

ISSN 2949-348X

# ВЕСТНИК

*Калужского университета*



**Серия 2.  
Исследования  
по филологии.**

**2024  
№ 4**

**Серия 2  
ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ФИЛОЛОГИИ**

Научный журнал  
Калужский государственный университет имени К. Э. Циолковского

Основан в августе 2022 г.  
г. Калуга

---

---

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

---

---

---

---

**Научные статьи и доклады**

- языкознание
- литературоведение

**Научная хроника**

**Обзоры и рецензии**

***Редакционная коллегия***

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

**Балашова Е. А.**, доктор филологических наук, доцент

**Ерёмин А. Н.**, доктор филологических наук, профессор

**Каргашин И. А.**, доктор филологических наук, доцент

**Похаленков О. Е.**, доктор филологических наук, доцент

**Салтыкова Е. А.**, кандидат филологических наук, доцент

**Терехова С. С.**, кандидат филологических наук, доцент

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

**Коненкова Н. В.** (технический редактор)

***Адрес редакции:***

248023, г. Калуга, ул. Степана Разина, д. 22/48, комн. 606

*Тел.:* (4842) 50-30-21

*E-mail:* VKU2@tksu.ru

*Учредитель:*

*Калужский государственный университет имени К.Э. Циолковского*

*Распространяется бесплатно*

**СОДЕРЖАНИЕ****ЯЗЫКОЗНАНИЕ****Гусева О. А.**

Функционал агрессивных речевых действий в коммуникации локальных сетевых сообществ..... 4

**Лаврухина К. Ф., Кулабухов Н. В.**

Синтаксические особенности текста при переводе статей по экологии (на материале английского языка)..... 11

**Мосеева А. А., Васильев Л. Г.**

Варьирование уточняющей и нулевой информации в переводах..... 17

**Подкопаева О. И.**

Особенности актуализации эмоциональных концептов..... 25

**Стрижко М. К., Васильев Л. Г.**

Вариативность перевода форм русского будущего времени..... 31

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ****Горшкова М. В.**

Образ центрального персонажа романов Э. Бронте «Грозовой перевал» и Ш. Бронте «Джейн Эйр»..... 38

**Каменский К. В.**

Энтомологический образ бабочки в поэтике В. Хлебникова..... 43

**Козлова Е. А.**

Избыточность языковых единиц в современной русской прозе..... 55

**Корбанкова Д. С.**

Мотив «чаша жизни» в балладах «Князь Михайло Репнин» А. К. Толстого и «Фульский король» И. В. Гёте..... 63

**Мишина Д. И.**

Образ умершей девы в поэзии К. Н. Батюшкова: генезис, поэтика, эволюция..... 69

**Несмеянов Г. И.**

Контекстный подход в литературоведении: постановка проблемы..... 79

**Прозорова Н. И.**

Экфрасис и его функции в романах Джона Бэнвилла..... 88

**Савотина Е. Г., Балашова Е. А.**

Звуковая выразительность в лирике Б. Пастернака..... 95

**ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ****Балашова Е. А.**

Рецензия на диссертацию: Леднева Дарья Михайловна «Динамика жанровых форм произведений Марины Палей в историко-литературном контексте»: диссертация ... кандидата филологических наук: 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации. Москва, 2024..... 102

**Похаленков О. Е.**

Рецензия на диссертацию: Мыслина Ю. Н. «Художественная рецепция Дж. Джойса в произведениях М. П. Шишкина и В. О. Пелевина: идеи, техники, приемы»: диссертация ... кандидата филологических наук: 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации. Нижний Новгород, 2023..... 108

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ..... 114**

## **ЯЗЫКОЗНАНИЕ**

УДК 81

**О. А. Гусева**

### **ФУНКЦИОНАЛ АГРЕССИВНЫХ РЕЧЕВЫХ ДЕЙСТВИЙ В КОММУНИКАЦИИ ЛОКАЛЬНЫХ СЕТЕВЫХ СООБЩЕСТВ**

В периоды обострения общественно-политических разногласий возрастает конфликтность коммуникации и учащаются случаи вербальной агрессии. При этом следует различать агрессивную коммуникацию в СМИ и иных формах публичного пространства и в локальных сетевых сообществах, организованных по принципу группы и подверженных групповым эффектам, в том числе в дискурсивном измерении. В отличие от того, что понимается под хейтспич, речевая агрессия сетевых сообществ направлена не на дискриминацию, а на выполнение регулирующих функций, а также функции групповой ориентации и интеграции.

*Ключевые слова:* агрессивные речевые действия; групповые эффекты; хейтспич; социальная интеграция и дифференциация.

**O. A. Guseva**

### **FUNCTIONALITY OF AGGRESSIVE SPEECH ACTIONS IN LOCAL NETWORK COMMUNITIES' COMMUNICATION**

In times of socio-political disagreement aggravation, conflict communication is on the rise and cases of verbal aggression become more frequent. At the same time, one should distinguish between aggressive communication in the media and in local network communities organized on the group principle and therefore subject to group effects, which embrace the discursive dimension as well. Unlike what is meant by hate speech, speech aggression of online communities aims not at discriminating, but at fulfilling regulatory functions, as well as performing the functions of group orientation and integration.

*Keywords:* aggressive speech acts; group effects; hate speech; social integration and differentiation.

Проблематизация системно реализуемой вербальной агрессии в форме риторики ненависти произошла относительно давно, однако преимущественно концентрировалась вокруг вопросов скорее юридического, чем лингвистического характера. Даже тогда, когда исследователи обратили внимание на тот факт, что дискриминирующие действия могут быть так же и речевыми действиями, а область межличностной коммуникации регулируется в меньшей степени, потому является благодатной почвой для реализации более вариативных и более тонких форм агрессии, рассмотрение данного типа речевых действий не вышло далеко за рамки языка вражды в СМИ или тех речевых действий, которые настолько радикальны, что безошибочно ассоциируются с тем, что конвенционально понимается под агрессивным действием.

Тем не менее, с развитием локальных сообществ, осуществляющих коммуникацию преимущественно в сетевых группах и мессенджерах, возникает необходимость посмотреть на речевую агрессию с точки зрения ее корреляции с групповыми эффектами, не присутствующими тогда, когда высказывание продуцируется индивидуальными комментаторами

или медийными персонами, а также уточнить понятийные границы хейтспича. Забегая вперед, также отметим, что коммуникация в рамках сообществ (сетевых как наиболее актуальной формы на текущий момент) приобретает особую значимость в определенных социальных условиях.

Традиционно в рамках определения отправных точек исследования риторики ненависти предлагаются дефиниции, заметно ограничивающие феномен и редуцирующие его до крайних форм речевой агрессии с направленностью на ту или иную социальную или этническую группу. Также предлагаются дефиниции, в которых феномен обозначается как публичное действие (без уточнения формы публичности), содержащее негативную оценку естественного атрибута (без уточнения, к чему отнести высказывания касаясь приписываемых качеств или качеств, находящихся в зоне регуляции субъекта) определенной социальной группы [7]. Однако в силу наблюдаемого разнообразия форм и целей использования представляется необходимым расширить взгляд на данный феномен. В этом смысле более адекватно отражает коммуникативные реалии позиция А.М. Верховского, обратившего внимание на тот факт, что в подавляющем большинстве случаев агрессивные речевые действия в сети не соотносятся напрямую с преступлениями на почве ненависти (на что так или иначе ориентируют дефиниции риторики ненависти). В понимании исследователя корректнее говорить о совокупности текстов, включая креолизованные, в разной мере отражающих наличие национальной или религиозной вражды [3]. С нашей точки зрения требуется некое уточнение, поскольку повод для речевой агрессии может и зачастую не ограничиваться указанными сферами, более того, он детерминирован групповыми нормами референтной группы коммуниканта, проявляющего речевую агрессию, а сама враждебность может не являться социальной константой на данный период, но быть ситуативной и решать в том числе вопросы регулирования поведения внутри группы.

Кроме того, целесообразно дифференцировать проявления агрессивных речевых действий по степени их интенсивности. Так, В. Ахметьева предлагает выделять жесткий, средний и мягкий типы языка вражды [1, с. 205-206], где к первому типу относятся призывы к противоправным действиям в отношении объекта высказывания, ко второму – оправдание прецедентных случаев дискриминации, абстрактные рассуждения негативного характера об объекте высказывания, бездоказательные и так же абстрактные обвинения и т.д. В третий тип включает в себя создание негативного образа группового объекта высказывания, упоминание в негативном или уничижительном контексте, цитирование чужих негативных позиций относительно объекта высказывания. С нашей точки зрения, при рассмотрении коммуникации в рамках интернет-сообществ, а не в СМИ в целом, необходимо также учитывать тот факт, что высказывания имеют адресный характер, а не являются просто комментарием под материалом. В них также используется социальный дейксис, так же могут присутствовать маркеры пейоративного отчуждения, однако формы и интенсивность более вариативны, поскольку регулируются нормами и ценностями группы, а также конкретным поводом, инициировавшим агрессивные речевые действия. В свою очередь язык вражды в СМИ ограничен, преимущественно, генерализованными коммуникативно-предметными ситуациями.

Существует также точка зрения, согласно которой следует разделять речевую агрессию как более широкое понятие, включающее в себя фактически любое проявление негативно маркированного речевого поведения в отношении личности, и непосредственно хейтспич как более узкое понятие, включающее в себя языковые и речевые средства,

отражающие негативное отношение к адресату в силу его принадлежности к определенной группе. Применительно к коммуникации внутри локальных сообществ такое разделение будет не вполне корректным, поскольку зачастую будет наблюдаться комбинация из этих двух форм, поскольку агрессивное речевое действие обращено к коммуниканту лично, но как представителю группы «свой», оценивается он и его действия с точки зрения групповых норм, и сам он либо корректно воспроизводит нарративы группы, либо отклоняется и подвергается корректирующему воздействию со стороны членов сообщества. Таким образом, ни хейтспич, ни риторика ненависти в полной мере не отражают того, что происходит в коммуникации сетевых сообществ ни по форме, ни по телеологическим основаниям. Наиболее подходящим в силу нейтральности обозначением, на наш взгляд, будет являться именование таких практик агрессивными речевыми действиями.

В свою очередь среда, в которой осуществляется коммуникация, оказывает существенное воздействие на специфику проявления речевой агрессии.

Ситуации социальной нестабильности в коммуникативном измерении характеризуются рядом закономерностей, среди которых: 1) возникновение ярких ситуаций-аттракторов, вокруг которых наблюдается наибольшее дискурсивное напряжение, сначала хаотичное и в плане вектора интерпретации, и в плане аргументативных стратегий, затем 2) с наступлением поляризации общества, более четко очерчивающей группы «свой» и «чужой», а также усиливающей центростремительные силы внутри этих групп, постепенное формирование нарративов групп, являющихся референтными для статистически заметного количества людей. Эти нарративы отчуждаются от лиц, принимавших непосредственное участие в их генезисе, и обретают надличностный характер, что обуславливает аргументацию через отсылки к этим нарративам как каноническим и обязательным для разделения всеми членами сообщества. Вербальные отклонения от соответствия целям и ценностям группы, по большей части зафиксированным в данных нарративах, порождает аффективно-агрессивную реакцию со стороны участников сообщества.

Были рассмотрены светские и религиозные группы (либеральной направленности, а также с правоконсервативным уклоном).

Локальные сетевые сообщества объединены общими ценностями и нормами, у них присутствует взаимно разделяемая сфера референций и консенсуальные области, их заботят общие проблемы. В некоторых группах имеются также общие задачи (однако чаще всего это некие абстрактные чаяния), тем не менее, как показало наблюдение, дискурс этих групп далек от того, что Ю. Хабермас понимал под коммуникативным действием [6, с. 90-130], т.к. коммуникативные инициативы распределены не симметрично, при видимой паритетности коммуникации и стремлению к intersubjectности. Наблюдается повышенная бдительность участников сообществ не только к выражаемым точкам зрения, но и к формулировкам, которые должны не иметь неоднозначных трактовок в отношении эталонных нарративов группы. Малейшие отклонения приводят к стихийно возникающим коллективным агрессивным речевым действиям.

Регистрируемая вербальная агрессия не обязательно характеризуется подчеркнутой бранной инвективностью (отчасти на это влияет статус субъекта агрессии). Отмечается также повышение аффективности речевых действий, аргументирование через социальный факт и смещение обсуждения в морально-этическую плоскость, поэтому противодействие попыткам перевода диалога в плоскость данных и доказательств. При этом не возникает того, что можно было бы считать систематической травлей. По справедливому замечанию

Д. В. Винника, агрессивные речевые действия, включая и мемы, помимо оценочной модальности обладают и императивной [4, с. 171], и в данном случае императивность имеет направленность на возвращение коммуниканта, соотносящего себя с группой, в каноническое русло групповых конвенций.

Индукцированные экстралингвистической ситуацией групповые эффекты, в свою очередь, создают благоприятные условия для того, чтобы данные нарративы детерминировали выбор и специфику приемов убеждения в рамках коммуникативного взаимодействия членов социума, а также выстраивание индивидуального речевого поведения членов группы не только в тематическом, но и в тактико-стратегическом плане.

Под групповыми эффектами традиционно понимают те механизмы, обеспечивающие реализацию групповых процессов, вызывают единые для всех относящихся к группе индивидов состояния, а также являются инструментом интеграции частных действий в совместную деятельность группы [2, с. 6-10]. Применительно к сетевым сообществам, зачастую коммуникативная деятельность является ведущей. Так или иначе, групповые эффекты регулируют деятельность сообщества, и речевая агрессия в данном случае чаще всего также выступает регуляторным механизмом, а не инструментом дискриминации или осуществления вербального насилия.

К наиболее фундаментальным групповым эффектам относится то, что коррелирует с базовой социальной семиотической оппозицией «мы» vs «они», поскольку в основе объединения группы лежит социальная идентификация и дифференциация, она же пронизывает все формы ее функционирования. Свою роль здесь играет также выделенная Г. Тежфелом «групповая идентификация» как установка на принадлежность к группе с когнитивным, эмоциональным и поведенческим компонентом, поскольку сетевые сообщества не обязательно являются группами членства – существенная часть из них относится именно к референтным группам, что обуславливает распространение влияния группы даже на тех, кто формально к группе может не относиться.

Ощущение «мы»-группы индуцирует также эффект сопричастности [5, с. 334-343], который вызывает чувство ответственности за результат деятельности группы, нередко гиперболлизированное. На уровне дискурса наблюдается усиление стереотипии, в том числе авто-стереотипии, рекуррентное воспроизведение формул, сходных с культурными трюизмами, но из ценностного репертуара группы. На стратегическом уровне интеракции наиболее часто встречается отказ от диалогового взаимодействия, до такой степени, что рекрутинг сторонников перестает осуществляться за счет конвинсивных структур (делается выбор в пользу персуазивности).

Также достаточно ярко в сетевых сообществах проявляется эффект социальной фасилитации в аспекте усиления доминантных реакций в присутствии других, в частности индуцируется более активное речевое поведение, подтверждающее лояльность группе: а) воспроизведение канонических групповых нарративов; б) выраженная радикализация суждений. Для сетевого взаимодействия это обретает особую актуальность, поскольку виртуальные собеседники находятся рядом постоянно, а также могут обнаружить высказывание заметно после его продуцирования. Примечательно, что данный эффект обуславливает не только регуляцию собственного речевого поведения с учетом фактора присутствия других, но и влияет на когнитивную сторону, снижая критическое мышление (вынесение суждений делегируется группе). В силу последнего наблюдается отказ от диалектического рассмотрения вопроса, результирующий в невосприимчивости к аргументам противоположной

стороны. Данный факт в свою очередь делает логическую аргументацию в таком взаимодействии малоэффективной. В монологе не рассматривается другая сторона, в диалоге резко пресекаются попытки ввода противоречивой информации.

В отношении сценария развертывания взаимодействия наблюдается следующее: участники соревнуются друг перед другом, кто больший приверженец ценностей группы, при этом происходит взаимодействие двух и более пропонентов, идущее по нарастающей, и таким образом стимулируется самоубеждение не в меньшей степени, чем когда это происходит при полемическом контакте, когда в попытке убедить оппонента, человек еще больше убеждает себя. Также характерно преобладание паралогических средств.

Ориентация на коллективное мнение группы, а также на групповые нормы и ценности как на критерий истинности, особенно в ситуации разногласия или возникновения альтернативных решений является проявление эффекта огруппления мышления [5, с. 365]. Приоритетом для коммуникантов в таком случае является приоритетнее сохранение лояльности группе, нежели рациональное обсуждение сути вопроса. Возникающий в ситуациях инакомыслия и введения противоречивой информации групповой когнитивный диссонанс устраняется в том числе через готовые схемы реагирования, противопоставляемые мнению отдельного члена группы. Члены группы добровольно отказываются от возможности диалектического рассмотрения вопроса, а отдельные члены группы могут принимать на себя роль контролеров лояльности, фиксируя инакомыслие в высказываниях и резко прерывая его. В рамках действия данного эффекта проявляется установка на воспроизводство эталонной формулировки-шаблона в неизменном виде; все участники по отдельности настаивают на своей субъектности, но при этом воспроизводят шаблонный нарратив группы и контролируют соблюдение этой конвенции другими участниками группы.

В сетевых сообществах также наблюдается эффект конформизма, проявляющийся в том числе в том, что более высокий уровень конформного поведения люди демонстрируют в ситуациях, когда должны выступать публично, а в чатах публичность является коммуникативной константой, а опосредованный характер коммуникации позволяет вернуться к высказываниям через некоторое время, перечитать их и призвать автора к ответу. Будучи под постоянным наблюдением со стороны других участников группы, говорящий вынужден в той или иной степени лавировать, дабы избежать остракизма.

Эффект ореола в интернет-сообществах проявляется в виде ссылок на «пантеон» группы, высказывание, насыщенное подобными отсылками, усиливается за счет ореола однозначно принимаемых и высоко оцениваемых личностей и их позиций. Однако обращает на себя внимание и тот факт, что, если группа организована вокруг личности, которая и является частью «пантеона», и данная личность вдруг позволяет себе отклониться от того, что группа считает единственно верным, срабатывает иной механизм: рядовые участники принимают на себя роль цензора и обращают речевую агрессию на своего лидера в целях коррекции его оценки предмета высказывания. Так, например, в сообществе диак. Андрея Кураева его гипертрофировано комплиментарная по отношению к нему группа при появлении постов, содержащих минимальное отклонение от позиции, принятой за эталон в его кругах, незамедлительно начинала совершать агрессивные речевые действия в его адрес.

Эффект группового фаворитизма реализуется через повышенное внимание к вербализации группы «чужой». Зачастую члены локальных сообществ больше заняты обсуждением слов и дел «чужих» (чаще аффективно-агрессивным, нежели ироническим или конструктивно критическим), чем обсуждением своих целей и задач. В условиях отсутствия

собственной позитивной повестки данный эффект способствует построению собственного образа на отрицании того, что связано с группой «чужой». Также в рамках действия этого эффекта стабильно отмечается объяснения неудач группы через внешние по отношению к группе факторы, причем также с использованием конструкций и номинативных единиц с агрессивной маркированностью, что позволяет отвлечь индивидов, соотносящих себя с группой, от рассмотрения роли внутригрупповых факторов, а также способствует переключению с рационального на эмоциональный уровень обсуждения, на котором проще оперировать паралогическими аргументами.

В агрессивных речевых действиях сетевых сообществ также наблюдается эффект группового эгоизма. Обычно данный эффект трактуется как направленность групповых интересов и норм поведения против интересов и норм другой группы или общества в целом. В случае с рассмотренными сетевыми сообществами не прослеживается четкой ориентации на ущемление интересов другой группы или общества, однако стабильно присутствуют формулировки установок на достижение целей группы любой ценой, при этом самое примечательное, что из построения формулировок следует, что цену платить предлагается заведомо не членам группы лично. Аффективно-агрессивные речевые действия в данном случае служат также снижению критичности восприятия тезисов, а также мобилизации целевой группы. Поощряется радикализация суждений и определенная степень жестокости, которая со стороны может выглядеть немотивированной или неоправданной, однако членам группы кажется соразмерной причине и достаточно обоснованной через их оценку причины (зачастую искаженную и гипертрофированную), фактически действуют в рамках логики ресантимента, где акция – это всегда реакция, а потому содержит в себе готовое оправдание.

Таким образом, агрессивные речевые действия в сетевых сообществах отличаются от поведения единичных интернет-агрессоров, и это отличие обусловлено действием групповых эффектов.

Аргументирование осуществляется через конвенциональную силу группового нарратива и воспроизводство принципиальных для группы тезисов (преимущественно в неизменном виде), отклонение от которых индуцирует вербальные нападки. При этом наблюдается устойчивая тенденция не делать различия в выборе средств убеждения между коммуникантами из группы «свой» и коммуникантами из группы «чужой», поскольку к представителям группы «свой» начинают предъявляться повышенные требования относительно лояльности ценностям группы вне зависимости от статуса коммуниканта и его ранга в группе «свой». Также отмечается уход от диалогового взаимодействия в сторону сохранения формально-диалоговой структуры при содержательной подмене дискуссии как обмена смыслами фактическим транслированием смыслов и лингвистическим насилием в виде запрета на определенные номинативные единицы и формулировки. Несмотря на подчеркнuto негативный характер коммуникации, агрессивные речевые действия в групповом измерении выполняют функции, обеспечивающие существование группы. В частности, реализуя функцию ориентации, проговариваются основные цели и ценности группы, в свою очередь аффективный способ их вербализации делает их запоминающимися и подчеркивает их сверхличностный характер значимости. Интегрирующую функцию агрессивные речевые действия выполняют, объединяя членов группы ради отстаивания своих целей и ценностей в нападках на тех, кто демонстрирует инакомыслие, при этом для всех участников подобного взаимодействия подвывается осознание ценности принадлежности группе. Регулирует существование группы и дисциплинирующее воздействие, т.к. не участвующие в речевой агрессии

свидетели (неизменно присутствующие, что обусловлено сетевым характером коммуникации) смогут сделать выводы относительно нежелательности такого же сценария для себя, соответственно будут более осторожно подходить к высказыванию своих позиций либо утвердятся в мысли, что принадлежность к группе для них более значима, нежели мыслительная автономия.

Разнообразие форм и вариативность от пассивной вербальной агрессии до инвективности с включением обценной лексики определяется спецификой группы и статусом коммуниканта, при этом целью речевой агрессии является не дискриминация с последующим отчуждением, а корректирующее воздействие на объект агрессии.

#### **Список литературы:**

1. Ахметьева В. «Люди с песьими головами»: образ чеченцев в российских СМИ // А. М. Верховский. Язык вражды против общества, М.: Центр «Сова», 2007. С. 203-210.
2. Аширов Д. А. Организационное поведение. М.: Проспект, 2006. 356 с.
3. Верховский А. М. Язык мой... Проблема этнической и религиозной нетерпимости в российских СМИ // Сост. А. М. Верховский. М.: РОО Центр «Панорама», 2002. 200 с.
4. Винник Д. В. Социальная феноменология цифровой эпохи: риторика ненависти, анонимусы, копирайт и полицейский надзор // Философия образования, № 6 (51), 2013. С. 168-173
5. Майерс Д. Социальная психология. СПб.: Питер, 2010. 794 с.
6. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. М., 2000. 380 с.
7. Юмартов Д. А. Хейтспич как вызов свободе слова. URL: [https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2020/data/19537/108837\\_uid424721\\_report.pdf](https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2020/data/19537/108837_uid424721_report.pdf) (дата обращения 19.11.2024)

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

УДК 81

**К. Ф. Лаврухина, Н. В. Кулабухов**  
**СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТА**  
**ПРИ ПЕРЕВОДЕ СТАТЕЙ ПО ЭКОЛОГИИ**  
**(НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА)**

Целью исследования является экспериментальное доказательство необходимости структурного подхода в обучении переводу специальных текстов с иностранного языка на русский. Научную новизну исследования представляют изложенные в статье методические рекомендации по использованию структурного метода в развитии навыков перевода терминов экологической направленности. В результате доказано, что при обучении переводу специальной литературы необходимо акцентировать внимание на структуре терминов и выполнять правила их перевода.

*Ключевые слова:* перевод; синтаксические особенности; статья; экология; текст.

**K. F. Lavrukhina, N. V. Kulabukhov**  
**SYNTACTIC FEATURES OF THE TEXT**  
**IN THE TRANSLATION OF ARTICLES ON ECOLOGY**  
**(BASED ON THE MATERIAL OF THE ENGLISH LANGUAGE)**

The paper aims to justify experimentally the structural approach relevance when teaching translation of professionally oriented texts. The author analyses a textbook on foreign language for special purposes, describes the basic types of exercises, highlights methodology to work with professionally oriented vocabulary. Scientific originality of the study lies in the fact that the researcher proposes methodological recommendations for teaching the structural method of ecological terms translation. The research findings are as follows: the author proves that the process of teaching professionally oriented translation involves analysing the structure of terms and principles of their translation.

*Keywords:* translation; syntactic features; article; ecology; text.

Статья посвящена проблемам обучения навыкам перевода сложных терминов в текстах экологической тематики. Комплексный характер понятия «перевод терминов» охватывает исследования на стыке терминоведения и переводоведения, методики обучения и педагогики [1, с. 85]. Теоретические аспекты данной проблемы, с одной стороны, охватывают вопросы классификации терминов, с другой стороны, затрагивают существующие общепринятые способы перевода терминов. Среди множества классификаций терминов, базирующихся на структурном, семантическом и других принципах, общепринятой является классификация, представленная в работе Е. А. Мисуно, И. В. Баценко, А. В. Водичева, С. А. Игнатовой, в которой выделяются простые, производные, сложные, термины-сокращения, термины-словосочетания. В настоящей статье последняя группа подразделяется на многокомпонентные термины словосочетания согласно количеству компонентов: двухкомпонентные, трехкомпонентные и т.д. М. Ю. Крапивина, А. С. Фомиченко, исследуя специфику перевода английских терминов в профессионально ориентированном тексте, приходят к выводу о том, что «преобладание многокомпонентных терминов приводит к относительной эквивалентности перевода, в отличие от высокой эквивалентности перевода

однокомпонентных терминов» [4, с. 170]. При обучении переводу необходимо ставить задачу достижения высокой эквивалентности.

Известные приёмы перевода активно используются при переводе терминов, а именно: калькирование, дословный перевод, нахождение терминологического эквивалента и описательный перевод. Освоение данных приёмов перевода составляет одну из главных задач методики обучения иностранному языку в профессиональной сфере. Однако использование буквального перевода, поиска эквивалентов и разъяснения содержания термина не позволяет добиться грамотного перевода многокомпонентных терминов [6, с. 36]. С позиций лингвистики требуется знание структуры многокомпонентных терминов как основа грамотной методики обучения их переводу. Данный подход является практической реализацией важного дидактического принципа сознательности и активности: «Обучайте так, чтобы учащийся понимал, что, почему и как нужно делать и никогда механически не выполнял учебных действий, предварительно и глубоко не осознав их» [5, с. 125].

Структурный подход к обучению иностранному языку основан на положениях структурной лингвистики. В рамках данного подхода осуществляется формирование идеи о языке как структуре или модели знания путём формирования навыка [7, с. 38]. Обучение предполагает овладение целым рядом грамматических структур-образцов, которые располагаются в определённой последовательности в зависимости от трудности их усвоения.

Задача заключается в узнавании и выборе правильных структур для каждого случая практического употребления языковых конструкций, исходя из теории данного языка. Такой метод предоставляет широкие возможности для изучения иностранных языков. Структурный метод эффективно применяется при переводе предложений. Однако знание структуры важно для перевода сложных словосочетаний как частей высказывания, представляющих собой многокомпонентные термины [2, с. 63]. Студенты должны уметь выделять сложные термины и осуществлять перевод в соответствии с их структурой. Актуальность темы исследования обусловлена тем, что перевод терминов составляет основную проблему при обучении навыкам перевода текстов экологической тематики. Экспериментальным путём доказывалась эффективность целенаправленного обучения выявлению структуры многокомпонентных терминов, применения правил их перевода. Для получения результатов были поставлены следующие задачи: 1) рассмотреть структуру и содержание учебного пособия по иностранному языку в профессиональной сфере; 2) представить принцип работы со словарём профессиональной тематики; 3) представить и проанализировать варианты упражнений с целью их дифференциации в соответствии с поставленными целями: преодолением лексических, грамматических и синтаксических трудностей перевода; 4) представить правила и разноуровневые варианты упражнений на перевод многокомпонентных терминов; 5) привести экспериментальные данные, доказывающие преподавателям неязыковых вузов эффективность структурного подхода в практике обучения переводу многокомпонентных терминов; 6) разработать методические рекомендации по использованию структурного метода в развитии навыков перевода терминов экологической направленности. Материалом исследования послужили данные эксперимента и опыт работы со студентами. В статье в качестве основных методов исследования использовались экспериментальный, описательный и структурный методы. Теоретической базой данного исследования послужили работы таких ученых-лингвистов,

как С. Л. Васильева, А. В. Гаврилова [2], Т. А. Кудинова [6], Я. Е. Липина [7], Т. Ф. Долгая [3]. Практическая значимость работы заключается в том, что её результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях проблем преподавания практики и теории перевода, при разработке специальных курсов по теории перевода. Как правило, в неязыковых вузах, в частности в технических вузах, студентам первого курса иностранный язык преподаётся 104 часа на протяжении двух семестров (один учебный год). Студенты по окончании первого года обучения должны сдать экзамен, что является одним из требований для получения степени бакалавра. Решение о приоритетных навыках в обучении иностранному языку принимается исходя из количества часов, уровня знаний, обеспеченности учебными пособиями.

В своей будущей профессиональной карьере студенты главным образом сталкиваются с необходимостью перевода научной литературы по специальности, с написанием статей, которые могут быть опубликованы в научных журналах. Их основная задача заключается в чтении и переводе научных статей. Таким образом, потребности студентов в развитии языковых навыков могут быть традиционно ранжированы в порядке убывания важности: чтение, аудирование, письмо и разговорная речь. Это, как правило, считается само собой разумеющимся. Такие приоритеты непосредственно отражаются в программах «ESP English for Specific Purposes» / «Английский язык для специальных целей». Мы считаем, что наибольшая потребность заключается в чтении и переводе, и им должно уделяться больше времени. Не менее важно учитывать и тот факт, чему преподаватель иностранного языка может научить с наибольшей пользой в имеющееся в его распоряжении учебное время. Учебное пособие «Английский язык для студентов-экологов» было опубликовано нами в ходе подготовки специалистов направления «Инженерная защита окружающей среды». Основной особенностью данного учебника является то, что он воплотил накопленный опыт преподавания студентам по данной специальности. Учебник является доступным для понимания по нескольким причинам.

Во-первых, студенты технических вузов привычны к обобщённым концепциям и теоретическим представлениям, поэтому следует воспользоваться этой преференциальной способностью к абстрактному мышлению. Это учебное пособие не претендует на комплексное изложение вопросов грамматики английского языка, а имеет целью знакомство студентов с трудностями технического перевода, развитие навыков перевода с английского языка на русский язык. Данный учебник предназначен для студентов, которые будут использовать английский язык в научной или инженерной сфере. «Английский язык для студентов-экологов» вводит словарный запас, необходимый для общения и понимания основных понятий в таких областях, как охрана окружающей среды и техника. Каждый блок представляет лексику, связанную с конкретной областью экологии. Основные характеристики учебника: 1) шесть уроков, охватывающих основной спектр экологических тем; 2) аутентичные источники предлагаемого текстового материала; 3) упражнения, направленные на совершенствование навыков чтения с параллельным разъяснением грамматики; 4) специальные упражнения на развитие навыков перевода. Этот учебник базируется на современных текстах, взятых из книги «The Skeptical Environmentalist» Bjorn Lomborg / Борн Ломборг «Экологи-скептики». Студенты изучают английский язык в течение первого курса, вследствие чего возможно использование только текстов общей экологической тематики, таких как загрязнение воды, загрязнение воздуха и так далее. Специальный учебно-методический комплекс написан в целях предоставления информации,

необходимой для работы с данным учебником. Все необходимые тестовые задания предусмотрены для проверки знаний студентов. Работа со специальным словарем необходима для развития навыков перевода. «Англо-русский словарь – минимум профессиональной лексики (инженерная экология)» был подготовлен специально для работы на практических занятиях. Студентам даются задания по словарю – найти и выписать сложные термины заданной структуры. Например, студенты должны найти и перевести три термина, содержащих существительное, причастие и существительное, например:

Таблица 1. Варианты перевода трехкомпонентного термина

Three compound terms: noun + participle + noun: air station monitoring		
Трехкомпонентный термин: существительное + причастие + существительное		
Что? (What does it deal with?) <b>air</b>	Какая? (what does it do?) <b>monitoring</b>	Что? (What?) <b>station</b>
Дословный перевод – воздух (состояние) станция отслеживающая		
Корректный перевод – станция мониторинга состояния воздуха		

Существуют различные словосочетания, соответствующие этой структуре в указанном словаре, например: waste processing plant – словосоч., установка по переработке отходов; water softening plant – словосоч., установка для смягчения воды; water-holding capacity – словосоч., водосвязывающая способность, способность к гидратации; smoke scrubbing equipment – словосоч., воздухоочистительное оборудование.

Студентам удаётся правильно перевести, если они находят верный русский эквивалент, но знать перевод всех терминов с их эквивалентами на русском языке – это невыполнимая задача. Наша цель заключается в том, чтобы объяснить распространённый способ перевода сложных терминов. Для облегчения процесса перевода студент должен знать следующие правила: найдите словосочетание и выделите его в виде отдельного блока предложения, начинайте перевод с последнего компонента многокомпонентного термина, переводите слова многокомпонентного термина, предшествующие последнему компоненту, как определяющие его.

Следующие упражнения можно рассматривать как один из эффективных способов предотвращения подобных ошибок в переводе терминов:

Elementary level / Элементарный уровень:

Task 1. Divide terms into three groups: international words, words which have a pronunciation similar to Russian and other words: ultraviolet, ecology, reactor, concrete, accurate, environment, pollution. /

Задание 1. Разделите термины на три группы: международные слова; слова, которые имеют схожее с русским языком произношение и оставшиеся слова: ультрафиолетовое, экология, реактор, бетон, окружающая среда, загрязнение.

Task 2. Learn by heart simple terms such as precipitation, visibility, fertilization and so on. /

Задание 2. Выучите наизусть простые термины, такие как осадки, видимость, удобрения и так далее.

Pre-intermediate level / Предшествующий среднему уровень:

Task 1. Translate compound terms which structure is easy to determine dependent and independent words: developing countries, harmful effect, substantial impact and others. Such terms are translated according to common rules existing in Russian and English. /

Задание 1. Переведите сложные термины, в составе которых легко определить зависимые и независимые слова: развивающиеся страны, вредное воздействие, существенное влияние и другие (Такие термины переводятся в соответствии с общими правилами, существующими в русском и английском языках).

Task 2. Translate compound terms according to English language rules of structuring compound terms: ozone exposure level, smoke purification device, soil layer structure. /

Задание 2. Переведите термины в соответствии с правилами английского языка по структурированию сложных терминов: уровень воздействия озона, устройство очистки дыма, структура почвенного слоя.

Intermediate level / Средний уровень:

Task 1. Find out and translate compound terms in sentences:

The two global nitrogen problems are nitrous oxide contributing to global warming and ozone depletion. Even though it later proved that the effect on forests was extremely slight or even non-existent, regulation had the positive side-effect that it reduced particie emissions. Climate change and especially global warming has become the overriding environmental concern since the 1990s.

Задание 1. Найдите и переведите сложные термины в предложениях:

Есть две глобальные проблемы, возникновению которых способствует окись азота, – это глобальное потепление и истощение озонового слоя. Изменение климата и глобальное потепление стали главными экологическими проблемами с 90-х годов.

Task 2. Prepare computer-aided presentations dedicated to ecological problems using compound terms /

Задание 2. Подготовьте компьютерные презентации, посвящённые экологическим проблемам, используя сложные термины.

Для оценки эффективности структурного метода был проведён простой эксперимент. Были выбраны две группы студентов первого курса по специализации «Инженерная защита окружающей среды» с примерно одинаковым уровнем знаний. Первой группе студентов преподавался структурный метод перевода с помощью учебника и словаря. В течение года они регулярно использовали этот метод перевода, работали со словарём, выполняли специальные упражнения на развитие навыков перевода. Второй группе студентов этот метод не был представлен. Суть эксперимента заключалась в том, что студентам из двух групп были предложены три сложных термина для перевода. В их распоряжении было только две минуты, чтобы написать свои варианты перевода. Первая группа оказалась более успешной, её результаты были выше на 30%: они потратили меньше времени и их переводы были более точными.

Студенты должны были перевести три сложных термина:

Таблица 2. Перевод терминов

<i>Renewable energy source</i>	<i>Возобновляемые источники энергии</i>
<i>Steam power reactor</i>	<i>Реактор тепловой энергии</i>
<i>Water pollution level</i>	<i>Уровень загрязнения воды</i>

Первый термин хорошо известен, так же, как и его русский эквивалент – возобновляемые источники энергии. Однако некоторые студенты допустили ошибку и перевели его как «возобновляемой энергии источник».

Следующие два термина оказались трудными для перевода, потому что представляли собой цепь независимых существительных, которые должны быть переведены целым словосочетанием. У большинства студентов ошибки были одинаковыми. Студенты пытались угадать русский эквивалент. Они не знали или забывали, что последнее слово словосочетания является основным, и перевод должен начинаться именно с него.

Данные эксперимента наглядно демонстрируют эффективность как структурного подхода в обучении переводу многокомпонентных терминов, так и предложенных упражнений.

В ходе проведённого исследования мы пришли к следующим выводам, которые можно рассматривать как методические рекомендации при обучении переводу текстов экологической направленности: структура и содержание учебного пособия экологической направленности по иностранному языку должна содержать как современные тексты соответствующей тематики, так и специальные упражнения на усвоение терминов; работа со словарём экологической направленности должна включать знакомство со структурой терминов; упражнения должны быть нацелены на преодоление трудностей перевода профессиональных текстов на лексическом, грамматическом и синтаксическом уровнях; упражнения на перевод многокомпонентных терминов должны соответствовать уровню владения языком.

Методические рекомендации по использованию структурного метода в развитии навыков перевода терминов заключаются в следующем: 1) ознакомить студента с правилами перевода многокомпонентных терминов; 2) научить выделять многокомпонентные термины в виде отдельного блока предложения; 3) научить студента начинать перевод с последнего слова словосочетания и переводить предшествующие слова как зависимые от главного слова и определяющие его.

Перспектива дальнейшего исследования видится в разработке типов упражнений, направленных на преодоление следующей трудности по переводу терминов – переводу терминов с пропущенными или «опущенными» компонентами.

### **Список литературы:**

1. Башкирова О. А., Шарапова Т. Н. Трудности перевода немецкого научно-технического текста // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 9(75). Ч. 2. С. 85-88.
2. Васильева С. Л., Гаврилова А. В. Особенности перевода многокомпонентных терминов в английском языке (на примере сферы природопользования) // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2017. Т. 2. №3. С. 61-64.
3. Долгая Т. Ф. Специфика терминов научно-технической литературы и технология обучения терминам в неязыковом вузе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2010. № 3 (7). С. 50-53.
4. Крапивина М. Ю., Фомиченко А. С. Специфика перевода английских терминов в профессионально ориентированном тексте // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. Вып. 2. С. 170-173.
5. Крапивкина О. А., Синева Ю. О. О традициях и инновациях в методике преподавания иностранных языков // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2015. № 3. С. 123-132.
6. Кудинова Т. А. К вопросу о природе многокомпонентного термина (на примере английского подъязыка биотехнологий) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 2 (14). С. 34-41.
7. Липина Я. Е. Структурные особенности англоязычных многокомпонентных терминов в сфере автомобилестроения // Актуальные проблемы филологии: материалы III Междунар. науч. конф. Казань: Молодой ученый, 2018. С. 36-39.

УДК 81

**А. А. Мосеева, Л. Г. Васильев****ВАРЬИРОВАНИЕ УТОЧНЯЮЩЕЙ И НУЛЕВОЙ ИНФОРМАЦИИ В ПЕРЕВОДАХ**

В статье рассматриваются особенности варьирования уточняющей и нулевой информации в переводах респондентов, обладающих рациональным типом мышления. Подчеркивается, что качественный перевод – это не просто замена языковых единиц и их тектоники, а сложный процесс, требующий глубокого понимания языка и культуры. Обсуждаются особенности интерпретации и лингвистические особенности, свойственные носителям данного типа мышления.

*Ключевые слова:* особенности перевода; уточняющая информация; нулевая информация; рациональный стиль мышления; стили мышления.

**A. A. Moseyeva, L. G. Vasilev****VARIATION OF CLARIFYING AND ZERO INFORMATION IN TRANSLATIONS**

The article examines the peculiarities of varying clarifying and zero information in the translations by respondents with a rational type of thinking. It emphasizes that quality translation is not just a substitution of linguistic units or their tectonics, but a complex process that calls for a deep understanding of language and culture. The discussion covers the specificity of interpretation and the linguistic features characteristic of individuals with this type of thinking.

*Keywords:* translation peculiarities; clarifying information; zero information; rational thinking style; thinking styles.

В современном мире, где глобализация и межкультурные коммуникации становятся все более актуальными, роль перевода приобретает особое значение. В содержательном отношении перевод – это не просто замена слов одного языка на слова другого; это сложный процесс, требующий глубокого понимания контекста, культурных нюансов и специфики целевой аудитории. Не случайно поэтому, что компьютерный (в традиционной терминологии, машинный) перевод, даже с применением новейших нейросетевых технологий, продолжает испытывать трудности при столкновении с небуквально выраженными смыслами, выявление которых требует рефлексии: а это уже качественно иной уровень использования возможностей искусственного интеллекта).

В любом типе перевода речевое произведение поступает к переводчику и конечному читателю в форме текста. Произведение, которое получает переводчик, обычно называется исходным (инициативным) текстом, тогда как текст, который адресуется конечному получателю, именуется переводным или выходным (результатирующим) текстом. При этом третий (собственно когнитивный) компонент переводного процесса (ср. понятие удвоения коммуникативных функций у переводчика) отвечает не только за содержание, но и за размер текста. Объем этого текста может варьироваться от одного предложения до нескольких, но он может быть и более обширным [10].

Текст – это многогранное понятие, которое определяется не только назначением, но и лексическим составом, синтаксической структурой и стилистическими особенностями. Для теории перевода важна информативность текста, то есть качественно-количественное содержание информации, которую он передает. Текст является продуктом речевой

деятельности, где мысли, представляющиеся целыми, в речи развиваются синтагматически, последовательно. Это приводит к различной информативности отдельных частей текста: одни содержат более ценную информацию, другие менее ценную, третьи повторения и малозначимые сведения.

На этом основании у Р. К. Миньяр-Белоручева [10] разделяются ключевая (уникальная), дополнительная, уточняющая, повторная и нулевая информация. Уникальная информация – это та, которая приводится в тексте впервые и которую невозможно почерпнуть из имеющегося у реципиента фонда общих знаний. Важным считается различие дополнительной и уточняющей информации. Первая не указана явно, но может подразумеваться контекстом или логикой, в то время как второй вид информации очевиден и дополняет уже известные факты. Например, в приводимом в [10] предложении «Столица радостно приветствовала дорогого гостя» имеется в виду население столицы. Уникальная или любая другая информация, которая упоминается в тексте не первый раз, становится повторной. К нулевой относят данные, лишённые семантической информации, например, вводные конструкции или слова.

Такое разбиение носит преимущественно технический характер, поскольку с теоретической точки зрения в нём отсутствует единое основание деления или единый принцип задания подчинительного разбиения. Иными словами, оно не основано на чётких принципах традиционно-категориального или модульного плана. В самом деле, ключевая, повторная и нулевая информация основываются на принципе эксплицитности, дополнительная – на принципе выводного знания, уточняющая – на обоих названных. При этом функционально ключевая информация занимает в характеризующей таксономии доминирующее положение, и все иные виды информации классификационно так или иначе спроецированы на неё. К тому же, ключевая информация обладает свойством синтагматической потери собственного статуса в процессе развертывания текста, а остальные типы информации – нет. Далее, в приводимом разбиении не предусмотрен ответ на вопрос как быть со случаями, когда, например, уточняющая информация не связана напрямую с ключевой, а ориентирована, скажем, на дополнительную: по-видимому, надо вести речь о разнопорядковости типов информации, например, уточняющая информация первого, второго и т. д. рангов либо снабжать такую информацию соответствующей литерой. Ибо сложно всерьёз полагать, что та же уточняющая информация относится к тексту в целом, а не к некоторой информации в нём.

Но это соображения методологического порядка, а в качестве рабочего инструмента подход Р. К. Миньяр-Белоручева представляется приемлемым. Из этого соображения мы и будем исходить в дальнейшем.

Согласно концепции [10], чтобы оценить информативность текста, его следует разбить на смысловые отрезки. Каждое предложение состоит из ‘квантов’ информации, которые обозначают предметы и действия, связанные между собой. Глагол у Р. К. Миньяр-Белоручева рассматривается в вербоцентрическом духе, т. е. выступает связующим элементом для остальных компонентов высказывания, как в валентностном, так и в экстра-валентностном отношении (для предикатов второго порядка).

Для определения степени варьирования уточняющей и нулевой информации в текстах-переводах, нами было проведено исследование. Особенность данного эксперимента заключается в том, что мы анализировали дискурс только респондентов с рациональным стилем мышления. Рациональным мышлением принято называть осмысленность, разумность.

Термин может иметь различную трактовку исходя из предмета его употребления. В широком понимании, это характеристика определенного знания.

Представитель мышления – это личность. Человек находится в том или ином языковом пространстве: общается, перенимает навыки, формирует свое поведение, мышление. Ю. Н. Караулов отметил важнейшую составляющую личности – языковую личность, как совокупность способностей и отличительных качеств человека, определяющих создание речи [8].

Определение стиля мышления неразрывно связано с понятием языковой личности. так как лингвистика одновременно выполняет две функции: формирует и отражает мышление. Физиологические особенности мозга человека таковы, что за рационализм отвечают участки мозга, расположенные в левом полушарии. Таким образом именно «левополушарные» личности должны быть более выдержаны, логичны в суждениях и поступках, умеют глубоко анализировать, расчлняя сложное на простые составляющие. Это вполне логичное предположение, но оно требует проверки, которая вот уже ряд лет проводится в рамках исследований Калужской лингвоаргументологической школы (см. кандидатские диссертации [2; 3; 6; 7; 9])

Зачастую в быту рациональность ассоциируется с мудростью. Рациональный тип дает возможность выделять основную мысль, видеть факты, искать и находить оптимальные решения задач. Владелец данного типа имеет видит истинную суть вещей, подвергая их адекватному анализу, используя причинно-следственную связь.

Как правило, рациональный тип мышления принято связывать с особым типом личности. Такие люди при эффективном использовании данных могут достигнуть любых целей. Так как могут держать себя в руках при любых обстоятельствах, не впадают в состояние аффекта, тщательно прорабатывают все детали вопроса.

Отметим, что мышление человека, в том числе и рациональное, не является самостоятельной функцией. Это способ ориентации и взаимодействия с окружающим миром. При этом каждому типу мышления свойственно наличие определенных лингвистических нюансов. Язык, выступая репрезентантом, не может не отражать особенности типа мышления. Таким образом, лингвистические нюансы служат оптимальным материалом определения и исследования мышления человека

Рабочая гипотеза эксперимента заключалась в том, что вербальная реакция респондента на текст-аргумент зависит от его стиля мышления, что позволяет выделить характерные языковые признаки аргументации в дискурсе. В исследовании участвовали 116 студентов 2-4 курсов языковых факультетов из нескольких университетов. Целью эксперимента было выявление лингвистических особенностей рационального типа мышления при интерпретации текста в проекции на виды преобладающей информации.

Особое внимание уделялось речевым и языковым особенностям рационального стиля мышления. К рациональному типу мышления мы причисляем выделенные в школе Р. Стернберга [12] аналитический и синтетический типы мышления. Данные стили максимально отвечают внутренней форме слова *рациональный*, так как оба они основаны на логике, структуре и системном подходе к решению проблем. Для определения стиля мышления использовался опросник А. А. Алексеева и Л. А. Громовой, (1993) [1], созданный на основе опросника Р. Стернберга

Согласно задачам исследования, нами было отобрано 30 подходящих респондентов (прочие проявили черты 3-х других стилей), и им было предложено передать содержание

англоязычного текста своими словами. Отрывок для интерпретации был выбран из сборника заданий для ЕГЭ, сформированного из списка заданий в открытой базе ФИПИ [4]. Он соответствует повышенному уровню владения языком, но не является узкоспециальным, и поэтому был по силам студентам как 2, так и 4 курса, что позволило максимально объективно оценить полученные данные. После этого нами был проведен анализ перевода с точки зрения деления текстовой информации на кванты и их интерпретации. Аналогичный анализ был сделан и в нижепредставленном оригинальном тексте.

Здесь и ниже анализируемые тексты разделены на кванты, границы которых отображаются «палочками». Фрагменты текстов выделены разными шрифтами для того, чтобы было удобно различать типы информации. Курсивом выделены кванты с дополнительной информацией, жирным шрифтом – с повторной, подчеркиванием – с нулевой, выделение текста затушевкой – с уточняющей. Без изменения шрифта обозначается уникальная информация.

«Save a gap year until you graduate?

Taking a gap year || after your graduation exams || has gone out of fashion. || *It could be down to its notoriety,* || now || that ||voluntourism schemes are widely considered self-serving. || **And then** || of course || there's the cost, || *which many students are avoiding* || in favour of travelling || for a month || or two. || “A lot of my friends || take the mick out of me || *saying,* || ‘Oh, || you || went || to Cambodia || **on a gap year**’,” || *says* Beth Adams, 21, || who studied politics and international relations || at the University of Manchester, || **and took a year out || after graduating.** || “You || *do feel like* || you're fulfilling a stereotype a bit.” ||

According to researchers, || the number of people || **deferring their university places** || has gone down || from 8% in 2002 to around 5% last year. || **Instead of postponing university study,** || many graduates || are taking a year out || after receiving their degree. || According to a survey || carried out by YouGov and London Stansted airport, || more young people || are taking a gap year || after university, || and almost half of UK adults || believe job prospects are enhanced || by combining travel and learning. || So || is it better || to save your gap year until after graduating?

Definitely, || when you've been in education for all those years, || **where your life is September to July,** || a break is a good idea. || You || can recharge your batteries || and see the world outside the classroom. || You || can practise foreign languages || and improve your communication skills . || You || have time to figure things out || and a year of being able to work on different projects. || As a result, || you || may land in a job || in the industry you like.

Although || some || take a gap year || after university || because they || have a job lined up || and managed to delay their start date, || most || are yet to secure work || and are biding their time. || It's a common misconception || that such individuals || immediately go abroad || to volunteer || or travel. || In reality, || students || don't have the funds to do this. || Many || prefer to stay || in their country || juggling internships || and part-time work. ||

For those who do go abroad, || a gap-year stint volunteering || is || no longer merely || a way for middle-class kids to boost their CVs. || Graduates say || they || are making more considered choices. || The practical experience of working abroad || helps some of them get ready for a master's, || which is something || they || do not have time to do || during their finals. ||

Graduates || are || also || using gap years to explore different career routes. || According to recruitment firm Tempo, || more than half of students || feel there is too much emphasis || placed on graduate schemes || when starting out in their career. || Elena Ricci, 23, || who graduated from the University of Southampton || last year, || agrees. || “After I finished my degree, || I || didn't

*really know what to do. || So, || I || worked for a law firm || for a month, || and then || I || went to Cambodia on a placement. || If I had gone straight into a grad job, || I don't think || I would have been happy, || she says. ||*

*Although || graduates || can bring great skills to volunteering || and enhance their employability, || there are some risks attached. || "You are delaying your career || or further study || for a year || and some employers || may not get why you've done it," || says Manuel Otero, || a senior lecturer in social sciences at Cardiff University || who specialises in the link between education and work. || His advice || is not to stand still. || It makes sense to work out what to do, || and one of the best ways to find out what to do || is to try it out. ||*

*After her year abroad, || Ricci || has now decided to start a master's || in September. || She says || graduates || should ignore stereotypes || and do what works for them. || So, || do what you want, || regardless of what others might say. || It's up to you to decide. || What works out for others || may not work out for you, || and vice versa. || You || never know till you try» [4]*

В исходном тексте [4] насчитывается 37 предложений и 162 речевых сегмента, из которых с уникальной информацией – 46, с дополнительной – 42, с повторной – 49, с уточняющей – 15 и с нулевой 10. На основе этих данных мы видим, что процент уточняющей информации составил 9,26%, нулевой – 6,17%. Информативность данного текста – 0,28.

Рассматривая переводы, можно найти значительное количество отличий между ними, которые разумно объяснить теорией несоответствий Р. К. Миньяра-Белоручева. Согласно ей, оригинальные и переводные тексты отличаются как по объему, так и по качеству информации. Эти различия могут проявляться на различных уровнях (трактовка уровней – Р. К. Миньяра-Белоручева): формальном (использование различных языковых средств); семантическом (разные интерпретации одних и тех же понятий); смысловом (различия в семантических элементах, влияющие на общий объем информации). Несоответствия подчеркивают особенности процесса перевода, в отличие от соответствий [10].

Для объяснения как происходила наша работа, мы демонстрируем один из переводов. Текст перевода разделен на кванты, границы которых отображаются «палочками». Фрагменты текста выделены разными шрифтами для того, чтобы было удобно различать типы информации. Курсивом выделены кванты с дополнительной информацией, жирным шрифтом – с повторной, подчеркиванием – с нулевой, выделение текста затушевкой – с уточняющей. Без изменения шрифта обозначается уникальная информация.

*В последнее время || идея о том, || чтобы взять годовой перерыв || после экзаменов || становится менее популярной, || в основном, || из-за негативного отношения к волонтерским схемам || и увеличения затрат на такие поездки. || Многие студенты || предпочитают короткие путешествия, || а не длительные перерывы. || Исследования показывают, || что количество студентов, || откладывающих поступление в университет, || снизилось с 8% в 2002 году до 5% в прошлом году. || Вместо этого, || всё больше выпускников || берут перерыв || после получения диплома, || и почти половина взрослого населения Великобритании считает, || что сочетание путешествий и обучения || улучшает карьерные перспективы. ||*

*Годовой перерыв || после учебы || может быть полезен для восстановления сил, || изучения иностранных языков || и определения своих карьерных целей. || Несмотря на общее мнение, || многие выпускники || остаются в своей стране, || работая на стажировках || или в неполный рабочий день, || поскольку не могут позволить себе || волонтерские поездки за границу.*

Тем не менее, кто решает поехать за границу, положительный опыт волонтерства для них становится важным инструментом для подготовки к дальнейшему обучению, например, к магистратуре. Многие выпускники используют этот перерыв для изучения различных карьерных путей, особенно, кто считает, что акцент на выпускные схемы излишен.

Важно помнить, что хотя годовой перерыв может помочь развить навыки и повысить привлекательность на рынке труда, он также может задержать карьеру, и некоторые работодатели могут не понять такого выбора. Поэтому рекомендуется активно пробовать различные варианты, чтобы выяснить, что подходит именно вам. В конечном счёте, выбор складывается из собственных потребностей и желаний, а не стереотипов.

Анализ результатов по текстовым параметрам и полученным в результате анализа 8 показателям дает следующее.

Таблица 1 – Сравнительная таблица данных по английскому и русскому текстам

№№ п/п	Параметры	Показатели	
		Иностранный текст	Русский текст
1	Количество предложений всех типов	37	11
2	Количество сегментов. Из них:	162	61
3	с уникальной информацией	46(28,4%)	24(39,34%)
4	с дополнительной информацией	42(25,93%)	13(21,31%)
5	с уточняющей информацией	15(9,26%)	5(8,2%)
6	с повторной информацией	49(30,25%)	13(21,31%)
7	с нулевой информацией	10(6,17%)	6(9,84%)
8	Коэффициент информативности	0,28	0,39

После этого мы обратились ко всем переводам и провели сопоставительный анализ всего массива данных. Сравнение переводов с исходным текстом продемонстрировало, что первые имеют значительно меньший объем, где среднее значение – 9,95 предложений. Второе отличие напрямую связано с первым – информативность русскоязычных текстов выше – 0,4. Это объясняется тем, что в переводах сохраняется большее количество фактов и ключевой информации, а незначительные моменты опускались переводчиками. Структура предложений также подверглась изменению. В переводах преобладают сложноподчиненные и сложносочиненные предложения, что помогает объединять разрозненные данные в целостные концепции, однако, в оригинальном тексте больше простых. Помимо этого, стоит упомянуть, что количество преобладающих сегментов в текстах различается. В англоязычном тексте лидирующее место занимает повторная информация, а крайнее – уточняющая, в то время как в интерпретациях преобладает уникальная информация, а последнее место занимает уточняющая, ее количество совсем мало (средний показатель – 1,62%).

Многие переводы вовсе не содержат уточняющих фактов. Нулевая информация также варьируется. В переводах ее количество выше (9,38% против 6,17%). Данный факт находит объяснение в том, что представителям рационального стиля мышления свойственно делать отступления и использовать вводные конструкции, так как у них интенсивная бессознательная переработка информации, направляемая когнитивным диссонансом.

Помимо этого, аргументативному дискурсу представителей с рациональным стилем мышления свойственен пространственный тип локальной связности, проявляющийся в использовании настоящего времени, что соответствует мозаичному методу обработки информации по В. В. Киселевой [9].

Результаты исследования по всему массиву переводных текстов представлены в таблице ниже. Под максимальным показателем воспринимается наибольшее количество квантов с представленным видом информации в представленных текстах, под минимальным – наименьшее, под средним показателем – среднее значение по всем текстам.

Таблица 2 – Показатели информативности исходного и результирующих текстов

Параметры	Показатели			
	Иностранный текст	Переводные русскоязычные тексты		
		максимальный	минимальный	средний
Количество предложений	37	22	6	9,95
Количество сегментов	162	95	30	51,16
Из них: с уникальной информацией	46(28,4%)	25	12	19,8 (38,7%)
с дополнительной	42(25,93%)	27	6	12,83 (25,08%)
с уточняющей	15(9,26%)	5	0	0,83 (1,62%)
с повторной	49(30,25%)	27	6	12,9 (25,27%)
с нулевой	10(6,17%)	10	1	4,8 (9,38%)
Коэффициент информативности	0,28	0,5	0,27	0,4

Похожее исследование было представлено в диссертации А. И. Гороховой [5]. В ней исследовались способы достижения эквивалентности в синхронном и письменных переводах, которые были выполнены как профессиональными, так и непрофессиональными переводчиками. Согласно полученным данным, основным квантом переданной информации, играющим ключевую роль в обеспечении речевой компрессии в процессе синхронного перевода, выступает квант уточняющей информации. Это проявляется в том, что переводчик, стремясь сократить объем исходного текста, зачастую опускает ту информацию, которая является очевидной в оригинале и лишь уточняется в процессе перевода. Больше количество данных сохранялось у профессионалов. Аналогичные выводы можем сделать и мы, опираясь на письменный перевод. Что касается нулевой информации, как нами уже было замечено, ее количество в процентном соотношении несколько выше, чем в исходном. Данный факт можно попытаться объяснить тем, что при синхронном переводе нужно время, чтобы верно интерпретировать информацию, и таким образом появляются вводные слова, предложения или конструкции. Помимо этого, такие фразы помогают ввести новую мысль или идею и связать это с предыдущими данными. Так как в нашем исследовании принимали участие студенты языковых факультетов, которые только начинают свой путь в данной

сфере, возможно, по этой причине мы наблюдаем большее количество отступлений нежели в исходном тексте.

Подводя итог, можно сказать, что при анализе переводов можно обнаружить множество отличий, которым можно дать научное объяснение. Варьирование информации, в нашем случае, уточняющей и нулевой связано с тем, что людям, выполняющим перевод, неважно, синхронный или же письменный, важно передать основное содержание текста, донести его главную суть до получателя. По этой причине опускаются уже сказанные детали, чтобы не было повторов, а также то, что само собой очевидно из ранее озвученного или описанного. Уточнения оставляют, как правило, в тех случаях, когда они действительно важны для верной интерпретации данных. Добавочные фразы или предложения, т.е. те, что не содержат ключевых данных, применяются чтобы перейти от одной темы к другой, а также чтобы дать немного больше времени на формулирование высказывания при синхронном переводе и, как в нашем случае, их использование может быть напрямую связано с типом мышления.

### **Список литературы:**

1. Алексеев А. А., Громова Л. А. Поймите меня правильно или книга о том, как найти свой стиль мышления, эффективно использовать интеллектуальные ресурсы и обрести взаимопонимание с людьми. СПб.: Экономическая школа, 1993. 328 с.
2. Беседина Е. В. Аргументативный дискурс когнитивно сложных и когнитивно простых личностей: дис. ... канд. филол. наук. Курск, 2011. 156 с.
3. Васильев Л. Г. Лингво-аргументологические исследования: Калужская школа // Дискуссионные вопросы современной лингвистики. 2008. Вып. 4. С. 4–14.
4. Вахрушев К. И. ЕГЭ-2024. Английский. Варианты из банка заданий ФИПИ: [Электронный ресурс]. URL: [https://vxkir.ru/egge2024\\_sample.pdf](https://vxkir.ru/egge2024_sample.pdf) (дата обращения: 15.09.2024).
5. Горохова А. И. Сопоставительное исследование способов достижения эквивалентности в синхронном и письменном переводах: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 19 с.
6. Зайцева В. Ю. Аргументативный дискурс носителей когнитивного стиля «конкретная/абстрактная концептуализация»: Дис. ... канд. филол. наук. Калуга: Калужский гос. ун-т, 2012. 181 с.
7. Калашникова С. В. Лингвистические аспекты стилей мышления в аргументативном дискурсе: Дис. ... канд. филол. наук. Калуга: Калужский гос. ун-т, 2007. 198 с.
8. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. 207 с.
9. Киселева В. В. Варьирование вербальных реакций в аргументативном дискурсе: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2006. 19 с.
10. Миньяр-Белоручев Р. К. Теория и методы перевода. М.: Московский лицей, 1996. 209 с.
11. Степанова И. А. Особенности аргументативного дискурса носителей когнитивного стиля полезависимость / полнезависимость: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2022. 18 с.
12. Sternberg R. J. Thinking styles. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997. 180 p.

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

УДК 81

**О. И. Подкопаева**

## **ОСОБЕННОСТИ АКТУАЛИЗАЦИИ ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ КОНЦЕПТОВ**

В статье рассматривается понятие эмоционального концепта, специфика его актуализации в дискурсе, виды вербализации данного типа концепта. Также в статье рассматривается место и роль эмоционального концепта в концептосфере представителя определённой лингвокультуры. Автор статьи уделяет внимание рассмотрению важности понимания эмоциоконцептосферы при коммуникации представителей разных лингвокультур.

*Ключевые слова:* концепт; эмоциональный концепт; концептосфера; эмоциоконцептосфера; вербализация эмоционального концепта.

**O. I. Podkopayeva**

## **THE SPECIFICS OF REPRESENTATION OF EMOTIONAL CONCEPTS**

The article touches upon the problem of an emotional concept, the specifics of its realisation in discourse, and the types of verbalization of this type of concept. The article also considers the place and role of the emotional concept in the concept sphere of a representative of a certain linguistic culture. The author of the article pays attention to the importance of understanding the emotional sphere in communication between representatives of different cultures.

*Keywords:* concept; emotional concept; concept sphere; emotional concept sphere; verbalization of the emotional concept.

В последнее время исследования эмоциональных концептов становятся одним из наиболее активно развивающихся направлений в области лингвоконцептологии. Это связано с растущим интересом ученых к вопросам взаимосвязи языка и эмоций, а также к концептуализации эмоций в различных лингвокультурах. Эмоциональные концепты представляют собой результат сложного когнитивно-эмоционального освоения человеком как языковой, так и внеязыковой деятельности.

Вербализация эмоциональных концептов открывают широкие возможности для исследования в рамках лингвокультурологии, как в синхроническом, так и в диахроническом срезе. Это означает, что ученые могут изучать, как качественный и количественный состав эмоциональных концептов развивается и изменяется во времени, а также как данный тип концептов функционирует в разных культурных контекстах. Однако, несмотря на это, исследователям часто оказывается сложно ответить на вопросы, касающиеся выявления лингвоспецифической структуры эмоциональных концептов. Причиной этого является то, что важные экстралингвистические факторы, такие как культурные традиции, социальные нормы и исторические контексты, остаются вне поля зрения многих исследователей, хотя они существенно влияют на эмоциональную сферу человека.

Изучение сущности эмоциональных концептов на основе языкового материала позволяет применить различные лингвистические методики для описания содержания фрагментов эмоционального лексико-семантического поля. Это может включать анализ метафорических выражений, идиоматических фраз и других языковых средств, которые помогают понять, как эмоции отражаются в языке и как они воспринимаются в различных культурах. Таким образом, исследование эмоциональных концептов не только углубляет наше

понимание языка как инструмента коммуникации, но и способствует более полному осмыслению человеческого опыта и эмоционального восприятия мира. Работа в данной области предоставляет уникальные возможности для междисциплинарного подхода, объединяющего лингвистику, психологию и социологию, что позволяет более глубоко исследовать природу эмоций и их выражение в языке.

Н. А. Красавский подчеркивает, что эмоциональные концепты представляют собой результат семиозиса – процесса, в котором происходит означивание когниций человека, когда он осваивает окружающий его мир [1, с. 26]. Это утверждение акцентирует внимание на том, что эмоции не существуют изолированно; они активно участвуют в формировании нашего восприятия и понимания действительности. Например, когда человек испытывает радость от встречи с близким другом, эта эмоция не просто проявляется в его внутреннем состоянии, но и влияет на его поведение, выбор слов и невербальные сигналы. Таким образом, радость становится не только эмоциональным переживанием, но и важным элементом семиозиса – процесса, в котором эмоции и когниции взаимодействуют.

Развивая эту мысль, И. И. Чесноков определяет эмоциональный концепт как некую модель поведения, сформированную на основе эмоции или комплекса эмоций, которая отражается в сознании индивида и может быть описана в контексте социального взаимодействия [2, с. 37]. Это означает, что эмоциональные концепты не просто являются абстрактными понятиями; они имеют практическое применение в реальной жизни, влияя на то, как люди взаимодействуют друг с другом. Например, концепт «сострадание» может быть основан на эмоциях, таких как жалость и сопереживание. В социальной ситуации, где кто-то испытывает боль или страдание, проявление сострадания может привести к поддержке и помощи этому человеку, что демонстрирует, как эмоции формируют наше поведение в обществе, наши высказывания, выбор тех или иных языковых единиц для выражения испытываемых эмоций. Таким образом, исследование эмоциональных концептов становится ключевым элементом для понимания того, как эмоции влияют на язык и коммуникацию. Эмоции не только окрашивают наше восприятие мира, но и формируют наши социальные взаимодействия, создавая уникальные модели поведения, которые отражают культурные и личные контексты. Важно отметить, что такие исследования могут помочь нам лучше понять не только индивидуальные различия в восприятии эмоций, но и культурные особенности, которые влияют на то, как мы выражаем и интерпретируем свои чувства в различных социальных ситуациях.

Практически любой концепт может иметь эмоциональную окраску, и эта окраска во многом зависит от контекста, в котором он проявляется. Важно отметить, что степень эмоциональной заряженности концептов не является постоянной и может варьироваться в зависимости от различных факторов. Например, такие концепты, как «раздражение», «возмущение» и «отчаяние», явно номинируют эмоции и сами по себе являются носителями мощной эмоциональной нагрузки. Эти концепты не только обозначают определенные чувства, но и могут вызывать сильные реакции у людей, которые с ними сталкиваются.

Однако существуют и концепты, в которых эмоциональная составляющая менее явна, но все же присутствует. К таким потенциально эмоциональным концептам можно отнести слова и выражения, чья эмоциональная природа зависит от предпосылок и личного смысла, который вкладывается в них при общении, т.е. от вербализации концепта. Например, слово «дверь» может восприниматься как простое обозначение физического объекта, однако в контексте фразы «стучаться в закрытую дверь» оно приобретает гораздо более глубокий эмоциональный смысл, вызывая ассоциации с отчаянием, бессилием и безысходностью. И,

наоборот, фраза «когда закрывается одна дверь, открывается другая» пробуждает надежду, оптимизм, положительные эмоции. Аналогично, выражение «родные стены» не просто говорит об архитектурном элементе, оно ассоциируется с домом, уютом и безопасностью. Напротив, фразы «биться головой о стену», «глухая стена» пробуждают негативные эмоции, такие как, раздражение, отчаяние, иногда негодование, или озадаченность.

Кроме того, существует третий тип концептов, который можно назвать концептами, характеризующими коммуникативное поведение человека. К ним относятся такие понятия, как «коварство», «хитрость», «зависть», «ревность» и «месть». Эти концепты не только отражают определенные эмоции, но и описывают действия и реакции людей, которые могут быть как адекватными, так и неадекватными в зависимости от ситуации. Например, зависть может побудить человека к действиям, о которых он позже будет сожалеть, в то время как ревность может привести к конфликтам в отношениях.

Эмоциональное ранжирование концептов определяется местом эмоционального компонента внутри самого концепта: он может находиться как в ядре, так и на периферии. Когда эмоциональный компонент находится в ядре концепта, он легко эксплицируется и становится очевидным для собеседников. Например, фразы вроде «двуличный хитрец» или «разрушительная ревность» сразу же вызывают яркие образы и эмоции. Использование таких слов создает четкую картину в сознании слушателя и провоцирует соответствующую реакцию.

С другой стороны, если эмоциональный компонент находится на периферии концепта, его восприятие может быть более тонким и завуалированным. Например, выражение «задумать что-нибудь» может не содержать явного указания на эмоции, но в контексте общения оно может подразумевать хитрость или манипуляцию. Аналогично фраза «интересоваться кем-то, заигрывать» может нести в себе элементы флирта или скрытой агрессии, хотя на первый взгляд кажется нейтральной. Таким образом, динамика эмоционального компонента в концептах зависит от конкретной коммуникативной ситуации и контекста. Понимание этого аспекта позволяет глубже осознать, как эмоции влияют на наше восприятие языка и взаимодействие с окружающими. Эмоциональная составляющая концептов формирует не только наше индивидуальное восприятие мира, но и обогащает культурный контекст общения, делая его более многогранным и насыщенным.

Эмоции можно рассматривать как отражение психологической реакции человека на события и явления, происходящие в его окружении. Они играют важную роль в нашей жизни и имеют глубокую связь с такими глобальными проблемами, как взаимодействие между человеком и обществом, влияние языка и этноса на восприятие реальности, а также формирование языковой картины мира. Например, разные культуры могут по-разному воспринимать одни и те же эмоции, что подчеркивает важность изучения эмоционального опыта в контексте культурных различий. Эти вопросы также являются предметом изучения философии, которая исследует отношения человека к окружающему миру и его место в нем. Философские размышления о природе эмоций могут помочь понять, как они влияют на наше восприятие реальности и взаимодействие с другими людьми. Например, радость может способствовать укреплению социальных связей, в то время как гнев может привести к конфликтам. Таким образом, реакция человека на окружающие его явления неизбежно вызывает эмоциональные отклики. Эмоции становятся важным аспектом для глубинного анализа человеческой природы и ее сложных механизмов. Понимание эмоциональной составляющей позволяет более

полно осветить вопросы идентичности, социального взаимодействия и культурных различий, что делает её значимой компонентой в исследованиях психологии и философии.

Вербализованные эмоциональные концепты представляют собой сложные лексические и фразеологические единицы, которые формируются под влиянием этнокультурных факторов. Эти концепты основаны на определённых понятиях и включают в себя не только семантическое значение, но и культурные ценности, которые они олицетворяют. В процессе рефлексии и коммуникации такие концепты заменяют человеку однопорядковые объекты, вызывая у него эмоциональную привязанность и предпочтение. Таким образом, вербализованный эмоциональный концепт можно рассматривать как динамический культурный конструктив, существующий в сознании человека и отражающий его социальный и культурный опыт.

Вербализация эмоциональных концептов – это процесс выражения эмоций и эмоциональных состояний через язык. Существует множество способов, которыми люди могут передавать свои эмоции:

1. Прямое наименование эмоций. Использование конкретных слов для обозначения эмоций, таких как «радость», «грусть», «гнев», «страх». Это самый простой и очевидный способ, знакомый и понятный всем представителям любой лингвокультуры.

2. Метафоры и аналогии, зафиксированные в словаре. Эмоции могут быть описаны через метафоры, которые помогают передать сложные чувства. Например, «мое сердце разбито» или «я на седьмом небе от счастья».

3. Нехудожественные сравнения. Использование сравнений для передачи интенсивности эмоций, например, «это было так же страшно, как в фильме ужасов».

4. Описание физических ощущений. Эмоции часто сопровождаются физическими реакциями, и их можно описывать через эти ощущения. Например, «у меня в животе бабочки порхают» или «мои руки дрожат от волнения».

5. Нарративный подход. Рассказывание историй или анекдотов, которые иллюстрируют эмоциональный опыт. Это может быть как личный опыт, так и вымышленная история.

6. Использование оригинальных художественных средств. Поэзия, песни, литература и искусство в целом могут служить мощными инструментами для выражения эмоций. Писатели используют символику и образы для передачи своих чувств, чувств героев. Символы могут представлять определённые эмоции или состояния. Например, дождь часто ассоциируется с грустью или очищением, а солнце – с радостью и надеждой. Наиболее распространённым стилистическим приёмом, позволяющим актуализировать концепт в дискурсе, безусловно является метафора – «Тоска необъятная жрала его, и безымянный червь точил его сердце» (Н. В. Гоголь). Особенно ярко олицетворения – «Злоба шипела змеей, извивалась в злых словах, встревоженная светом, упавшим на неё» (М. Горький). Антитеза противопоставляет разные идеи или чувства, чтобы подчеркнуть контраст. Например, «радость и печаль переплетаются в моём сердце» показывает сложность эмоционального состояния. Эпитеты добавляют эмоциональную окраску к существительным, помогая создать более яркий образ. Например, «горькая утрата» или «светлая радость» усиливают восприятие эмоций.

7. Контекстуальное описание. Описание ситуации или контекста, в котором возникает эмоция, может помочь лучше понять её природу. Например, «я чувствовал себя одиноким и брошенным на вечеринке среди толпы».

Эти способы могут сочетаться друг с другом и использоваться в зависимости от контекста и аудитории, что делает процесс вербализации эмоций многогранным и индивидуальным.

Совокупность различных эмоциональных концептов, которые формируют наше восприятие и понимание эмоций, принято называть эмоциоконцептосферой. Она охватывает широкий спектр эмоциональных переживаний, значений и ассоциаций, которые существуют в рамках определенной культуры или языка. Эмоциоконцептосфера включает в себя не только отдельные эмоции, такие как радость, печаль, гнев или страх, но и сложные эмоциональные состояния, которые могут быть связаны с конкретными ситуациями, культурными традициями и социальными контекстами.

Важным аспектом эмоциоконцептосферы является то, что она не является статичной, а динамично развивается под воздействием различных факторов – исторических, социальных, культурных и индивидуальных. Каждый человек привносит в эту сферу свои уникальные переживания и интерпретации, что делает её многообразной и многогранной. Эмоциоконцептосфера представляет собой не просто набор эмоциональных концептов, а целую систему взаимосвязей и взаимодействий, в которой каждая эмоция и её значение могут изменяться в зависимости от контекста. Это позволяет глубже понять, как эмоции влияют на человеческое поведение, коммуникацию и восприятие мира, а также как они выражаются в языке и культуре.

Эмоциоконцептосфера представляет собой центральный элемент эмоциональной языковой картины мира. Эта картина включает в себя систему языковых единиц, отражающих разнообразие эмоциональных концептов и эмоционально-экспрессивное отношение говорящего к предмету и процессу общения. Она является частью более широкой языковой картины мира. Языковая картина мира – это изображение действительности, выраженное через языковой код, которое фиксирует в языковых единицах (таких как лексика, идиомы, афоризмы и т.д.) образы мира, а также представления индивидов, этносов и человечества о реальности, их знания, опыт и мировоззрение, запечатленные в вербальных знаках. Эта картина также входит в состав картины мира конкретного этноса. Картина мира – это совокупность устоявшихся представлений, ощущений, знаний и способов понимания и восприятия человеком всего окружающего мира и Вселенной.

В заключении хотелось бы сделать логический вывод, который будет следовать из всего, сказанного выше. Изучение эмоциональных концептов в лингвистике представляет собой важную область, которая позволяет глубже понять, как язык отражает и формирует человеческие эмоции. Эмоции играют центральную роль в жизни человека, влияя на его поведение, взаимодействие с окружающими и восприятие мира. Лингвистика, как наука о языке, предоставляет инструменты для анализа того, как эмоции выражаются и воспринимаются через слова, фразы и различные языковые конструкции. Важно отметить, что изучение эмоциональных концептов помогает выявить культурные различия в восприятии и выражении эмоций. Каждый язык несет в себе уникальные культурные коды, которые определяют, как эмоции формулируются и интерпретируются. Например, в некоторых культурах существуют специальные слова для описания эмоций, которые не имеют аналогов в других языках. Это подчеркивает, что способы выражения эмоций не являются универсальными, а зависят от культурного контекста. Понимание этих различий может улучшить межкультурное общение и снизить риск недопонимания. Кроме того, изучение эмоциональных концептов в лингвистике способствует развитию теорий о том, как язык влияет на мышление. Язык

не просто отражает наши мысли, но и формирует их. Например, наличие в языке множества слов для обозначения различных оттенков одной эмоции может способствовать более тонкому восприятию этой эмоции носителями данного языка. Исследования показывают, что люди, говорящие на языках с богатым эмоциональным словарем, могут лучше распознавать и выражать свои чувства. Также, понимание эмоциональных концептов имеет практическое значение в области психологии и психотерапии. Эмоциональная грамотность, то есть способность осознавать и выражать свои эмоции, является важным аспектом психического здоровья. Лингвисты и психологи работают над созданием методов, которые помогают людям лучше понимать и вербализировать свои чувства. Это особенно актуально для людей, испытывающих трудности в общении или страдающих от эмоциональных расстройств. Также стоит отметить важность изучения эмоциональных концептов для создания искусственного интеллекта и технологий обработки естественного языка. Современные системы искусственного интеллекта должны уметь распознавать и интерпретировать эмоции для более эффективного взаимодействия с пользователями. Разработка алгоритмов, способных анализировать эмоциональную окраску текста, может значительно улучшить качество общения между человеком и машиной.

**Список литературы:**

1. Красавский Н. А. Динамика эмоциональных концептов в немецкой и русской лингвокультурах: дис. ... д-ра филол. наук / Н. А. Красавский. Волгоград, 2001. 507 с.
2. Чесноков И. И. Месть как эмоциональный поведенческий концепт (опыт когнитивно-коммуникативного описания в контексте русской лингвокультуры): дис. ... д-ра филол. наук / И. И. Чесноков. Волгоград, 2009. 334 с.

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

УДК 81'25:347.78.034

**М. К. Стрижко, Л. Г. Васильев**

### **ВАРИАТИВНОСТЬ ПЕРЕВОДА ФОРМ РУССКОГО БУДУЩЕГО ВРЕМЕНИ**

В статье рассматриваются особенности перевода форм будущего времени в русскоязычном художественном тексте, а также обобщаются и систематизируются существующие исследования по этой теме. Анализируются примеры переводов и дается их комментарий.

*Ключевые слова:* вариативность; перевод; футуральность; переводческая норма; переводческие дефекты.

**M. K. Strizhko, L. G. Vasilev**

### **VARIABILITY OF TRANSLATION OF THE RUSSIAN FUTURE TENSE FORMS**

The article examines features of the translation of future tense forms in Russian literary discourse; it also summarizes and systematizes existing research on this topic. Examples of translation are analyzed and supplemented with commentaries.

*Keywords:* variability; translation; futurity; translation norm; translation defects.

Вопрос о грамматическом будущем времени остается одним из наиболее обсуждаемых в англистике и привлекает внимание многих лингвистов. Это во многом связано с гипотетическим онтологическим будущим и его связью с модальностью, а также с его характеристикой нереального действия. Многозначность будущего дает разнообразие в его выражении, что особенно заметно в русском языке, где наиболее распространены две формы: простое будущее (синтетическая форма) и сложное будущее (аналитическая форма). Несмотря на ряд общих черт, данные формы имеют свои особенности.

Если говорить о будущем времени в английском языке, то здесь ученые [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8] анализируют английские эквиваленты русских аналитических форм будущего времени, рассматривают возможные варианты перевода или передачи будущности. В ходе анализа научной литературы было выявлено несколько причин вариативности перевода в будущем времени.

Во-первых, понятие вариативности определяется различиями в грамматической строе языков, включая конструктивные различия при передаче последующих событий. Например, в русском языке будущие действия могут быть выражены через форму будущего времени или формы с инфинитивом и модальными глаголами, тогда как в английском языке грамматические формы для обозначения футуральности действия могут передаваться через контекст или другие грамматические категории, такие как формы настоящего времени с ориентиром на будущее (настоящее простое и настоящее продолженное время). Поэтому при переводе текста на русский язык необходимо часто учитывать контекст и выбирать между настоящим и будущим временем.

Во-вторых, вариативность перевода также зависит от конструкций с модальными глаголами (например, *will, shall*), которые включают функцию передачи дополнительных значений намерения или необходимости и могут варьироваться при переводе на русский язык [8, с. 215].

В-третьих, стоит отметить влияние лексико-семантических особенностей восприятия будущего времени. Например, слова *скоро, позже* и *через несколько дней* «растягивают»

футуральное значение, и при переводе на русский язык их можно передать с помощью наречий или конструкций, увеличивающих отложенность во времени.

Семантика английских форм будущего времени учитывает широкий круг измерений, включая предсказание, намерение, планы, завершенность действия в будущий момент и процессуальность.

В английском языке для обозначения будущего времени используется довольно широкий спектр языковых средств. Некоторые из них представляют собой грамматические элементы, связанные с изъявительным, сослательным и повелительным наклонением. Помимо грамматических средств в передаче футурального значения активно задействованы и лексико-грамматические инструменты, в том числе бивербальные конструкции со вторым компонентом в форме инфинитива – такие, как конструкции с модными глаголами, с глаголом *let* и другими [4, с. 13].

Среди грамматических средств индикатива наиболее часто употребляются Future Indefinite (в простом и главном предложении) и Present Indefinite (в придаточном предложении). В области сослагательного наклонения следует отметить конструкцию *would + инфинитив*. В качестве лексико-грамматических средств весьма распространены формы *to be going to + инфинитив* и *can + инфинитив*.

Когда грамматические формы Continuous применяются в последующих контекстах, они могут частично терять значение длительности, тогда как формы Perfect – утрачивают значение перфектности. Это приводит к нейтрализации видовой семантики, что может быть связано с тем, что концепция будущего времени воспринимается говорящим как менее детализированная и четко очерченная по сравнению с настоящим и прошлым [7].

При этом глагольные формы, которые непосредственно обозначают будущее время, обычно используются в абсолютном временном значении. В то же время формы, где значение будущего является вторичным, такие как настоящее неопределенное, настоящее совершенное и прошедшее сослагательное наклонение, в большей мере склонны к выражению относительного временного значения в зависимых предложениях [8].

Вариативность перевода будущего времени не только обладает чертами лексико-грамматического разнообразия, но и отражает глубокие культурные, речевые и концептуальные различия между языками. Для того чтобы продемонстрировать вариативность выражения аспектов будущего времени, нами был выполнен анализ нескольких переводов с русского языка на английский произведения М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Тексты трех переводов (Майкла Гленни [9], Ричарда Пивера – Ларисы Волохонской [10] и Хью Эплина [11]) на английском языке позволяют лучше понять, как переводчики интерпретируют будущее время, и какие культурные и семантические факторы влияют на этот процесс.

В нашем исследовании было представлено 80 примеров из оригинального текста Михаила Афанасьевича Булгакова [1]. Для каждой оригинальной фразы предложено три варианта перевода из различных источников, чтобы рассмотреть вариативность перевода в будущем. Все примеры были распределены по категориям будущего времени и расписаны по типу анализа следующего предложения: *Если бы тебя зарезали перед твоим свиданием с Иудой из Кириафа, право, это было бы лучше* [1, с. 17].

В данном случае вариативность будущего времени отражается через использование сослагательного наклонения, отражающего нереальность происходящих событий.

*–If they had murdered you before your meeting with Judas of Karioth I really believe it would have been better* [9, с. 17].

–If *they'd put* a knife in you before your meeting with Judas of Kiriath, it really **would have been better** [10, с. 13].

–If *you'd been murdered* before your meeting with Judas from Kiriath, truly, it **would have been better** [11, с. 17].

Из всех 80-ти проанализированных фраз и предложений наиболее частой формой передачи будущего времени при переводе на английский язык явилась передача через времена и формы будущего времени таких, как Future Simple, Future Continuous, Future Perfect, Future is the Past, Future Passive Voice (всего мы нашли 114 примеров употребления). На втором месте по использованию у нас получилась передача через настоящее время (52 примера), а на третьем – передача будущего времени через модальность (40 примеров) Все полученные результаты зафиксированы в таблице (Таб. 1) и рисунке (Рис. 1) ниже.

Таблица 1 – Вариативность будущего времени в произведении «The Master and Margarita»

Формы передачи будущего времени	Значения будущего времени	Количество случаев
Модальность	Предположение, прогнозирование, обязательство, возможность и физ. Способность совершения действия	40
Настоящее время	Запланированное действие по расписанию, причинно-следственная связь, констатация факта	52
Будущее время	Запланированное точное действие в будущем времени, последовательность действий в будущем времени	131
Повелительное наклонение	Необходимость выполнения действий в будущем времени	31
Инфинитив	Последовательность действий, точное действие совершенного вида	6
Герундий	Последовательность действий и характер действия в будущем времени	3
Прошедшее время	Оттенок выполненных действий	4
Сослагательное наклонение	Выражение нереальных событий в будущем времени	6
Конструкция «to be going to do something»	Точное запланированное действие в будущем времени	12

Исходя из полученных данных таблицы (Таб. 1), мы видим, что большее количество фраз и предложений со значением будущего времени в русском языке переведены через соответствующие временные формы футурума английского языка. На первом месте по количеству употреблений стоит передача значения футура через формы будущего времени, на втором месте по употреблению значения настоящего времени и на третьем – употребление модальных глаголов.

На Рис.1 представлено процентное соотношение переводческих вариантов будущего времени.



Рисунок 1 – Варианты передачи значения будущего времени для перевода «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова

Согласно информации, указанной на Рис. 1, значение футуральности на 18% передается через формы настоящего времени, на 14% – путём значения модальности, на 46% – через формы будущего времени, на 11% – через повелительное наклонение, на 2% – посредством форм инфинитива, на 1% – через герундий, на 4% – через конструкцию *to be going to do something*, на 2% – через сослагательное наклонение и а 1% – посредством формы прошедшего времени.

Стоит отметить, что во многих случаях авторы переводов выбирали одну и ту же форму, Future Simple. Как бы то ни было, встречались различные способы, в которых допускается неодинаковая вариативность.

Переводчики старались сохранять юмористические или сатирические элементы оригинала, изменяя формы будущего времени на более экспрессивные или разговорные, что приводит к тому, что важно не только грамматически точно передавать содержание, но и дух произведений.

Следует отметить, что вариативность формирования будущего времени зависит также от культурного и языкового контекста. Каждый язык имеет свои особенности выражения временных категорий, и переводчики должны учитывать это различие. Поскольку выражение будущего времени в английском языке не может иметь точного эквивалента в русском языке, это ставит перед переводчиками задачу как можно точнее определить смысл и

атмосферу оригинала. В зависимости от контекста и личного восприятия они принимают решения, которые могут показаться нестандартными с точки зрения грамматики, тем самым открывая новые возможности для дальнейшего изучения.

Однако подобная интерпретация художественного текста чревата допущением тех или иных переводческих дефектов. Дело в том, что любой перевод текста требует соответствия основным требованиям переводческой нормы – адекватности и эквивалентности. Если перевод не соответствует указанным критериям, его можно считать дефектным. Существует достаточное количество классификаций тех или иных переводческих дефектов. По классификации, предложенной Т. А. Казаковой [3] в рамках функционального подхода, встречается три типа ошибок: 1) прагматические ошибки, которые связаны с несоблюдением инструкций, полученных вместе с заказом на перевод, и с нарушением основной цели текста; 2) культурологические ошибки, возникающие при игнорировании стилистических норм ограничения культуры; 3) языковые ошибки, распространенные правила лексики, грамматики, орфографии и пунктуации.

Найденные нами дефекты больше соответствуют языковым, где наиболее частым явлением является перевод будущего времени с русского языка на английский, то есть имеются грамматические дефекты перевода.

Приведем несколько примеров.

1) *«А бывает и еще хуже: только что человек соберется съездить в Кисловодск – тут иностранец прищурился на Берлиоза, – пустяковое, казалось бы, дело, но и этого совершить не может, потому что неизвестно почему вдруг возьмет – поскользнется и упадет под трамвай!»* [1, с. 11] – будущее время в исходном языке выражается в значении планирования действия «соберется съездить», а также в значении предполагаемого исхода событий, которые произойдут в будущем «поскользнётся и упадет».

С точки зрения эквивалентности данное предложение должно быть переведено при помощи будущего времени Future Simple и Future Perfect. Самый удачный перевод получился у Хью Эплина: *«But it could be even worse: a man will have just decided to take a trip to Kislovodsk, ” here the foreigner screwed his eyes up at Berlioz, “a trifling matter, it would have seemed, but he can’t accomplish even that, since for some unknown reason he’ll suddenly go and slip and fall under a tram!»* [11, с. 9].

2) *«Само собой разумеется, что, если на Бронной мне свалится на голову кирпич...»* [1 с. 20]. Для эквивалентного обозначения будущего времени нужно использовать соответствующие формы данного времени.

3) *«Кирпич ни с того ни с сего, – внушительно перебил неизвестный, – никому и никогда на голову не свалится»* [1, с. 20]. Перевод данного предложения на английский язык, который отвечал бы нормам, является Хью Эплина, поскольку переводчик придерживается выражения будущего времени через Future Simple: *«Without rhyme or reason, a brick, ” the stranger interrupted edifyingly, “will never fall on anybody’s head»* [11 с. 9].

Нами также было проанализировано 80 фраз, из которых 35 фраз переведены с дефектом с точки зрения грамматики, а конкретно несоответствие времени и характера действия в оригинале и в переводе. 10 фраз были переведены с дефектами с точки зрения культурологического аспекта. Остальные фразы соответствовали переводческой норме. Как уже было сказано, более качественный переводческий продукт получился у Хью Эплина. Вся информация продемонстрирована в Таблице 2.

Таблица 2 – Переводческие дефекты

Переводческие дефекты	Количество фраз
Грамматические дефекты	35
Культурологические дефекты	10
Прагматические дефекты	0

Прагматические дефекты перевода не обнаружены вовсе, как это можно увидеть в Таблице (Таб. 2).

Таким образом, исследование вариативности форм будущего времени в переводе первой части книги М.А. Булгакова позволяет выделить ключевые аспекты, характерные для подходов переводчиков к передаче времени. Это включает выбор между различными временными формами, влияние контекста на использование модальных средств и культурный фон для интерпретации будущего времени. Зафиксированная вариативность форм будущего времени в проанализированном тексте и в его транслятах подтверждает, что перевод – это не только процесс передачи содержания текста с одного языка на другой, но и сложный семиотический процесс, требующий глубокого понимания языковых и культурных особенностей.

#### Список литературы:

1. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита / М. А. Булгаков (Russian Modern Prose). М.: КАРО, 1937. Эл. ресурс <http://www.bulgakov.ru/pdf/Master-i-Margarita.pdf>. 3[http://zhurnal.lib.ru/w/wagarow\\_a\\_s/kazakova.html](http://zhurnal.lib.ru/w/wagarow_a_s/kazakova.html).
2. Воронцова Г. Н. Очерки по грамматике английского языка. М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1960. 399 с.
3. Казакова Т. А. Теория перевода (лингвистические аспекты). – СПб, 2001 [Электронный ресурс]
4. Колмогорцева В. М. Система грамматических средств выражения будущего времени в современном английском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1965. 24 с.
5. Ларина О. В. Классификация имплицитных средств темпоральной локализации действия в будущем // Филологические науки в МГИМО. 2020. № 1(21). С. 21-27.
6. Пахомова О. М., Чернышева А. Н. Проблемы вариативности как универсального средства языковой системы // Научные труды КубГТУ, № 6. Краснодар: Кубанский гос. тех. ун-т, 2016. С. 299-307.
7. Цыба Р. И. Форма будущего времени в грамматической категории времени английского глагола / Р. И. Цыба // Проблемы языкознания и теории английского языка. М.: Высш. шк., 1976. Вып. 2. С. 267-270.
8. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М.: Наука, 1988. 215 с.
9. Bulgakov M. A. The Master and Margarita / Мастер и Маргарита: В переводе Михаила Гленни: Книга для чтения на английском языке (Russian Modern Prose). М.: КАРО, 1997. Эл. ресурс: [https://www.masterandmargarita.eu/estore/pdf/eben001\\_mastermargarita\\_glenny.pdf](https://www.masterandmargarita.eu/estore/pdf/eben001_mastermargarita_glenny.pdf)
10. Bulgakov M. A. The Master and Margarita / Мастер и Маргарита: В переводе Ричарда Пивера и Ларисы Волокхонской: Книга для чтения на английском языке (Russian Modern Prose). М.: КАРО, 1967. Эл. ресурс: [https://files.libcom.org/files/eben002\\_mastermargarita\\_pevear.pdf](https://files.libcom.org/files/eben002_mastermargarita_pevear.pdf).

11. Bulgakov M. A. The Master and Margarita / Мастер и Маргарита. В переводе Хью Эплина: Книга для чтения на английском языке (Russian Modern Prose). М.: КАРО, 1937. Эл. ресурс: [https://vk.com/doc8894406\\_650064011?hash=z6VGHY9ZoCzCIqz8niBPZAjpPSD2YqFzDPK16ITD08T&dl=bGV8LPplJBDEeVImNZq7qSp1kVhvN0MdCu6pkcp6BXH](https://vk.com/doc8894406_650064011?hash=z6VGHY9ZoCzCIqz8niBPZAjpPSD2YqFzDPK16ITD08T&dl=bGV8LPplJBDEeVImNZq7qSp1kVhvN0MdCu6pkcp6BXH).

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

## **ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

УДК 82

**М. В. Горшкова**  
**ОБРАЗ ЦЕНТРАЛЬНОГО ПЕРСОНАЖА РОМАНОВ**  
**Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ» И Ш. БРОНТЕ «ДЖЕЙН ЭЙР»**

В статье рассматриваются образы Кэтрин Эрншо – героини романа Эмили Бронте «Грозовой Перевал» – и Джейн Эйр – героини романа Шарлотты Бронте «Джейн Эйр». Сопоставляются внешность, характер, отношения с окружающими, жизненный выбор этих персонажей. Характеры Кэтрин и Джейн рассматриваются в динамике и хронологии – по ходу взросления героинь.

*Ключевые слова:* английская литература XIX века; Эмили и Шарлотта Бронте; Кэтрин Эрншо; Джейн Эйр.

**M. V. Gorshkova**  
**THE IMAGE OF THE CENTRAL CHARACTER OF THE NOVELS**  
**BY E. BRONTE «WUTHERING HEIGHTS» AND CH. BRONTE «JANE EYRE»**

The article examines the images of Catherine Earnshaw, the heroine of Emily Bronte's novel «Wuthering Heights», and Jane Eyre, the heroine of Charlotte Bronte's novel «Jane Eyre». The appearance, character, relationships with others, and life choices of these characters are compared. The characters of Catherine and Jane are considered in dynamics and chronology – as the heroines grow up.

*Keywords:* English literature of the 19th century; Emily and Charlotte Bronte; Catherine Earnshaw; Jane Eyre.

Эмили и Шарлотта Бронте – представители английской литературы XIX века, чье творчество признано мировой классикой. Одним из наиболее популярных романов Ш. Бронте является «Джейн Эйр», Э. Бронте написала множество стихотворений и единственный роман – «Грозовой Перевал».

Центральный персонаж «Грозового Перевала» – Кэтрин Эрншо – своенравная девушка, чье поведение нередко шокировало немногочисленных окружающих. Она хотела быть свободной, но оказалась в заточении собственных чувств. Её сердце желало Хитклифа – близкого и родного человека, которого сторонились и боялись все, но не она; её разум предпочел спокойного и состоятельного Эдгара и жизнь на светлой и уютной Мызе Скворцов. Внутренний конфликт бушевал в Кэтрин подобно урагану, уносящему вместе с собой частички тепла. Кэтрин не могла быть счастлива с бедным и безродным Хитклифом после перемен, произошедших в ней спустя пять недель жизни в семье Линтонов: «...вместо простоволосой маленькой дикарки, которая вприпрыжку вбежала бы в дом и задушила бы нас поцелуями, у крыльца сошла с красивого черного пони очень важная на вид особа...» [2, с. 57]. Однако счастье ей не удалось найти и в жизни с Эдгаром: любовь к Хитклифу не давала ей покоя даже на смертном одре.

Джейн Эйр – имя центрального персонажа и одновременно название романа Шарлотты Бронте. Главная героиня долгое время находилась в поисках светлого будущего и

счастливой жизни, на ее участь выпало немало невзгод: отсутствие любви к ней в доме миссис Рид, холод и голод в Ловудской школе, обман мистера Рочестера, недолгие, но мучительные скитания. Несмотря на все это, в романе Ш. Бронте после туч появляется солнце – Джейн обретает свое заслуженное счастье: новых родственников (к счастью, добрых и заботливых), внушительное наследство и, наконец, любовь.

Составление образов обеих героинь следует начать с внешности. В романе Эмили Бронте «Грозовой Перевал» неоднократно отмечается красота в облике Кэтрин Эрншо. Миссис Дин – основной повествователь – в одном из первых упоминаний Кэтрин дает следующую характеристику девочки: «... ни у кого на весь приход не было таких ясных глаз, такой милой улыбки, такой легкой ножки» [2, с. 50]. Стоит отметить, что и она, и Хитклиф называют ее волосы красивыми, также из разговора Кэтрин и Эллен можно понять, что густые и длинные волосы девушки были кудрявыми (или по крайней мере волнистыми): «Ты так долго расчесываешь мне волосы, что они перестанут виться!» [2, с. 70]. Кэтрин, даже будучи умершей, изнуренной горячкой и эмоциональной нестабильностью, выглядела так красиво, что мистер Локвуд со слов миссис Дин говорит о ней так: «... ангел небесный не мог быть прекрасней» [2, с. 144].

Главная героиня романа Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» внешне некрасива. Эббот, служанка в доме миссис Рид, и вовсе сравнивает ее с «противной маленькой жабой» [1, с. 37]. Джейн Эйр честна с собой, она называет себя дурнушкой и описывает себя как маленькую и бледную девушку с неправильными и резкими чертами лица, ее внешность кажется ей неблагоприятной и недостаточно красивой [1, с. 97, 104, 160]. Сент-Джон, кузен Джейн, говорит, что она совсем не красива, невзрачна и что черты ее «совершенно лишены изящества и гармонии» [1, с. 324]. Один лишь мистер Рочестер не отмечал недостатков в ее внешности: он считал Джейн Эйр – свою любовь – красавицей, сравнивал ее с феей, говорил, что она «прекрасна, как лилия» [1, с. 276]. В отношении Джейн этот мужчина произносит прилагательное «хрупкая»: хрупкое плечо, хрупкое создание [1, с. 299, 304], и это слово очень точно описывает облик Джейн – бледной девушки маленького роста и стройного телосложения. Интересно, как взаимная любовь меняет внешность мисс Эйр в лучшую сторону: после предложения руки и сердца ее лицо становится сияющим, а щеки – румяными [1, с. 249]. Если отметить немногочисленные детали, мистер Рочестер говорит о «шелковистых каштановых волосах и карих глазах» Джейн, но она мысленно поправляет его, ведь глаза ее зеленого цвета [1, с. 249].

Характеры героинь сложные, неоднозначные, но тем более интересные для рассмотрения. Тугушева М. П. характеризует Кэтрин Эрншо следующим образом: «... Кэтрин очень далека от идеала доброты. Она может быть жестока и коварна, ее своенравие граничит с деспотизмом, она суетна и тщеславна» [3, с. 86].

Кэтрин Эрншо в детстве – своенравная девочка, не дававшая покоя никому на Грозном Перевале, миссис Дин называла ее «взбалмошной» и говорила, что она «всех ... выводила из себя пятьдесят раз на дню и чаще» [2, с. 50]. Кэтрин и Хитклиф «обещали оба вырасти истинными дикарями»: они вместе убегали в вересковые пустоши, пропускали воскресные службы, шумели и громко смеялись [2, с. 53]. Вся атмосфера Грозного Перевала способствовала зарождению неуравновешенного склада характера юной особы: ранняя смерть родителей, дружба с грубым и невоспитанным Хитклифом, нездоровая атмосфера в доме, ограниченный круг общения, отсутствие образования и влиятельных взрослых.

Поведение Кэтрин резко изменилось после пятидневного пребывания на Мызе

Скворцов в семействе состоятельных и благородных Линтонов. Из дикарки она превратилась в леди и стала переживать, что грязные руки Хитклифа испачкают ее красивое платье, хотя раньше она о таком не могла и задумываться. От девушки начало исходить некое благородство, хотя она оставалась такой же несдержанной, как и прежде. Несмотря на бунтарский дух, Кэтрин была ранимой в отношении своего лучшего друга и любимого человека – Хитклифа, ей было не по себе из-за того, что он избегал ее некоторое время. Миссис Дин передала тревогу Кэтрин Хитклифу, чтобы тот привел себя в нормальный вид: «Она заплакала, когда я ей доложила нынче утром, что ты опять ушел» [2, с. 60].

Кэтрин выросла, и отношение к ней миссис Дин менялось, она называла ее «высокомерной упрямецкой», заносчивой [2, с. 68], хотя и раньше она не одобряла ее поведения. Кэтрин не демонстрировала свою истинную сущность обитателям Мызы Скворцов, она умело скрывала, что таится у нее внутри, играла «двойную роль»: с Линтонами она вела себя вежливо, учтиво и доброжелательно, а дома – не могла сдерживать свой «необузданный нрав» [2, с. 69]. Нельзя сказать, что двойная жизнь увенчалась успехом: Эдгар Линтон, когда гостил на Грозном Перевале, неожиданно получил от Кэтрин пощечину – настоящая Кэтрин не заставила себя долго ждать. Истеричность и несдержанность Кэтрин усугублялись противостоянием разума и чувства: она страстно и даже болезненно любила Хитклифа, но достойно выглядеть она могла только будучи супругой Эдгара. Все душевные метания серьезно отразились на здоровье Кэтрин: ей грозила «не столько смерть, сколько бесповоротная потеря рассудка» [2, с. 118].

Своенравная, гордая, несносная, вспыльчивая, эмоциональная, страстная, нетерпеливая – всеми этими определениями можно характеризовать главную героиню «Грозного Перевала» Кэтрин Эрншо.

Характер центрального персонажа романа Ш. Бронте «Джейн Эйр» обладает определенным стержнем, развивается и трансформируется по мере взросления героини. Тугушева М. П. очень точно характеризует Джейн Эйр: «Все же, как Джейн ни мала, как ни несчастна, она не совсем беззащитна: ее оружие – непокорный дух» [3, с. 50]. Именно внутренняя сила дает этой девушке возможность самостоятельно выбрать жизненный путь.

Первая встреча читателя с Джейн Эйр происходит в доме ее тети, миссис Рид, в то время девочке было десять лет. Какой мы ее видим? Джейн до ужаса боялась своего кузена Джона, который при любом удобном случае (то есть – всегда) запугивал, обижал и тиранил ее. Она говорит о его жестоком отношении следующее: «Я привыкла к грубому обращению Джона Рида, и мне в голову не приходило дать ему отпор...» [1, с. 22]. Но любому терпению приходит конец, и Джейн однажды ответила кузену на его вседозволенность (не кулаками, конечно, а словом), за что понесла жестокое наказание – нахождение в одиночестве в страшной красной комнате, в которой, казалось, находилось привидение – дух ее дяди. В голове девочки рождалось непонимание: она сделала все правильно, но Джону сошло все с рук, а она сидит в жуткой комнате. В ребенке начала закипать внутренняя борьба, благодаря чему Джейн нашла ответ на волнующий ее вопрос: «...отчего я так страдаю?» [1, с. 28]. Все просто – она не подходит Гейтсхэд-холлу, она – другая, не такая, как ее родственники. Этот случай пробудил в тихой, неуверенной в себе Джейн смелость и дерзость – она начала резко отвечать даже миссис Рид, от которой исходили в ее сторону лишь холод, ненависть и неприязнь. В Гейтсхэде почти все считали Джейн неряхой и непослушной девочкой, миссис Рид говорила мистеру Брокльхерсту, что главные грехи этой девочки – «наклонность к притворству и лжи» [1, с. 44]. Была ли Джейн на самом деле лгуньей?

Во время нахождения в Ловудской школе Джейн Эйр продолжает испытывать внутренний протест, она обсуждает несправедливость, царящую в этом учебном заведении, со своей подругой Элен Бернс, но ведет себя скромно – так, как подобает ученице того времени. Мистер Брокльхерст, по наставлению «благодетельницы» миссис Рид, настраивает учениц школы против Джейн, он прямым текстом говорит: «Она – враг. Берегитесь ее... держитесь от нее подальше» [1, с. 74]. Несмотря на все проповеди и наказания, Элен не отворачивается от Джейн, а продолжает с ней общаться. Элен видит доброе сердце и чистую честную душу подруги: «...ты чиста перед собственной совестью... у тебя правдивая душа» [1, с. 77]. Джейн – ранимая и умеющая сочувствовать девочка, она пробирается в комнату своей умирающей подруги, ставшей для нее единственным лучиком радости и поддержки в этом холодном месте, и проводит с ней последние минуты.

В восемнадцать лет Джейн Эйр покидает Ловудскую школу и нанимается гувернанткой в Торнфильд к состоятельному мистеру Рочестеру. Этот мужчина, внешне некрасивый, как и она сама, завладевает сердцем юной девушки. Джейн во время пребывания в его доме мысленно говорила о себе следующее: «По натуре я человек беспокойный, неутомимость у меня в характере...» [1, с. 113]. Вероятно, честность, прямолинейность и искренность Джейн привлекли и заинтересовали мистера Рочестера, уставшего от общества скучных красавиц. Несмотря на то что Джейн внешне старалась держаться гордо и отстраненно, внутренне она не была уверена в себе, особенно когда сравнивала себя с прекрасной и статной Бланш Ингрэм, которую она считала невестой мистера Рочестера. Она говорила себе: «Ты вообразила, что можешь нравиться ему, быть чем-то для него? Брось, устыдись своей глупости!» [1, с. 160]. Тем не менее, Джейн, умевшая составлять об окружающих собственное мнение, быстро раскусила фальшивую и неестественную мисс Ингрэм, она даже не могла ревновать мистера Рочестера к ней: «Мисс Ингрэм не стоила ревности, она была слишком ничтожна, чтобы вызвать подобное чувство» [1, с. 183].

В доме миссис Рид Джейн Эйр испытала множество жизненных тягот, но это не ожесточило ее сердце, и она приехала к умирающей тете. Даже услышав, что миссис Рид условно похоронила Джейн, чтобы той не достались деньги и забота дяди с Мадейры, девушка не захотела ей мстить: «Я вспыльчива, но не злопамятна... сейчас я искренне хочу помириться с вами» [1, с. 232]. Этот поступок доказывает, что у Джейн Эйр добрая душа, не желающая зла даже тем людям, которые принесли ей немало боли.

Как только Джейн вернулась в Торнфильд, мистер Рочестер сделал ей предложение. Девушка не сразу поверила в серьезность его намерений, но как только он доказал правдивость своих слов, Джейн стала самой счастливой на свете. К сожалению, счастье длилось недолго, помолвке не суждено было состояться, нежная и ранимая Джейн не смогла выдержать предательства со стороны любимого человека и была вынуждена сбежать – одна, без денег и поддержки.

Щедрость и благородство Джейн Эйр раскрываются в доме ее родственников – Сент-Джона, Дианы и Мери Риверс. Джейн получает огромное наследство от дяди и решает разделить его на четверых, как и должно было быть изначально: «...двадцать тысяч никогда не были бы моими по справедливости, хотя бы принадлежали мне по закону» [1, с. 367].

Стоит также отметить, что Джейн любит сердцем, а не глазами. Она не отворачивается от мистера Рочестера, узнав, что он калека. Несмотря на его возражения, она остается с ним, и ее любовь становится для него спасением – к нему частично вернулось зрение.

Справедливая, прямолинейная, честная, задумчивая, гордая – именно так можно

описать Джейн Эйр, главную героиню одноименного романа Шарлотты Бронте.

Таким образом, центральные персонажи романов Э. Бронте «Грозовой Перевал» и Ш. Бронте «Джейн Эйр», рассмотренные в данной статье, полностью противоположны друг другу. Кэтрин Эрншо – красавица, Джейн Эйр – совсем не красива. Внешность в данных случаях не является отражением души. Какой бы красивой ни была Кэтрин, в ней живут и развиваются жестокость, грубость и даже безумие. Джейн Эйр не отличается внешними данными, но от нее исходят добро, рассудительность, желание помогать ближним.

В чем сходство Кэтрин Эрншо и Джейн Эйр? Вокруг обеих складываются любовные треугольники: Хитклиф – Кэтрин – Эдгар; мистер Рочестер – Джейн – Сент-Джон. Но даже в отношениях девушки ведут себя совершенно по-разному. Кэтрин предаёт свою истинную любовь и выбирает человека, союз с которым казался ей наиболее удачным. Данное решение стало для нее роковым, она не смогла жить счастливо с Эдгаром – человеком из другого мира – и вовсе не смогла жить без своей родственной души – Хитклифа. Джейн Эйр же отказалась быть женой своего кузена Сент-Джона, так как в ее мыслях и сердце был только один мужчина – мистер Рочестер. В финале романа девушка делает свой выбор, она остается с тем, кого любит, и обретает долгожданное счастье.

#### **Список литературы:**

1. Бронте Ш. Джейн Эйр: Роман; Стихотворения: Пер. с англ. / Сост. стихотворного раздела и предисл. Е. Гениевой. М.: Художественная литература, 1990. 477 с.
2. Бронте Э. Грозовой Перевал: Роман; Стихотворения: Пер. с англ. / Сост. Е. Гениевой; Предисл. Г. Ионикс. М.: Художественная литература, 1990. 430 с.
3. Тугушева М. П. Шарлотта Бронте. Очерк жизни и творчества. М.: Художественная литература, 1982. 191 с.

Муниципальное общеобразовательное учреждение «Средняя общеобразовательная школа № 2 г. Боровска», Боровск, РФ

Боровская центральная районная библиотека, Боровск, РФ

УДК 82.09 + 801.73

**К. В. Каменский**

## **ЭНТОМОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ БАБОЧКИ В ПОЭТИКЕ В. ХЛЕБНИКОВА**

В статье представлен аспектный анализ энтомологического образа бабочки в поэтических и прозаических текстах Велимира Хлебникова. Описаны основные функциональные и смысловые роли исследуемой единицы в творчестве поэта. Рассмотрены традиционный (народно-поэтический) символизм образа и его индивидуально-авторское осмысление. Представлены интерпретации и анализ конкретных текстов, в которых центральную роль играет образ бабочки.

*Ключевые слова:* Велимир Хлебников; образ бабочки в литературе; русский футуризм; поэтика футуризма; энтомология; аспектный анализ.

**K. V. Kamensky**

## **ENTOMOLOGICAL OBJECT OF THE BUTTERFLY IN V. KHLEBNIKOV'S POETICS**

The article presents an aspect analysis of the entomological image of the butterfly in Velimir Khlebnikov's poetic and prose texts. The main functional and semantic roles of the studied unit in the poet's works are described. The traditional, folk-poetic, symbolism of the image and its individual-authorial connotations are considered. Interpretations and analyses of specific texts in which the image of the butterfly plays a central role are presented.

*Keywords:* Velimir Khlebnikov; image of a butterfly in literature; Russian Futurism; futurist poetics; entomology; aspect analysis.

Литературоведческий анализ художественного текста предполагает проникновение в глубины данного в определённой форме содержания. Подобная работа позволяет через увиденное «вскрыть» невидимое, сквозь внешние атрибуты эксплицировать их сущность как в отдельности, так и во взаимосвязях, а также установить (в зависимости от задачи) соответствующую эстетическую, культурную, научную или иную ценность произведения либо же отдельных его компонентов.

Методологический аппарат филологии на современном этапе предлагает множество стратегий рассмотрения творческих продуктов писателей: идейно-тематическую, жанрово-стилевую, лингвопоэтическую, интертекстуальную и др. Важную роль в исследовательской практике занимает аспектный анализ. Его сущность заключается в обработке избранных элементов художественной структуры, которыми могут выступать сюжетные ситуации, герои, образы, особенности авторского стиля... Аспектный анализ позволяет учёному сконцентрироваться на том или ином художественном плане текста (напр., мифопоэтическом) и таким образом выявить имплицитные значения компонентов сложного литературного целого.

В связи с творчеством определённых авторов уместно обращаться к энтомологическому дискурсу. В качестве примера можно привести произведения В. В. Набокова («Пилигрим») и Дж. Фаулза («Коллекционер»), в которых большая художественная роль отведена образам бабочек. В русской поэзии данная художественная единица занимает видное положение, выступает в качестве ядра образной системы стихотворений Г. Р. Державина,

В. А. Жуковского, А. А. Фета, О. Э. Мандельштама, А. А. Тарковского [14, с. 203-208, 214-236].

Образ бабочки имеет самобытные реализации в поэтике В. В. Хлебникова, красной нитью проходит почти через всё его творчество: от стихотворения «Сна лихача» (<1911>) до сверхповести «Зангези» (1920–1922), в которой получает наивысшее развитие. Интерес футуриста к биологическому миру (прежде всего к птицам) обусловлен родительским влиянием. По воспоминаниям сестры поэта В. В. Хлебниковой известно: «... Отец, естественник, желал видеть на том же пути своих сыновей, и с тех пор, как я начинаю помнить, они всегда возились с гнёздами, яйцами, зверьками, *бабочками* [здесь и далее, если не указано иное, выделения наши – К. К.]» (цит. по [18, т. VI, с. 621]). В данной работе мы попытаемся проанализировать образ «бабочки» в контексте поэтики будетлянина.

В. П. Григорьев неоднократно отмечал визионерскую роль Хлебникова в связи с образом бабочки. К примеру, исследователь говорил о том, что в поэме «Взлом вселенной» (1921) будетлянин описал явление, которое значительно позже получило название «бабочка Брэдбери» [4, с. 295, 338; 9, с. 508]. Стоит пояснить, что под «бабочкой Брэдбери» подразумевается широко известный ‘эффект бабочки’ – свойство, характеризующееся тем, что незначительное влияние на определённый объект может иметь непредсказуемые последствия в широкой сфере, даже не связанной с источником возмущения напрямую. Р. Брэдбери проиллюстрировал данный эффект в научно-популярном рассказе «И грянул гром». Герой рассказа, отправившись в доисторическую эпоху на машине времени, случайно раздавил бабочку, что вызвало колоссальные перемены в мире будущего. Хлебников в обозначенной выше поэме «Взлом вселенной» заключает ту же самую идею в образ божьей коровки: «Пришелец! ты ворвался / В этот мир / И, если ручку повернёшь, / Спасёшь любимую тобой коровку божью. / Может быть, красное существо – ваш народ / И ваша родина. Тогда умом и только мыслью / Спасенье народу принесёшь. / Сейчас он тонет в воде. / Вот ручка моей воли. / Поверни! Направь. Так просто» [18, т. IV, с. 69-70].

Ю. Н. Тынянов окрестил Хлебникова «новым зрением», которое охарактеризовал как способность одновременно ухватывать суть нескольких разных предметов [15, с. 218]. Учёный соотносил «новое зрение» Хлебникова с образом бабочки: «Новое зрение, очень интимное, почти инфантильное ("*бабочка*"), оказалось новым строем слов и вещей» [15, с. 219]. Анализируя фрагмент сверхповести «Зангези» («Мне, бабочке, залетевшей...»), Ю. Н. Тынянов писал, что «почерк Хлебникова был действительно похож на пыльцу, которой осыпается бабочка» [15, с. 218], и что «его лирические малые вещи – это тот же почерк бабочки, внезапные, "бесконечные", продолженные вдаль записки, наблюдения...» [15, с. 218]. Иными словами, литературовед интерпретировал образ «бабочки» в качестве поэтической сущности Хлебникова.

Связь исследуемой единицы с темой поэта и поэзии обозначена и другими исследователями. Так, Е. А. Капустина пишет: «В позднем творчестве появляется телесная субстанция "я-поэта". <...> ...Хлебников создает образцы классического, пушкинского стиха, объединённые общей темой "поэта и поэзии": "Очана – мочана", "Ночь в Персии", "Я и Россия", "Детуся! Если устали глаза быть широкими", "*Мне, бабочке, залетевшей*"...» [8, с. 45]. В более широком аспекте Е. Р. Арензон утверждает, что «спектр зоологических уподоблений у Хлебникова чрезвычайно разнообразен. От "насекомого Ремизова" <...> до alter ego – "бабочки"» [1, с. 526].

Посредством образа бабочки у Хлебникова «маркируется мифологема "душа"» [7, с. 300; 8, с. 50], что коррелирует с классическими коннотациями слова в художественной речи: бабочка – это «образ, идущий из глубины поэтической традиции, образ, с которым связаны представления о мимолетности жизни и её хрупкости, о душе, о смерти и бессмертии» [14, с. 201], а также «способности к превращениям, т. к. это крылатое небесное существо появляется на свет, преображаясь из гусеницы. В народе зачастую говорят о бабочке как о душе умершего или предвестнице смерти, а иногда и образе смерти» [13, с. 121]. Описанная энтомологическая символика глубоко укоренена в языке. Обратившись к этимологическому словарю М. Фасмера, читаем: «Ба́бочка уменьш. от *ба́бка* "бабушка". Это образование основано на представлении, что душа умершего продолжает жить в виде бабочки <...>. Ср. еще русск. диал. *душичка* "бабочка" от *душá* <...>, нов.-греч. ψυχάρη "бабочка": ψυχή "душа"» [16, т. I, с. 100].

«Бабочка» появляется в текстах Хлебникова непостоянно, в разные периоды творчества и по количественному показателю в целом (!) этот образ не является главным, однако в качественном, семантическом плане он, пожалуй, выступает как один из центральных. С другой стороны, если говорить о дифференцированном взгляде и учитывать не все художественные образы, а только однополярные, то «"Словарь" насекомых (согласно частоте их употребления в текстах поэта) выглядит примерно так: стрекоза (коромысел), мотылёк/бабочка, кузнечик, муха <...> и т. д.» [7, с. 299]. Стоит отметить оппозицию *мотылёк/бабочка*: оба слова нередко выступают в поэзии и прозе Хлебникова как синонимы. Это также след поэтической традиции и языкового родства (напр., см. «словен. *metúlj* "бабочка"» [16, т. II, с. 665]).

Как замечает О. Е. Бочкова, «символический образ *бабочки* (*мотылька*) прослеживается во многих произведениях Хлебникова, но с разными коннотациями» [5, с. 15]. Стоит также сказать, что исследуемая единица имеет и другие номинации: *бабурка*, *бражник*, *ляпа/ляпун/ляпунья*, *подурка*. Приведём соответствующие примеры: «Зачем я сломил / Тело и крыло / Летевшей *бабурки*?» [18, т. I, с. 220], «...Как молитва, нёсся, свистя полетом, *бражник*» [18, т. V, с. 187], «Божественная *ляпа* / Царапает крылом / Утёс широкий неба» [18, т. II, с. 188], «А бабочка имя имеет – *ляпун*...» [18, т. II, с. 90], «Лязунья синих медов, / *Лязунья* ляпает божественным крылом...» [18, т. II, с. 188], «Если и в это вечернее время вы не устанете кружиться надо мной, как вечерние *подурки*...» [18, т. I, с. 403].

В поэтике Хлебникова образ бабочки часто используется в качестве элемента сравнения: «Где тени, как призраки, горестно всхлипывая, / Как *бабочки* мчались в заросли липовые» [18, т. I, с. 323], «По-прежнему зелёные листья / На дереве сидят, как *бабочки*» [18, т. IV, с. 67-68], «Тысячи разнообразных милых глазок, как цветы, как однодневные *бабочки* появляются и исчезают на лице» [18, т. V, с. 193], «Вот такой же *бабочкой* прилечу и я» [18, т. V, с. 181]. Образ бабочки является составным элементом сравнения в одном из фрагментов «Доскок Судьбы», помогает метафорически проиллюстрировать произведённые на основе анализа человеческого прошлого «раздумья о будущем человечества, о создании "ладомира"»:

Как гусеница думает о поре, когда она станет крылатой *бабочкой*, так в глубине верований всех народов таилось учение о грядущем преображении человечества» (цит. по [17, с. 287]).

Образ бабочки, впившейся в небеса, помогает Хлебникову в создании оригинального женского портрета в поэме <Три сестры>: «И волосы – золота тёмного мёд – / Похожи на

чёрного солнца восток; / Как чёрная бабочка небо сосёт / И хоботом узким пьёт неба цветов» [18, т. III, с. 201]. Образ бабочки эфемерно появляется в поэме «Переверот во Владивостоке», в которой изображаются художественно осмысленные и ассоциирующиеся у поэта с Русско-японской войной события в указанном городе во время Гражданской войны (во Владивостоке присутствовал японский оккупационный корпус): «В старом городе никого нет, город умер и зачах, / — Бабочка голубая, в золотых лучах! <...> Золотая бабочка / Присела на гребень высокий / Золотого потопа, / Золотой волны / — Это лицо. <...> Золотая бабочка / Тихо присела на ней отдохнуть, / На гребень морей золотой, Волны закипевшей» [18, т. III, с. 319-320]. Как указывают Р. В. Дуганов и Е. Р. Арензон, этот кажущийся случайным образ служит мотивным развитием темы стихотворения в прозе «Чао. 13 танка»: «Чао плескала мотыльками и бабочками — этими умными кражами у неба его красок заката...» [18, т. III, с. 448]. В примечаниях к произведению сообщается, что «Чао — переогласовка имени героини оперы Д. Пуччини "Мадам Батерфляй" ("Госпожа Бабочка") по драме Д. Беласко "Гейша"; на русской сцене (с 1908 г.): "Чио-Чио-сан"» [18, т. V, с. 353].

«Бабочка» может выступать в качестве элемента различных средств выразительности. В поэме «Каменная баба» (1919) образ используется для создания каламбурной рифмы: «И синели крылья бабочки, / Точно двух кумирных баб очки» [18, т. III, 168]. В стихотворении «Усопшие деды и пращурь» (1913) выступает как метафора минувшего времени: «Есть буря в крике: "Здравствуй, тьма!" / Бабочку прошлого — мы прошлое ранили / Пушкиною...» [18, т. I, 300]. «Бабочка» из «Письма в Смоленке» (1917) также связывается с темпоральной семантикой: «И если в руне мертвых коз / И в пышнорунной могиле бобра / Гуляете вы или в бабочек ткани искусной / Не знаете смерти и тлена, — / Гуляете вы в оболочке солнечной тлени» [18, т. II, 12]. В данном фрагменте конструкцию «в бабочек ткани искусной» возможно интерпретировать как симфору, обозначающую «кокон»: адресаты сообщения избегают смерти, находясь в процессе перерождения (хотя это лишь одна из возможностей; другая описывается до слова «или» и обозначает гибель).

Уже сейчас, исходя из небольшой выборки, мы можем свидетельствовать о частотной коннотативной связи образа бабочки и семантики смерти. Нередко исследуемая единица выступает лишь как символ прекращения жизни, но в ряде произведений Хлебникова описывается физическое истребление мотыльков (или его результат). В «Старых речах» (1921) недвусмысленно появляется образ гроба, полного насекомых: «А вдаль уезжает телега — / Конь на задних ногах польку пляшущий с гробом, / Облапив копытами / Гроб, полный бабочек» [18, т. II, с. 251]. В стихотворении «О, город тучеед! Костер оков» (1920, 1921) город-звукоедов совершает «ужин из зари и шума бабочкиных крыл» [18, т. II, с. 93], а в тексте «Почему лоси и зайцы по лесу скачут» (1921), который в переработанном виде частично войдёт в поэму «Голод» (1921), Хлебников изображает ситуацию осязаемо ужасного недоедания: «За мотыльками от голода, / Глянь-ка, бегают. / Полный набрали мешок. / Будет сегодня из бабочек борщ / — Мамка сварит» [18, т. II, с. 278]. Если вспомнить о мифопоэтической коннотации образа и толковать «бабочек» как «души», то изображение становится ещё более пугающим. Поэт стремился отобразить серьёзность происходящего в 1921 г., так как стихотворение «написано в связи с объявленной "Неделей помощи голодающим Поволжья"» [18, т. II, с. 560].

В прозаических произведениях семантика смерти также превалирует. В рассказе «Малиновая шашка» (1921), написанном на мотивной основе бесед с Д. В. Петровским, череп, подобно квантовому художественному образу [6, с. 123–126], сравнивается сразу с двумя

предметами: «Большой, старый, глиняный казался, похожий сразу и на бабочку и на кувшин, череп...» [18, т. V, с. 193]. В «Октябре на Неве» (1918), «скорченные пули», которые героини собирают около стен, изображаются как «скрюченные, точно тела сгоревших на пожаре бабочек» [18, т. V, с. 171]. Оригинальное украшение некоей гостьи обезьян изображается в известной повести «Ка»: «Мертвая бабочка на игле дикобраза, вонзённой в чёрную прическу, ей заменяла веер и опахала» [18, т. V, с. 125].

От приведённых выше примеров отличается фрагмент преломлённой восточными мотивами повести «Есир» (1918–1919). В нём, предположительно, образ бабочки используется амбивалентно, обозначая не только умирание, но и воскресение: «Но вот большая бабочка, увлекаемая ветром, ударила её [Ядвиге – К. К.] о щеку, и ей кажется, что это она стучится в окошко родимого дома, бьется о морщинистое лицо матери.

– Вот такой же бабочкой прилечу и я, – шепчет она» [18, т. V, с. 180-181]. Фраза намекает читателю на перерождение, свободное путешествие души в ином качестве: возлюбленной или, возможно, жены. Тем не менее для самой героини «это мимолетное движение мысли не меняет бездумное ожидание <...> встречи с будущим покровителем, которая может обернуться счастьем, а может и тяжёлым, страшным испытанием» [13, с. 121].

С помощью этого полумистического произведения Хлебников, по-видимому, был намерен осуществить некоторые из задач, сообщённых в письме к А.Е. Кручёных ещё в сентябре 1912 г.: «3) Сделать прогулку в Индию, где люди и божества вместе. 4) Заглянуть в монгольский мир» [18, т. VI, с. 432; т. V, с. 379]. В данном контексте любопытно, что для обозначения сверхъестественных существ автор также использует исследуемый нами образ: «И теньевые боги трепетали около него тёмными крыльями ночных бабочек» [18, т. V, с. 182]. Следовательно, в мифопоэтике Хлебникова «бабочка» имеет эксплицированное божественное начало (впрочем, в христианском миропонимании душа – это и есть божественный дар, а, как было описано выше, бабочка – символ души). Отметим, однако, что здесь боги сопровождаются эпитетом «теньевые». Подобная синтагматика может указывать на отрицательную коннотацию (при условии, что прилагательное не выступает семантической рифмой к сочетанию «крылья ночных бабочек»). Также имеется вероятность, что здесь содержится авторская реминисценция постулата немецкого философа Ф. Ницше о том, что, несмотря на смерть Бога, люди ещё долгое время будут поклоняться Его тени. С другой стороны, действие происходит в мире нехристианского Востока, а потому подобное толкование либо неверно, либо в очередной раз свидетельствует об эклектичности художественного стиля будетлянина.

Хотя выше были проанализированы преимущественно «тёмные» смысловые грани исследуемой единицы, не стоит полагать, что «бабочка» не имеет «светлого» воплощения в творчестве автора. К примеру, в очерке «Нужно ли начинать рассказ с детства?» образ озаоряется следующим рядом воспоминаний: «Вечерняя таинственная ловля бабочек, когда вечер делался храмом... <...> Когда мы робко подкрадывались, вытянув руку к бабочке, тогда, как <сейчас вижу>, сверху трепетала зарница. Закрывались окна. Ждали грозу» [18, т. V, с. 187].

С. А. Васильев в контексте исследования семантики синего цвета у будетлянина на материале поэмы «Азы из узы» (<1920–1921>) указывает на диалогическое единство разномасштабных смыслонесущих топосов, созданное посредством использования исследуемого образа: «Цветовая характеристика является общей для предмета микромира ("Крылами

бабочки синей") и макромира ("Реки синим потоком"), т. е. выражает их единство. Поэтому синий цвет символизирует единство мира» [3, с. 89-90].

Как видим, «бабочка» у Хлебникова выполняет различные художественные функции и, сохраняя народно-поэтические традиции, обогащается индивидуально-авторскими интенциями. Рассмотрев роль образа в поэтике автора в целом, считаем целесообразным проанализировать несколько текстов отдельно.

Исходя из содержания собрания сочинений поэта, составленное, подготовленное и прокомментированное Е. Р. Арензоном и Р. В. Дугановым, первым художественным целым, в котором появляется образ бабочки, служит стихотворение «Сон лихача» (<1911>):

Зачем я сломил  
Тело и крыло  
Летевшей бабурки?  
Плачет село  
Над могилой девчурки [18, т. I, с. 220].

Это лаконичное по форме произведение изображает лирическую ситуацию сожаления о содеянном. Как пишет Е. А. Капустина: «Бабурка, мотылёк – формы субстанциональности Музы, а также её знаки. Бабурка/девчурка соотносится с музой, олицетворяющей "молодую" поэзию Хлебникова ("Сон лихача", 1911). "Я-поэта" и бабурку объединяет разрушительная страсть: он сломил *тело* и *крыло* бабурки. Разрушительная функция свойственна данному периоду творчества поэта, ознаменованного разрывом с кругом символистов, когда Хлебников в прямом смысле *ломает* свою Музу, поэзию, чтобы потом начать все сначала [здесь выделения не наши – К. К.]» [8, с. 50]. Но это внетекстовое (биографическое) рассмотрение. В самом произведении не указывается причин поступка и не представлено никакой его критики. Тем не менее серьёзность данной миниатюры не подвергается сомнению ни в формальном аспекте, ни в содержательном.

Если подходить к этому стихотворению поверхностно, то изображённая ситуация представляется довольно абсурдной: целое село сожалеет о смерти какой-то бабочки. Однако герменевтика этого маленького текста более широка и глубока. Есть несколько вероятностей: а) либо «бабурка» и «девчурка» – одно и то же создание, б) либо нет. В первом случае также появляется пара возможностей: а<sup>1</sup>) «бабурка» – это лишь метафора, которая указывает на девушку, а<sup>2</sup>) «девчурка» – это лишь метафора, которая указывает на бабочку.

В ситуации «а» лирический сюжет стихотворения таков: герой по неясной причине убивает бабочку – в которой заключена душа! – из-за действия героя она больше не может существовать или наделить кого-то жизнью (см. анализ «Каменной бабы» ниже). В случае «а<sup>1</sup>» герой физически или (снова удвоение) ментально «несёт смерть» девушке (допустим, в него влюблённой; то есть отвергает её чувства), что приводит к раскаянию на фоне гиперболизированной печали всего села (возможно, это обозначение роя мыслей в голове героя). Но, вероятно, наиболее часто в сознании читателя возникает трактовка «а<sup>2</sup>» как наиболее понятная (ведь речь шла сначала о бабочке, поэтому обычной девушке взяться неоткуда). Тем не менее такой рекурсивный сюжет (один в другом и все сразу) в поэтике Хлебникова имеет право на существование. Здесь проявляется характерная для творчества автора 'суперпозиция смыслов' (подробнее см. [6, с. 123-127]).

Не менее интересна ситуация «б», которая «раскалывает» стихотворение на два пласта: в одном лирический герой сожалеет об убийстве насекомого, в другом сельчане оплакивают погибшую девушку. Таким образом выстраивается антитетическая композиция, создающая здесь ввиду отсутствия уточняющего контекста простор для читательского сотворчества. Был ли лирический герой связан с похороненной девушкой, знал ли её? Он ломает крылья бабочке до или после похорон? Если он был знаком с умершей, то связывали ли их романтические отношения? В таком случае не является ли насилие над насекомым реакцией на утрату близкого человека? А может душа погибшей воплотилась в бабочку, которой ничего не подозревающий герой *сломил тело и крыло*?..

В идейно-тематическом аспекте стихотворение можно прочесть и следующим образом: писатель не реализует «прилетевшую» к нему идею, т.е. бабочка – это своеобразный творческий эйдос, который не был воплощён в жизнь ввиду сомнения автора в самом себе. Тогда горющее над могилой идеи село – это составные части Юноши Я – Мира [18, т. V, с. 10] или гражданки и граждане Я – государства Хлебникова [18, т. II, с. 216]. Данная трактовка возможна, учитывая корреляцию между образом бабочки с поэтическим «Я» автора. Стоит, однако, оговориться, что данная связь наиболее ярко соотносится с поздними произведениями: «*Бабочка* – это и поэт, и душа, и символ сокровенной сути. Вероятно, именно поэтому в последний период своего творчества, незадолго до смерти, Хлебников открыто соотносит "я-поэта" с *бабочкой*» [7, с. 301].

В следующем избранном для анализа стихотворении исследуемая единица не только символически, но и метафорически воплощает мотив смерти:

*Бабочки смерти, бабочки снега  
Кружатся в красном ярком огне.  
В хоботе слоньем тоже есть нега,  
Если в нём качается укротительница жена.  
Один присел, другой ступил на плечи  
На трубном хоботе возникнул человек (цит. по [12, с. 360]).*

В данном тексте бабочки объявляются прямыми вестниками потустороннего мира, с которым связывается и образ снега. В контексте произведения интересна образная связь с начальной сценой драматической поэмы «Настоящее» (1921–1922), сценой, в которой размышления князя о грядущем восстании прерываются пейзажной зарисовкой: «Нежнее снежной паутины / И снежных *бабочек* полна, / Над черной бездною ночей / Летела занавесь окна» [18, т. IV, с. 90]. В мемуарах Д. В. Петровского приведённое выше стихотворение «сопровождается такими пояснениями: осенью 1916 г. в Астрахани Хлебников влюбился в циркачку по имени Принцесса, качавшуюся в хоботе слона, и не раз ходил в цирк, чтобы посмотреть её номер, впечатления о котором и отразил в своем стихотворении» [12, с. 360]. Это достаточно скупое описание сообщает нам биографический сюжет, но при этом мало говорит о содержательной стороне текста. Между тем в нём прослеживается тонкое антитетическое взаимодействие: лирический герой наблюдает сцену из жизни, которая заставляет его задуматься о её противоположности. Составитель «Словаря неологизмов Велимира Хлебникова» Н. Н. Перцова, приводя в качестве аргумента черновики «Детей Выдры», пишет, что «"бабочки смерти" стихотворения 1916 г. далеко не случайны: по Хлебникову, шестие

сплетенного из человеческих тел слона оказывается предвестием надвигающейся на героя смерти, движением к границе жизни» [12, с. 363].

Одним из наиболее показательных произведений в аспекте исследования функциональности и семантики исследуемого энтомологического образа служит поэма «Каменная баба» (1919), наиболее значимый (для исследования избранной художественной единицы) фрагмент которой будет проанализирован ниже:

Глаза – серые дóски –  
Грубы и плоски.  
И на них мотылек  
Крылами прилег.  
Огромный *мотылёк* крылами закрыл  
И синее небо мелькающих крыл,  
Кружевом точек берёт  
Вишневой чертой огонёк.  
И каменной бабе огня многоточие  
Давало и разум и очи ей.  
Синели очи и вырос разум  
Воздушным бродяги указом.  
<...>  
Раньше слепец, сторож овец,  
Смело смотри большим *мотыльком*,  
Видящий Млечным Путём,  
Ведь пели пули в глыб лоб, без злобы, чтобы  
Сбросил оковы гроб мотыльковый, падал в грубы гроб  
[18, т. III, с. 168–169].

Хлебников наглядно описывает процесс переноса души из тела мотылька в каменную бабу. При этом само тельце называется «гробом». Исходя из этого, также следует говорить о вероятности различных прочтений. Мотылёк – это временное обиталище души, которое воспринимается в качества гроба, либо же название относится только к «пустой» бабочке, душа которой переселилась в камень. Сюжетно оправданы обе возможности. Органичность изображённого процесса проявляется в том, что душа мотылька переселяется именно через глаза, зеркала души. При этом «огня многоточие» одновременно даёт каменной бабе «и разум и очи», т.е. сознание (душу) и взгляд. Связь между зрительным органом и духовной субстанцией проявляется и далее: «Синели очи и вырос разум / Воздушным бродяги указом» [18, т. III, с. 169]. Подобно пушкинскому Богу из стихотворения «Пророк», автор призывает оживший камень к жизни «большого мотылька», который видит «Млечным Путём» или, иными словами, имеет связь с космосом, некое космическое зрение. Думается, что это «новое зрение» относительно Хлебникова проявляется в возможности познавать и творить.

Наконец, проанализируем наиболее известное в избранном энтомологическом аспекте стихотворение Хлебникова – «Мне, бабочке, залетевшей» (1921). Однако данный текст будет рассмотрен в сопоставлении с созданным на его основе монологом Зангези, главного героя одноимённой свёрхповести, написанной в 1920–1922 гг.:

\*\*\*

Мне, бабочке, залетевшей  
 В комнату человеческой жизни,  
 Оставить почерк моей пыли  
 По суровым окнам,  
 На стёклах рока.  
 Так серы и скучны обои из мерт-  
 вых растений  
 Человеческой жизни; пылью  
 своей  
 Быть живописцем себя  
 На стёклах рока, большеокого  
 рока.  
 Вдруг увидеть открытую дверцу  
 В другой мир, где пение птиц и  
 синий сквозняк,  
 Где мило всё, даже смерть  
 В зубах стрекозы.  
 О, улетевшая прочь пыль  
 И навсегда полинявшие крылья!  
 Окон прозрачное «нет»,  
 За ними шелест и пляска  
 Бабочек любви стучится.  
 Пляшет любовь бабочек высоко в  
 ветре.  
 Я уже стёр своё синее зарево и то-  
 чек узоры  
 Вдоль края крыла.  
 Скучны и жестоки мои крылья,  
 Пыльца снята. Навсегда.  
 Бьюсь устало в окно человека.  
 Ветка цветущих чисел  
 Бьётся через окно  
 Чужого жилища  
 [18, т. II, с. 254].

*Монолог Зангези*

Мне, бабочке, залетевшей  
 В комнату человеческой жизни,  
 Оставить почерк моей пыли  
 По суровым окнам, подписью узника,  
 На строгих стеклах рока.  
 Так скучны и серы  
 Обои из человеческой жизни!  
 Окон прозрачное «нет»!  
 Я уж стёр своё синее зарево, точек узоры,  
 Мою голубую бурю крыла – первую све-  
 жество.  
 Пыльца снята, крылья увяли и стали про-  
 зрачны и жёстки.  
 Бьюсь я устало в окно человека.  
 Вечные числа стучатся отсюда  
 Призывом на родину, число зовут к числам  
 вернуться [18, т. V, с. 281].

Первое, что бросается в глаза, – разница пространства, охватываемого двумя текстами. Стихотворение почти в два раза больше монолога (27 и 14 стихов соответственно). Однако вопреки уменьшенному объёму нельзя говорить о том, что идейный план фрагмента сверхповести недоработан. Кроме того, необходимо учитывать, что стихотворение – самостоятельное целостное произведение, в то время как монолог – часть более крупного текста. В обоих случаях через лирического героя мы добираемся до фигуры автора, однако в стихотворении бабочка как раз и представляется героем, в то время как во фрагменте заповести действующим лицом является Зангези, который во взятом нами эпизоде лишь метафорически сравнивает себя с бабочкой. Оба текста иносказательно описывают неприятие идей и творчества футуриста в современной ему среде.

В контексте сверхповести монолог служит как аккумулятор самосознания героя-пророка, которого никто не хочет слушать и слышать («2-й прохожий. Бабочкой захотелось быть,

вот чего хитрец захотел! / 3-й прохожий. Миляга! Какая бабочка... баба он!» [18, т. V, с. 281]). Это автохарактеристика сверхчеловека, не сумевшего воспользоваться своими возможностями. И. З. Сурат относительно эпизода сверхповести и исследуемого образа пишет следующее: «Зангези-бабочка отделяет себя от "человеческой жизни" как от случайного узилища, он слышит зов родины – вечности, куда ему нужно вернуться, но он обречён – не на смерть, а на судьбу бабочки, замкнутой "в комнате человеческой жизни", из которой вырваться мешают ему "стёкла рока"» [14, с. 209].

Таким образом, Зангези – узник собственного бессилия перед миром, запертая бабочка, которая стремится оставить почерк пыли «на строгих стёклах рока» [18, т. V, с. 281]. Но «окон прозрачное "нет"» [18, т. V, с. 281], то есть невнимание окружающих, разочаровывает пророка, и он с горечью признаёт, что, пытаясь поделиться мудростью с другими, утрачивает себя: «Я уж стёр своё синее зарево, точек узоры, / Мою голубую бурю крыла – первую свежесть. / Пыльца снята, крылья увяли и стали прозрачны и жёстки» [18, т. V, с. 281]. В сущности, в двух разных освещениях изображается образ «бабочки-души, томящейся в неволе и обретающей свободу через смерть» [5, с. 55].

Однако танатостические мотивы в монологе не так очевидны, как в стихотворении, в котором разочарованный герой желает: «Вдруг увидеть открытую дверцу / В другой мир, где пение птиц и синий сквозняк, / Где мило всё, даже смерть / В зубах стрекозы» [18, т. V, с. 281]. Как указывает Е. А. Михалик, «в художественной системе поэта образы окна и стекла <...> оказываются помехой в добрых намерениях лирического героя» [11, с. 15]. Эта «помеха» становится фатальной. В обоих текстах утверждается жёсткость крыльев, говорится о постепенно проявляющейся чёрствости в отношении тех, кто не смог услышать и понять героев. Бабочка из стихотворения безуспешно бьётся в окно чужого дома. Слова Зангези после монолога так и остаются гласом вопиющего в пустыне, «комната человеческой жизни» отторгает его. Оба текста представляют собой завершённый акт не только литературного, но и автобиографического искусства (ведь многие современники будетлянина не смогли по достоинству оценить его гениальность).

На примере данных текстов становится понятна оценка О. Э. Мандельштамом последнего периода творчества Хлебникова, которое стало «именно звучащей и говорящей плотью» [10, с. 187]. В результате проведённого сопоставительного анализа (и проделанной работы в целом) был проиллюстрирован тезис Е. Р. Арэнзона о том, что «при эллиптическом характере хлебниковского творчества собрания его произведений сами по себе являются своеобразными автокомментариями: одна вещь отсылает к другой, один текст проясняет нечто в другом» [1, с. 522].

На примере рассмотрения образа бабочки было показано, что энтомологический образ бабочки в поэтике Хлебникова многозначен и многофункционален. С этой целью были проанализированы произведения разных периодов и жанров, в результате чего установлена структурная роль и выявлено содержательное наполнение образа. В ходе работы с фрагментами и полными произведениями мы эксплицировали ключевые мотивы, сопровождающие хлебниковскую «бабочку»: душа, смерть, жизнь, детство, одиночество, поэт и поэзия. Также были продемонстрированы возможности различной интерпретации текстов, в которых образ бабочки занимает центральное место.

В данной статье мы попытались предоставить целостную и непротиворечивую картину, отражающую ключевые составляющие исследуемой концептуальной единицы.

Полагаем, что наша работа будет полезной для специалистов в области литературоведения в целом и для тех, кто занимается изучением энтомологических образов в частности.

**Список литературы:**

1. Арензон Е. Р. «Задача измерения судеб...» К пониманию историософии Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 522-549.
2. Бочкова О. Е. Поэтика Велимира Хлебникова в контексте восточной и западной философской эстетики: специальность 10.01.01 «Русская литература»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Казань, 2005. 24 с.
3. Васильев С. А. Воин не наступившего царства...: Поэтический стиль Велимира Хлебникова. М.: Московский городской педагогический университет, 2015. 320 с.
4. Григорьев В. П. Велимир Хлебников в четырёхмерном пространстве языка: Избранные работы. 1958–2000-е годы. М.: Языки славянских культур, 2006. 816 с.
5. Дмитриенко О. А. Набоков – Хлебников: к вопросу о мифопоэтической образности и синтетичности поэтического языка (на материале романа «Приглашение на казнь» (1938) и «Сверхповести» «Зангези» (1920–1922)) // Вестник Череповецкого государственного университета, 2015. № 8 (69). С. 55-59.
6. Каменский К. В. Квантовая поэтика Велимира Хлебникова // Студенческая наука: созидая будущее: Материалы Всероссийской студенческой научно-практической конференции, Курск, 05-06 июня 2024 года. Курск: Курский государственный университет, 2024. С. 120-129.
7. Капустина Е. А. «Мне, бабочке, залетевшей в комнату человеческой жизни...» (проблемы поэтики В. Хлебникова) // Культура и текст, 2008. № 11. С. 299-307.
8. Капустина Е. А. Миф о поэте в творчестве Велимира Хлебникова // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета, 2006. № 6-3. С. 45-54.
9. Ларцев В. Г. Мифотворчество или фантастика-предвидение // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 503-521.
10. Мандельштам О. Э. <О Хлебникове> // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911 – 1998). М.: Языки русской культуры, 2000. 880 с.
11. Михалик Е. А. Метасюжет поэзии В. Хлебникова: преодоление разобщенности мира: специальность 10.01.01 «Русская литература»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Пермь, 2010. 27 с.
12. Перцова Н. Н. Куда идёт слон из стихотворения В. Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» // Евразийское пространство. Звук, слово, образ. М.: Языки славянской культуры. 2003. С. 359-370.
13. Сивоплясова А. Н. Философия жизни, этнокультурные мотивы в повести Велимира Хлебникова «Есир» // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, 2014. № 4 (132). С. 117-122.
14. Сурат И. З. Лексикон русской лирики. М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2024. 472 с.
15. Тынянов Ю. Н. О Хлебникове // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 214–223.

16. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 2-е изд., стер. М.: Прогресс, 1986–1987. Т. I–IV. (При цитировании римской цифрой указывается номер тома).
17. Х. Баран А. Е. Парние. «Анабасис» Велимира Хлебникова: Заметки к теме // Евразийское пространство. Звук, слово, образ. М.: Языки славянской культуры. 2003. С. 267-298.
18. Хлебников В. В. Собрание сочинений: В 6 т. / Под общ. ред. Р. В. Дуганова; сост., подг. текста и примеч. Е. Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М.: Академический проект; Трикста. 2020. Т. I–VI (При цитировании римской цифрой указывается номер тома).

ФГБОУ ВО «Курский государственный университет», Курск, РФ

ФБУ Курская лаборатория судебной экспертизы Минюста России, Курск, РФ

УДК 82

**Е. А. Козлова**  
**ИЗЫТОЧНОСТЬ ЯЗЫКОВЫХ ЕДИНИЦ**  
**В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ**

В статье анализируется современная русская проза на наличие разных видов языковой избыточности. Отмечены случаи избыточности как средства художественной выразительности, инструмента создания авторского стиля, нарушения норм современного русского литературного языка и отражения узуальной нормы.

*Ключевые слова:* современная русская проза; авторский стиль; средства художественной выразительности; лексическая избыточность; семантическая избыточность; нормы современного русского литературного языка; узуальная норма.

**E. A. Kozlova**  
**REDUNDANCE OF LANGUAGE UNITS**  
**IN MODERN RUSSIAN PROSE**

The article analyzes modern Russian prose for the presence of different types of linguistic redundancy. Cases of redundancy as a means of artistic expression, a tool for creating an author's style, a violation of the norms of the modern Russian literary language and a reflection of the usual norm are noted.

*Keywords:* modern Russian prose; author's style; means of artistic expression; lexical redundancy; semantic redundancy; norms of the modern Russian literary language; usual norm.

Актуальность данного исследования определяется, во-первых, материалом рассмотрения: с точки зрения языковой избыточности тексты современных писателей исследованы мало; во-вторых, многочисленные работы по теме языковой избыточности рассматривают её либо с позиций теории текста (А. Мартине, 1963; Б. Потье, 1973, И. Р. Гальперин, 1974; Е. В. Грудева, 2010; И. М. Некипелова, 2015 и мн.др.), либо в аспекте культуры речи (И. Б. Голуб, Д. Э. Розенталь, 1997; Л. В. Хуранова, 2008; И. В. Кузьмина, 2011; Т. А. Ковалева, 2017; В. Ю. Светличная, 2022 и мн.др.). Наше исследование является попыткой объединения этих направлений с целью определения художественной целесообразности языковой избыточности в произведениях современных русских писателей.

Современный русский язык переживает очередную волну демократизации, характеризующейся размыванием норм, границ между формами существования языка, его экспрессивными разновидностями, стилями. Исследование проводится на материале современной русской прозы, т. к. в ней, хотя и с некоторым отставанием, запечатлены актуальные языковые процессы.

Объектом изучения являются тексты современных русских писателей. Предметом – избыточность используемых ими языковых средств.

В процессе исследования применялись следующие методы: синтез, классификация, анализ, сопоставление, дедуктивный и индуктивный методы; лингвистическое моделирование.

По наблюдениям Н. С. Болотновой, наиболее лексически избыточными представляются научный и официально-деловой стили литературного языка [2, с. 84-100], т.к. для них

является существенной «точность словоупотребления, исключающая возможность различных интерпретаций» [4, с. 150]. В работах Т. М. Дридзе, З. Я. Тураевой, Н. С. Болотновой, Е. М. Масленниковой и нек. др. отмечается, что для художественного текста типична избыточность семантическая, в частности Т. М. Дридзе разделяет понятия информационной насыщенности (ИН) текста и его информативности (И), понимая под ИН – смысл, вложенный автором, а под И – смысл, воспринятый читателем. При этом в художественных текстах наблюдается высокая степень энтропии: глубокое содержание требует большего числа единиц для выражения. Стало быть, мастерство писателя заключается в том, чтобы лексический минимум позволил реализовать семантический максимум.

Языку литературы издавна была дарована свобода в выборе языковых средств, многие писатели смело вводили разговорную речь в канву своих художественных текстов (А. С. Пушкин, А. П. Чехов, М. М. Зощенко, В. М. Шукшин, А. И. Солженицын и мн. др.), что становилось яркой чертой их авторского стиля. В связи с чем язык художественной литературы рядом учёных (Л. В. Щерба, В. В. Виноградов, М. М. Бахтин и нек. др.) рассматривается как обособленное в стилистическом отношении явление, основу которого составляет литературный язык, но при этом допускается использование нелитературных форм существования национального языка с целью создания художественного образа [4, с. 162-165]. Как правило, вкрапление в текст художественного произведения языковых единиц, являющихся отступлением от нормы литературного языка, бывает продиктовано необходимостью выразить максимум смысла минимальным набором языковых средств и связано с самохарактеризацией персонажа либо особой субъектной организацией текста, например, в ролевой лирике; в современной литературе такие единицы могут выполнять ещё одну функцию – это деконструкция культурных стереотипов [8, с. 337-340].

Язык современной художественной литературы в целом характеризуется значительным сближением с разговорной речью, которой, с одной стороны, свойственна экономия языковых средств, проявляющаяся как в различных видах компрессии, так и в упрощении, с другой стороны, – избыточность [5, с. 537]. При произвольной устной речи избыточность может быть свидетельством того, что говорящий пытается подобрать более точное слово, более понятно для собеседника передать свои чувства и мысли, однако разговорная речь в литературном произведении – подготовленная и, если не реализует функций самохарактеризации героя или деконструкции культурных стереотипов, должна соответствовать нормам современного русского литературного языка и стремиться к своеобразному канону художественного текста: максимум смысла при минимуме языковых средств. Рассмотрим, всегда ли это так.

В процессе анализа текстов современных авторов были выявлены такие случаи языковой избыточности:

## **1. Языковая избыточность как средство художественной выразительности**

### **1.1. Лексический повтор**

а) *Он боялся за её будущее! Боялся, что ей придётся много и тяжело работать (Басинский П. Полуденный бес...)*. Лексический повтор акцентирует внимание читателя на основном мотиве дальнейших действий персонажа – страх за будущее дочери.

б) *Стюардесса не выражает ни малейшего раздражения, ясно ведь: звезда капризничает. Уж так им, звёздам, положено (Водолазкин Е. Брисбен)*. Слово ‘звезда’ в разговорном значении – «знаменитость», имеющее коннотации «зазнавшаяся, требующая привилегированного положения», ср.:

Там его ценили и артист, в какой-то мере, привык к поклонению, к признанию, к тому, что он «звезда» (Шолохова И. Л. Дневник).

«Чёрт! Что она, звезда эта, тут делает? Почему она рождает не в Англии, не в Израиле или хотя бы не в клинике первого меда?!» (Соломатина Т. Девять месяцев, или Комедия женских положений)

«Пугачёва жива? И она звезда? Ну и целуйте её в ж\*пу (Пищикова Е. Пушкин на том свете // «Русская жизнь», 2012).

В связи с устойчивым бытованием слова ‘звезда’ в указанном значении полагаем, что в приведённом примере из текста Е. Водолазкина его повторное употребление неоправданно избыточно.

в) Гриф домры пальцы мальчика обхватывали без напряжения. Ирину также попросили не путать обе **домры** с восточной **домброй** и даже собирались объяснить разницу между ними, но этого она не захотела слушать. <...>

Встав, просто взяла Глеба за руку. Другая его рука всё ещё держала **домру**. Ирина показала взглядом, что инструмент можно положить, но Глеб этого не сделал.

– Ты хочешь играть на четырёхструнной **домре**? – поинтересовалась она... И т.д. (Водолазкин Е. Брисбен). Слово ‘домра’ употребляется Е. Водолазкинским 10 раз на одной странице. То, что писатель акцентирует внимание читателя на этом инструменте, а также на своём к нему отношении, не вызывает сомнения, более того, автор достигает нужного эффекта – к концу страницы читатель начинает испытывать почти физическое отвращение к четырёхструнной домре.

1.2. Анадиплосис, в основе которого также лежит лексический повтор

а) Выпускник музыкальной школы взял инструмент и **сыграл.... Так сыграл**, что весь шумящий поток людей застыл (Цыпкин А. Не скажу). Сфокусировать внимание читателей на внезапно обнаружившемся единственном положительном качестве главного героя помогает лексический повтор с местоименным наречием ‘так’, имеющим значение «сильное проявление признака или действия» [9].

б) А ещё у неё было **незлое и радостное лицо**. **Незлое и радостное лицо** сегодня очень большая роскошь (Цыпкин А. Снег). Автор сосредоточивает внимание читателей на важной характеристике персонажа и объясняет причину, по которой данный признак является существенным.

Трудно преодолеть в себе желание редактировать неудачный текст, как писал Герберт Уэллс: «Ни одна страсть в мире не может сравниться со страстным желанием править чужую рукопись» [10]. Кроме того, нам близок принцип Аристотеля, сформулированный следующим образом: «Хорошая книга – та, в которой сочинитель говорит то, что должно, не говорит того, что не должно, и говорит так, как должно» [1].

в) **Произошедшее между родителями Глеб объяснял той особой задумчивостью**, в которую отец время от времени впадал. **Этой задумчивости** мать, человек жизнерадостный, стала бояться (Водолазкин Е. Брисбен). С целью определения необходимости лексического повтора, лежащего в основе анадиплосиса смоделируем предложение, устранив лексическую избыточность: **Произошедшее между родителями Глеб объяснял той особой задумчивостью**, в которую отец время от времени впадал и которой мать, человек жизнерадостный, стала бояться. Смысл высказывания сохраняется полностью.

г) В воздухе висит **страх**. **Страх** не успеть купить подарки всем своим близким (Цыпкин А. Не скажу). Действительно ли автор хотел передать именно это сильное чувство?

Полагаем, в данном случае речь, скорее, о беспокойстве, провоцирующем суетное поведение людей в предпраздничные дни, поэтому, очевидно, педалирование слова 'страх' не соответствует описываемой ситуации.

### 1.3. Хиазм

*Коля нас не обманул, а вот она обманула Колю (Цыпкин А. Не скажу).* Такая конструкция позволяет автору показать неожиданный поворот ситуации.

Современные писатели достаточно часто используют языковую избыточность, руководствуясь художественными целями. Однако следует признать, что не всегда средство приводит к ожидаемому результату.

## 2. Избыточность как особенность авторского стиля.

«Смысл художественной деятельности – быть адекватно отражённым в ином сознании, т.е. быть понятным» [6, с. 202]. Стало быть, главная задача автора – приблизить индекс информационной насыщенности к индексу информативности. В истории искусства отмечаются случаи игнорирования данного принципа: например, у символистов не было такой цели, они ждали *своего* читателя, который сможет постичь смыслы, открыть ключом символов «башню из слоновой кости». Сейчас авторы, желая монетизировать свой творческий труд, всё больше ориентируются на «среднего», непритязательного читателя, отсюда желание «говорить на одном языке».

А. Мартине отмечал, что избыточность высказывания чаще всего служит сокращению умственных действий, так как учитывает условия прохождения коммуникации [5, с. 537]. Б. Потье и И. Р. Гальперин утверждали, что избыточность информации помогает преодолеть коммуникационный шум, помехи в восприятии (Потье, 1973; Гальперин, 1974). В связи с чем, вероятно, избыточность и начинает выдвигаться современными писателями в качестве принципа творчества, оригинального авторского стиля. Наиболее часто в этой связи используются следующие языковые средства.

### 2.1. Аналогии

а) *Я и сам забываю о своей неудаче, но, садясь под крики поклонников в лимузин, ловлю себя на характерном движении пальцев. <...> Так ножницы парикмахера, оторвавшись на мгновение от волос, продолжают стричь воздух (Водолазкин Е. Брисбен).*

б) *Рыча и сотрясаясь от нетерпения, машина в одно мгновение набирает скорость. Так ведёт себя на охоте хищник – дрожит, поводит хвостом (Водолазкин Е. Брисбен).*

### 2.2. Сравнения

а) *Правая рука, словно искупая допущенную ошибку, исполняет теперь уже не нужное тремоло (Водолазкин Е. Брисбен).*

б) *И тогда Ирине был задан последний вопрос – неотразимый, как танковый залп (Водолазкин Е. Брисбен).*

в) *Эта красота была как туман в кратком утреннем безветрии, как сон царевны, который соблазнительно нарушить, была тихим прудом, по которому хочется, чтобы пошли круги (Водолазкин Е. Брисбен).*

г) *Так сыграл, что весь шумящий поток людей застыл, как Нева зимой (Цыпкин А. Не скажу).*

### 2.3. Пояснительные конструкции

а) *Я и сам забываю о своей неудаче, но, садясь под крики поклонников в лимузин, ловлю себя на характерном движении пальцев. Правая рука <...> исполняет теперь уже не*

**нужное тремоло. Пальцы двигаются с невероятной скоростью. Касаются воображаемых струн** (Водолазкин Е. Брисбен).

**б) Если уж пил водку, то, наполнив рюмку, делал это не сразу – несколько раз подносил к глазам, ко рту. Несколько раз выдыхал. Затем зажимал пальцами нос и вливал огненную воду в широко открытый рот** (Водолазкин Е. Брисбен).

**в) Ранец пах кожей, и ещё водой и маслом, и ядовитой пластмассой пенала, в котором громыхали ручки и карандаши. При спокойном движении мальчика громыхание было умеренным, но, когда он переходил на бег, звук многократно усиливался** (Водолазкин Е. Брисбен).

Произведение не потеряло бы ничего в художественном отношении, лишившись этих – не самых удачных – образов. Ср. предлагаемые модели:

Я и сам забываю о своей неудаче, но, садясь под крики поклонников в лимузин, ловлю себя на характерном движении пальцев.

Если уж пил водку, то, наполнив рюмку, делал это не спеша

Ранец пах кожей, и ещё водой и маслом, и ядовитой пластмассой пенала, в котором громыхали ручки и карандаши.

#### 2.4. Уточняющие конструкции

**а) Выступая в парижской «Олимпии», не могу сыграть тремоло. Точнее, играю, но нечетко, нечисто** (Водолазкин Е. Брисбен).

**б) Павлику казалось, что дочка сомневается в целесообразности его существования в их квартире. Точнее, не так. Павлик ощущал себя необходимым в качестве такого мобильного приложения, но интереса к своей душе со стороны шестилетнего ребёнка не ощущал** (Цыпкин А. Не скажу)

**в) ...припомнили Маше её единственный провал, а именно брак с Павликом** (Цыпкин А. Не скажу).

**г) Наташа любила мужа, ну точнее, он был для неё самым близким человеком, лучшим другом, родной душой, поэтому она переживала из-за любых с ним связанных пустяков** (Цыпкин А. Девочка, которая всегда смеялась последней)

В указанных случаях трудно усмотреть художественную ценность, больше это похоже на констатацию авторами собственной речевой беспомощности, неумения подобрать подходящее слово.

#### 2.5. Вставные конструкции

**а) Чего только не выдумает женская душа, когда осознает, что самой банальной (простите за этот термин, но нет его точнее) «бабской» любви к мужчине нет, а муж он прекрасный** (Цыпкин А. Девочка, которая всегда смеялась последней). Такая деликатность от писателя, нисколько не стесняющегося в выражениях, вызывает недоверие.

**б) Вроде бы перед смертью все равны, но географию и деньги не обманешь. Поэтому к малообеспеченным людям, неудобно размещающимся на вечный покой, приходит до неприличия мало людей как на сами похороны, так и потом на годовщины. (Пока писал, представил себе телевизионную рекламу нового погоста, который пытается маркетинговыми методами перейти из сегмента в сегмент, предлагает покупать места заранее, можно даже в ипотеку, заманивает перспективой большой или большей посещаемости. Подумаю об этом)** (Цыпкин А. Снег). Описанный «бизнес-проект» отвлекает читателя от содержания, разрушает своеобразную лирическую ауру повествования о внезапных поворотах судьбы.

Данная черта отчасти напоминает приём потока сознания, однако какую смысловую нагрузку несут указанные конструкции в тексте, остаётся для читателя загадкой.

### 3. Избыточность как нарушение норм современного русского литературного языка

Никто не совершенен – и разные виды речевых ошибок, связанных с избыточностью высказывания можно встретить повсеместно, от обыденной речи до научных трудов, не являются исключением и произведения современных писателей.

#### 3.1. Плеоназм

...не **самое лучшее** время и место для объявления жене новой вводной относительно их дальнейшей жизни (Цыпкин А. Девочка, которая всегда смеялась последней). Языковая норма диктует использование синтетической сравнительной степени имени прилагательного без интенсификаторов.

#### 3.2. Тавтология

Его ноги точно **косой** скосило (Басинский П. Полуденный бес). Согласно действующим языковым нормам, употребление однокоренных слов в пределах фразы недопустимо.

#### 3.3. Лексическая избыточность

А. П. Чехов отмечал: «Искусство писать – это искусство сокращать» [11]. Некоторые фрагменты современной русской прозы нуждаются именно в таком подходе к творчеству.

а) *Сосед по креслу пристёгивает ремень. Поворачивает голову и замирает. Узнал. – Вы – Глеб Яновский?*

*Киваю (Водолазкин Е. Брисбен)*

Описанная реакция соседа по креслу и дальнейший диалог уже позволяют читателю понять, что главный герой узнал.

б) *Не сразу вспоминаю, кто именно. Кто-то из семейства кошачьих – какой-нибудь, допустим гепард (Водолазкин Е. Брисбен)*

в) *Отец словно (Ср) проваливался в глубокий колодец и созерцал оттуда звезды, видимые только ему, – даже днём, такова оптика колодцев (Водолазкин Е. Брисбен).*

Указанные случаи лексической избыточности могут быть опущены без ущерба для смысла текстов.

### 4. Избыточность как узуальная норма

Современные писатели, по большей части, люди из народа, им не чуждо ничто человеческое, поэтому и язык их произведений близок к общенародному, что определяет периодическую подмену в их произведениях литературной нормы узуальной.

#### 4.1. Неизбежная тавтология

а) *Когда мужчины ушли, Скарлатина, стараясь двигаться как можно тише, **постелила постель** и уложила мужа (Буйда Ю. Город палачей // «Знамя», 2003).*

б) *Мама **сварила варенье** в китайском тазике и поставила на табуретку, а мы с братом ловили нашу кошку (Алексиевич С. Время second-hand // «Дружба народов», 2013).*

в) *– Кто дал задание убить Сашу Копосову? – резко спросил Петров (Азаров Ю. Подозреваемый).*

г) *И **спел песню**, которой я до этого не слышала (Демидова А.С. Бегущая строка памяти).*

Подобрать замены в указанных случаях бывает непросто – о чём свидетельствует значительное количество употреблений таких ‘неизбежных тавтологий’ в НКРЯ: *спеть / петь /*

запеть / перепеть песню – более 500 вхождений; стелить / постелить постель – более 50; варить / сварить варенье – более 100, дать задание – более 200.

4.2. Вводные слова и конструкции, свойственные быденной речи, не несущие существенной информационной нагрузки и имеющие размытую семантику:

а) говоря точно, по существу: *Строго говоря, не испытывал их и сам Глеб (Водолазкин Е. Брисбен);*

б) указание на откровенность, серьёзность, интимность разговора: *Тридцатипятилетний Григорий Розин выбрал, честно признаюсь, не самое лучшее время и место для объявления жене новой вводной относительно их дальнейшей жизни (Цыпкин А. Девочка, которая всегда смеялась последней);*

в) дополнение к сказанному: *Хорошо, кстати, его подготовили (Цыпкин А. Снег);*

г) попытка смягчить резкость сказанного: *Подготавлиюсь, так сказать, прочувствую атмосферу, мне так лучше, если честно (Цыпкин А. Снег);*

д) не имеет значения: *Я, собственно, тоже пишу. (Водолазкин Е. Брисбен),*

*А что ещё, собственно, дарить на свадьбу? (Геласимов А. Ты можешь)*

4.3. Избыточные интенсификаторы при простой степени сравнения

*Так, не прыжок даже, а совсем малюсенький прыг-скок (Сахарова Т. Добрая фея с острыми зубками).* Суффикс -еньк- в данном случае образовал имя прилагательное с уменьшительно-ласкательным значением. «Чаще всего данная единица указывает на меньшую, смягчённую степень качества в субъективном освещении» [3, с. 138-139]. Интенсификатор ‘совсем’ усиливает уже уменьшенную степень качества.

Отмечаются случаи использования слов, имеющих интенсифицирующее значение, с именами прилагательными, не допускающими степени проявления признака, например:

*Войдя, Саша увидел Олега возле зеркала – он стоял совершенно голый, боком к вошедшим (Прилепин З. Санька).* В словаре Н. Ю. Шведовой и С. И. Ожегова слово ‘голый’ имеет следующее значение: 1. Не имеющий на себе одежды, покровов, нагой [9]. Однако примеров такого употребления немало: в НКРЯ отмечается более 200 вхождений.

*И был он совсем мёртвый (Войнович В. Монументальная пропаганда // «Знамя», 2000)* – более 50 аналогичных вхождений в НКРЯ.

Значительное число вхождений в НКРЯ свидетельствует о существовании узуальной нормы употребления данных словосочетаний, т.е. большинство носителей языка предполагает, что они нормативны.

Таким образом, в современной русской прозе отмечается разнообразие форм избыточности. Не всегда это связано с большой энтропией, чаще можно наблюдать обратное: при большом количестве языковых единиц отмечается незначительность содержания. Можно выделить следующие причины языковой избыточности в современных художественных текстах: 1) попытка (не всегда удачная) создания авторского стиля; 2) попытка (не всегда удачная) создания художественного образа; 3) применение узуальной нормы, носителем которой является автор; 4) речевая ошибка.

**Список литературы:**

1. Аристотель. Поэтика. URL: [https://imwerden.de/pdf/aristotel\\_poetika\\_academia\\_1927\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/aristotel_poetika_academia_1927__ocr.pdf) (дата обращения 27.09.2024).
2. Болотнова Н. С. О некоторых закономерностях словесно-художественно структурированного текста // Разновидности текста в функционально-стилистическом аспекте. Пермь: Пермский гос. университет, 1994. С. 84–100.
3. Ефремова Т. Ф. Толковый словарь словообразовательных единиц русского языка. 2-е изд., испр. М.: Астрель, 2005. 636 с.
4. Козлова Е. А. Русский язык. Культура речи: учебник. Калуга: «Эйдос», 2024. 380 с.
5. Мартине А. Основы общей лингвистики // Новое в лингвистике. Вып 3. М.: Издательство иностранной литературы, 1963.
6. Матюшова М. П. Проблема оценки художественного произведения // Вестник РУДН. Сер. Философия. № 1 (10-11), 2004-2005. С. 197-210.
7. Национальный корпус русского языка (НКРЯ). URL: <https://ruscorpora.ru> (дата обращения 27.10.2024).
8. Озерский А. В., Сорокина Н. В. Ненормативная лексика в английском и русском художественных дискурсах // Современное педагогическое образование, 2023. № 5. С. 337-340.
9. Толковый словарь русского языка Шведова Н. Ю., Ожегов С. И. URL: <https://slovarozhegova.ru> (дата обращения 28.10.2024)
10. Уэллс Г. Опыт автобиографии, 1934. URL: <https://azbyka.ru/fiction/opyt-avtobiografii-tom-1/> (дата обращения 07.10.2024).
11. Чехов А. П. Письма. URL: <https://litres.ru> (дата обращения 10.10.2024).

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

УДК 821.161.1

**Д. С. Корбанкова**  
**МОТИВ «ЧАША ЖИЗНИ» В БАЛЛАДАХ**  
**«КНЯЗЬ МИХАЙЛО РЕПНИН» А. К. ТОЛСТОГО**  
**И «ФУЛЬСКИЙ КОРОЛЬ» И. В. ГЁТЕ**

В представленном исследовании анализируется семантическая эволюция мотива «чаша жизни» и раскрывается его архетипическая природа, а также многоаспектная символика. Демонстрируется функционирование мотива в литературе немецкого романтизма. На примере баллад А. К. Толстого «Князь Михайло Репнин» и И. В. Гете «Фульский король» проводится детальный анализ интерпретационного поля мотива «чаши жизни», выявляется взаимосвязь библейской, онтологической и экзистенциальной его трактовок. Работа сосредоточена на выявлении трансформаций мотива в рамках национального культурного кода и специфики использования данного символа в контексте балладного творчества А. К. Толстого.

*Ключевые слова:* романтизм; чаша; кубок; смерть; баллада; эсхатология; мотив.

**D. S. Korbankova**  
**THE MOTIF OF «CUP OF LIFE» IN THE BALLADS**  
**«PRINCE MIKHAILO REPIN» BY A. K. TOLSTOY**  
**AND «KING OF FULA» BY J. W. GOETHE**

The presented study analyzes the semantic evolution of the motif of «cup of life» and reveals its archetypal nature, as well as multidimensional symbolism. The functioning of the motif in the literature of German Romanticism is demonstrated. On the the ballads by A. K. Tolstoy «Prince Mikhailo Repnin» and I. V. Goethe «King of Fula», a detailed analysis of the interpretative field of the motif of the «cup of life» is carried out, the interrelation of biblical, ontological and existential interpretations of it is revealed. The work focuses on identifying the transformations of the motif within the framework of the national cultural code and the specifics of using this symbol in the context of the ballad work of A.K. Tolstoy.

*Keywords:* romanticism; chalice; goblet; death; ballad; eschatology; motive.

Сюжеты двух баллад на первый взгляд не имеют типологических сходжений, но, обращает внимание на себя тот факт, что их объединяет – центральный мотив – «чаша жизни». Согласно Н. В. Пращерук, символ чаши или кубка является «архетипичным» [13, с. 183]. Это древний общемировой мотив, получивший свои сакральные смыслы и интерпретации в культурах многих народов. Это и чаша Гигеи, древнегреческой богини здоровья, которая изображалась со змеей и чашей [8, с. 250]. Считалось, что Гиея держит в чаше – змеиный яд, что символизирует исцеление, врачевание, жизнь и бессмертие.

К архетипу чаши можно отнести и Рог изобилия, известный так же по Древнегреческим мифам как рог козы Амальтеи, вскормившей своим молоком Зевса и обладающий свойством наделять неисчерпаемыми благами своего обладателя [17].

Всевозможные магические котлы, присутствующие в мифологии многих культур, согласно «Словарю символов» Х.Э. Керлот так же олицетворяют собою мотив чаши: «чаша является сублимацией и освящением котла, так же, как и кубка, служащим ясным символом

сдерживания» [4, с. 268]. Например, в Уэльской мифологии он именуется «котлом возрождения»: «свойство этого котла таково, что если погрузить в него сегодня убитого человека, то назавтра он будет так же жив, как раньше, кроме того, что не сможет говорить» [6, с. 31], в данной мифе котел является олицетворением царства мёртвых. Прошедший через него терял голос, чтобы не суметь рассказать о месте, в котором он побывал.

В русской культуре так же есть упоминания волшебного котла. Обратимся к сказке «Конёк-горбунок» [3] П. Ершова, написанной с опорой на большой пласт славянского фольклора. В ней говорится о кипящем котле, пройдя через который Иван-Дурак становится красавцем и, согласно В. Проппу [15, с. 75], таким образом, иллюстрируется ритуал инициации, что в свою очередь неизбежно представляет собой смерть в одной ипостаси и возрождение в иной.

Дионисийский кубок с вином имеет глубокий мифологический смысл, связанный с цикличностью природы. Праздники в честь Бога плодородия – Диониса, известного по иконографии с неизменным венком из лозы и чашей вина, несли символику «воскресения» бога весной и его «умирания» осенью. Культ Диониса «связан с орфической концепцией реинкарнации и превращается в своеобразную эсхатологию, выражающую надежду на бессмертие души» [7, с. 221]. Семантика чаши Диониса лежит в основе универсального культурного образа жизни и смерти.

Со смертью и воскресением связано христианское таинство евхаристии, атрибутами которого являются чаша вина и гостия (пресный хлеб из пшеничного теста). В ходе обряда происходит преосуществление хлеба и вина в тело и кровь господне. Это торжественное празднование страданий, смерти и воскресения Христа, пришедшее в литургию из Библии: «И когда они ели, Иисус, взяв хлеб, благословил, преломил, дал им и сказал: примите, ядите, сие есть Тело Мое. И, взяв чашу, благодарив, подал им: и пили из неё все. И сказал им: сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая» [9]. Необходимость христиан принимать участие в таинстве святого причастия обусловлена желанием обрести спасение и вечную жизнь, что снова подтверждает танатологическую основу образа чаши. В Библии так же встречается упоминание чаши в значении утешения: «не подадут им чаши утешения», и в значении судьбы, рока – Гефсиманское моление о чаше: ««да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» [10] и «Отче Мой! если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить её, да будет воля Твоя» [11].

Так же в контексте эсхатологической диалектики необходимо упомянуть легенду о Святом Граале, чаше из которой Иисус Христос пил во время Тайной вечери, ставшей после распятия Спасителя местом его крови, которую собрал Иосиф Аримафейский. Считалось, что испить из чаши Грааля значит получить прощение всех грехов и обрести бессмертие [16].

Вот, что говорится о символическом значении кубка в «Словаре символов»: «Как и чаша, символ сердца в исламе, в древнеегипетской и кельтской культурах. Поэтому он был предшественником «червей» в гадальных картах Таро. Кубок также символизирует предложение любви или пожелание мудрости и вечной жизни. Кубки использовались во время клятв, обетов, договоров, при предсказаниях (до сих пор сохранилась традиция гадания на кофейной гуще), а также для возлияний в честь кого-либо или для подношений» [19, с. 92]. Таким образом, можно рассматривать чашу/кубок как паттерн жизни и смерти, воскрешения и возрождения, рока, инобытия, как сакральный религиозный и ритуальный символ, магический атрибут.

Танатопэтика мотива «чаша жизни» включает в себя данные понятия, создавая корневую систему эсхатологических знаний и верований. Столь объёмный мотив воплощается во многих образцах мировой культуры, являясь излюбленным мотивом поэтов немецкого романтизма. К мотиву чаши обращается Л. Тик в романтической повести «Бокал» [12, с. 211-228], где бокал является центральным объектом повествования, ведь именно в бокале алхимик показывает Фердинанду его возлюбленную, совершая магический ритуал. И этот же бокал причиной изобличения Франциски и Фердинанда, через него они узнают друг друга и воссоединяются и, как следует из последней строки повести, их «разлучила только смерть, чтобы спустя короткое время навеки их соединить» [12, с. 228]. Г. Гейне создаёт яркий образ смерти через мотив чаши в стихотворении «С чего бунтует кровь во мне» [1, с.111-113], где герой, находясь в инобытии, а именно во сне «как мертвец» бледен и нем, наблюдает сцену свадебного ритуала своей возлюбленной и другого мужчины:

Из кубка он отпил вина,  
Дает ей кубок, пьет она, –  
Увы, то пьет моя любовь  
Мою отравленную кровь [1, с.112]

Таким образом, любимая умирает для героя, испив отравленную кровь из кубка, и сам герой обескровлен и, соответственно, мёртв.

У Ф. Шиллера в балладе «Кубок» золотая чаша Царя является предметом-проводником, поскольку выполняет «функцию переноса героя» [15, с. 191] в подводный мир – инобытие. Паж совершает переход в иной мир, отправляясь на поиски кубка и видит там то, что живые видеть не могут: «того, что скрывает та бездна немая, ничья здесь душа не расскажет живая» [21, с. 14] Но юноша выживает, достаёт кубок из пучины и рассказывает об увиденном, тогда царь снова бросает кубок в воду, а как мы знаем по Орфическому паттерну, нельзя войти в царство Аида при жизни дважды. Паж погибает.

Сюжет баллады Л. Уланда «Счастье Эденхаля» [20, с. 150-151] так же выстраивается с помощью мотива «чаша жизни». Герой хочет испить из кубка, подаренного его предку феей, однако юношу предостерегают, чаша очень хрупка, кто её разобьёт, непременно умрет:

Приял сей кубок предок мой  
От феи. Не она рекла ль:  
Кто разобьет фиал святой –  
Умрет? [20, с. 150]

Кубок сравнивается с земным шаром, поскольку земная жизнь так же хрупка. Герой разбивает кубок и погибает вместе с ним.

Необычная интерпретация мотива «чаша жизни» представлена в пьесе Г. Клейста «Разбитый кувшин» [5, с. 47-130]. Это психологическая комедия, построенная по принципу разрушения ради созидания. Разбившийся кувшин является триггером, изобличающим истинные мысли и побуждения персонажей пьесы, поскольку кувшин олицетворяет хрупкую гармонию и привычный уклад жизни, которые нарушаются, стоит только кувшину разбиться.

Литература немецкого романтизма не редко обращалась к мотиву «чаша жизни», как и к другим мотивам, берущим своё начало в ранней мифологии и получившим развитие в народном творчестве. Балладное творчество И. В. Гёте изобилует подобными мотивами, что отразилось и на балладах А. К. Толстого, поскольку именно поэтика немецкого романтизма и, в частности, И. В. Гёте вдохновляла русского поэта и давала почву для творчества. Рассматривать творческий путь А. К. Толстого необходимо учитывая явные типологические схождения с творчеством немецкого романтизма. В данной статье мы рассмотрим таковые на примере баллад А. К. Толстого «Князь Михайло Репнин» (1840-е) и И. В. Гёте «Фульский король» (1774).

Обе баллады повествуют о судьбах могущественных правителей – вымышленного Фульского короля и настоящего князя Михайло Репнина, – представляя их не как великих государственных деятелей, а как обычных людей, чье величие подвергается испытанию судьбы. Симптоматично, что в обеих балладах герои сами выбирают смерть. Фульский король, зная, что должен умереть, раздарил всё, что у него было своим наследникам. Себе он оставил лишь золотой кубок, который он хранил в память о своей возлюбленной:

Король жил в Фуле дальной,  
И кубок золотой  
Хранил он, дар прощальный  
Возлюбленной одной [2, с. 47]

Перед своей кончиной король собирает всех на прощальный пир «и кубок свой червонный, осушенный до дна» бросает в море. Описание момента, когда король бросает кубок в море, является кульминацией произведения. В последней строфе у Гёте отчётливо видна связь: кубок исчезает в пучине – взор короля гаснет, король умирает. Тем самым подчеркивается, что король жил любовью своей умершей возлюбленной: он пил из кубка свою жизнь. «Чаша жизни» оказывается на дне морском, подобное мы уже видели в балладе Ф. Шиллера и можем трактовать как переход жизни в состояние смерти. Наполненный кубок символизирует жизнь, которую герой пьет, т.е. живёт, но пустой кубок является указанием на конец жизни. Последние строки «пришла ему кончина, и больше не пил он» [2, с. 48] легко меняются на фразу «и больше не жил он».

В балладе А. К. Толстого «Князь Михайло Репнин» повествование ведётся о реальных исторических персоналиях. Царь Иван Грозный без отдыха пирувал в своих хоромы под Москвой и в ходе пирушки повелел опричникам надеть маски, сам тоже скрыл лицо под личиной, чтобы возглавить «весёлый хоровод» [18, с. 90]. Князь Михайло Репнин единственный, кто отказался надеть маску, за что и был казнен. Маска в данном случае выступает как символ лицемерия, сокрытия истинных мыслей персонажей. Мы видим, что двуличие на пиру – единственное условие выживания. Михайло Репнин не принимает такую жизнь: «да презрит, как измену, бесстыдной лести глас» [18, с. 90], он отказывается юлить и лгать. Художественная танатопэтика баллады строится на мотиве «чаша жизни», поскольку принимая условия игры царя, опричники поднимают кубки, засвидетельствовав тем самым, что они принимают условия царя и обеспечивают себе этим безопасность. Князь же открыто заявляет царю свою позицию и подкрепляет слова действием:

И все подъяли кубки.  
Не поднял лишь один;  
Один не поднял кубка,  
Михаило князь Репнин [18, с. 90].

Михаило Репнин поднимает кубок, когда изрекает убеждения, в которые свято верит, поскольку в его правде заключена его жизнь, и вне её для князя нет жизни:

Он молвил и ногами личину растоптал;  
Из рук его на землю звенящий кубок пал... [18, с. 91]

И снова «чаша жизни» испита до дна, пустой и упавший кубок указывает на смерть героя, которую при других обстоятельствах, чем у И.В. Гёте, но герой баллады выбирает сам. Распорядившись кубком, принимая решения относительно него, князь управляет и своей судьбой. А жизнь, тем не менее, продолжается:

И вновь подъяты кубки, ковши опять звучат,  
За длинными столами опричники шумят [18, с. 91].

Жизнь опричников будет длинной, как и столы, за которыми они пируют, но «чаша жизни» неизбежно будет допита у каждого, и у опричников, и у царя, поскольку перед лицом смерти все равны. Важно отметить, что «чаша» выступает как инструмент темпоральности жизни. Уровень её наполненности символизирует, сколько уже прожито и сколько осталось.

Мотив «чаши жизни» в обеих балладах актуализирует онтологическую проблематику смерти и неизбежности времени, являющуюся центральной для романтизма. Образ кубка выступает метафорой преходящей природы бытия и предопределенности смерти, посредством которого поэты артикулируют стремление к познанию тайны смерти и жизни, к преодолению границ временного и достижению бессмертия.

Широкое использование мотива «чаша жизни» свидетельствует о глубоко укоренившейся в коллективном бессознательном символической значимости этого образа. В контексте баллады А. К. Толстого, семантика «чаши» приобретает особую специфику, тесно связанную с национальным самосознанием и идеологическими доминантами. Многочисленные произведения русской словесности демонстрируют тенденцию к осмыслению национального характера сквозь призму православной традиции, акцентируя внимание на таких ключевых концептах, как жертвенность, искупление и воздаяние. Таким образом, символика «чаши» в русской литературе не просто реализует свои универсальные архетипические возможности, но и становится инструментом конструирования национальной идентичности и идеологической проекции.

### **Список литературы:**

1. Гейне Г. Стихотворения из Гейне: Сновидения. Песни. Романсы. Сонеты. Санкт-Петербург: тип. Мор. мин., 1858. 233 с.
2. Гёте И. Ф. Лирика. М.: Художественная литература, 1966. 184 с.
3. Ершов П. П. Конёк-горбунок. М.: Эксмодетство, 2023. 144 с.

4. Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 1120 с.
5. Клейст Г. Драмы. Новеллы. М.: Художественная литература, 1969. 624 с.
6. Мабиногион. Легенды средневекового Уэльса. Пер. В.В. Эрлихмана. М.: М12 Аграф, 2002. 416 с.
7. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995. 406 с.
8. Мифы народов мира. Т. 1. М., 2008. 1147 с.
9. Мк. 14:22–24
10. Мф. 26:39
11. Мф. 26:42
12. Немецкая романтическая повесть. Том 1. Шлегель, Новалис, Ваккенродер, Тик. М.: ЁЁ Медиа, 2013. 534 с.
13. Пращерук Н. В. «Чаша жизни»: о символе архитепического в русской литературе // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем, 2013. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chasha-zhizni-o-simvole-arhitericheskogo-v-russkoy-literature> (дата обращения: 08.11.2024).
14. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа). М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
15. Пропп. В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М: Лабиринт, 1998. 370 с.
16. Романчук Л. Феномен средневековья и Святой Грааль // Порог. Кировоград, 2004. № 6. С. 22-27.
17. Стрелков А. В. Рог изобилия // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал – URL: <https://bigenc.ru/c/rog-izobilia-458288/?v=8010282>. Дата публикации: 03.08.2023
18. Толстой А. К. Стихотворения. Баллады. Былины. СПб.: Лениздат, 2013. 224 с.
19. Тресиддер Д. Словарь символов. М.: Изд.-торг. дом «Гранд»: Фаир-пресс, 2001. 444 с.
20. Уланд Л. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1988. 380 с.
21. Шиллер Ф. Кубок. М., 1986. 270 с.

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

УДК 821.161.1

**Д. И. Мишина**  
**ОБРАЗ УМЕРШЕЙ ДЕВЫ В ПОЭЗИИ К. Н. БАТЮШКОВА:**  
**ГЕНЕЗИС, ПОЭТИКА, ЭВОЛЮЦИЯ**

В статье рассматривается репрезентация образа умершей девы в поэзии К. Н. Батюшкова. Выясняется, что в 1810–1811 гг. тема смерти юной девы связывается с общими литературными топосами эпитафийной поэзии и античной образностью. В то же время Батюшков ориентируется на европейских авторов, в числе которых Петрарка, Малерб и Парни. В стихотворениях 1817–1821 гг. изображение умершей девы становится отправной точкой для рефлексии над неизбежностью смерти и конечностью человеческого бытия. Также в это время художественная фразеология уступает место конкретным, иногда даже натуралистичным описаниям.

*Ключевые слова:* русская поэзия XIX века; смерть юной девы; эпитафия; дева и смерть.

**D. I. Mishina**  
**THE IMAGE OF THE DECEASED MAIDEN IN K. N. BATYUSHKOV'S POETRY:**  
**GENESIS, POETICS, EVOLUTION**

The paper examines the representation of the image of a deceased maiden in the poetry of K. N. Batyushkov. During the period from 1810 to 1811, the theme of a young woman's death was associated with the common literary tropes of epitaph poems and ancient imagery. However, Batyushkov also drew inspiration from European authors such as Petrarch, Malherbe and Parny. In his poems from 1817 to 1821, the image of the dead maiden became a starting point for reflections on the inevitability of death and the finite nature of human existence. At this time, his artistic language shifted towards more specific and sometimes even realistic descriptions.

*Keywords:* Russian nineteenth-century poetry; maiden's death; epitaph; maiden and death.

В элегической поэзии первой четверти XIX в. наиболее частым мотивом был мотив смерти юноши. Развиваясь сначала в рамках поэтики «кладбищенской» элегии, вдохновленной «Сельским кладбищем» Томаса Грея, данный топос постепенно становится неотъемлемой частью элегического жанра. Чаще всего и в элегической поэзии возникает «образ певца, ожидающего смерти» [7, с. 64]. Своеобразная канонизация мотива юноши, умирающего в расцвете лет, приходится на 1810-е гг., когда в отечественных журналах и альманахах начинают появляться многочисленные переводы элегии Шарля Мильвуа «Падение листьев», вышедшей в свет в 1811 г. и определившей топику дальнейшей элегической традиции. Действительно, «меланхолические раздумья и жалобы истерзанного болезнью юноши, его смерть» [10, с. 237] переносятся в центр художественного мира элегии. Константин Батюшков, в творчестве которого элегия занимает не последнее место, также обращался к этому мотиву, в частности, ему принадлежит один из переводов «Падения листьев», получивший название «Последняя весна». Так образ умирающего юноши приобретает широкую распространенность именно в силу того, что связывается с жанровым своеобразием элегии. Батюшков, с одной стороны, испытывает на себе влияние складывающейся элегической образности, но, с другой стороны, сам участвует в формировании ее литературного канона. Поэтому в его лирике помимо образа безвременно покинувшего этот мир юноши

неоднократно появляется мотив умершей девы. Интересно, что к образу умершей девы Батюшков обращается на протяжении всего своего творческого пути, а потому параллельно с поэтической эволюцией Батюшкова меняется и осмысление, и эстетическая разработка данного образа.

Безусловно, мотив смерти юной девы в литературе не является новым, и возвести его появление к какому-то определенному источнику затруднительно. Данный сюжет можем найти в Палатинской антологии, эпиграммы из которой были переведены для брошюры «Из греческой антологии» Батюшкова и Уварова в 1817–1818 гг. В Европе XV–XVI вв. пользовалась популярностью аллегория «Смерть и дева» – частная реализация более общего сюжета «Пляски смерти», который призывал не забывать о конце всего земного. Вторая часть «II Canzoniere» Петрарки, посвященная смерти Лауры («Rime in morte Laura»), вызвала многочисленные подражания как в европейской, так и в русской литературе; именно с этого цикла стихов начинается кристаллизация темы смерти возлюбленной, а не просто юной девы. Показательно, что из всего творчества итальянского поэта «русская поэзия больше всего полюбила тему смерти Лауры» [9, с. 91]. При этом у русских поэтов конца XVIII – начала XIX века обращение к образу мертвой возлюбленной чаще всего носит характер «психологически достоверной биографической драмы» [11, с. 74]: их стихотворения являются откликом на утрату близкого человека, а не отвлеченным художественным текстом («На смерть Катерины Яковлевны» Г. Р. Державина, «9 марта 1823 года» В. А. Жуковского, написанное на смерть М. Протасовой [11, с. 59-61]). Отметим, что, хотя мотив смерти возлюбленной действительно распространен в русской поэзии 1800–1820-х гг., образ умершей девы как самостоятельный художественный образ практически не разрабатывается. В этой связи настойчивое появление в текстах Батюшкова сюжета смерти юной девы, варьирование мотивов, связанных со скоротечностью молодости, красоты и самой жизни становятся частью поэтической мифологии Батюшкова. Поэтому интересно проследить, какие изменения претерпевает образ умершей девы в лирике Батюшкова и как эта тема репрезентует мировидение поэта в определенный период.

Первым текстом, в котором появляется тема рано скончавшейся девушки, является «Стихи на смерть Даниловой, танцовщицы Санкт-Петербургского императорского театра», написанные не позднее апреля 1810 г. Смерть семнадцатилетней Марии Перфильевой (настоящее имя Даниловой) стала неожиданностью для столичной публики. Несмотря на юный возраст, балерина успела заслужить восторженные отзывы критиков и похвалу искусственных петербургских театралов. Потому и смерть Даниловой вызвала отклики многих литераторов, в числе которых был и Батюшков. В эпитафии Даниловой Батюшков, как и другие поэты, посвящавшие ей стихи, подчеркивает талант балерины, из-за чего эпитафия построена на соотнесении партий, исполняемых Даниловой, с событиями древнегреческой мифологии. Так, смерть балерины объясняется в эпитафии тем, что «Венера не могла сокрыть жестокий гнев» [4, с. 381] и из зависти погубила Данилову – «вторую Душеньку» [4, с. 381]. Безусловно, уподобление Душеньке заставляет вспомнить о партии, которую Данилова с успехом исполняла в балете «Амур и Психея» Шарля Дидло [19, с. 160] и которая принесла балерине огромный успех. В то же время зависть Венеры, решившей погубить «вторую Душеньку», должна ассоциироваться и с одноименной поэмой И. Ф. Богдановича, и с мифом из «Метаморфоз» Апулея, где, как известно, Афродита также пытается известить Психею, затмившую ее своей красотой. В этой связи эпитафия становится средством мифологизации жизни балерины: партия Психеи, исполненная Даниловой, в трактовке Батюшкова

органично сплетается с жизнью и смертью девушки. Гнедич, например, также откликнувшийся на смерть Даниловой, отмечает лишь ее выдающиеся успехи на сцене, называя ее «царицей» [8, с. 124] Амуров, Зефилов, Нимф и Харит, которые должны «плачевными толпами» [8, с. 124] идти к могиле Даниловой. В схожем ключе смерть балерины представлена у М. В. Милонова, Н. М. Карамзина и у А. Е. Измайлова: у последнего над «урной» «рыдает Терпсихора, / И Грации стоят с Амурами в слезах» [12, с. 48]. Батюшков, как видно, предлагает принципиально иную концепцию, в рамках которой персонаж античной мифологии – Венера – не скорбит о Даниловой, а, напротив, является ее антагонистом, поскольку грацией и красотой балерина оказывается равна даже вечно прекрасной богине.

Более развернутой является эпитафия на смерть Варвары Кокошкиной, супруги поэта и драматурга Ф. Ф. Кокошкина, скончавшейся в возрасте 25 лет 25 апреля 1811 г. В данном стихотворении Батюшков следует традиционным топосам эпитафии, включая античную образность и соответствующую фразеологию. Так, в надписи «На смерть супруги Ф. Ф. Кокошкина» Батюшков использует устоявшуюся для жанра ситуацию оплакивания умершей персонажами древнегреческой мифологии (как мы наблюдали это в эпитафии «На смерть Даниловой» Гнедича). Именно с призыва к скорби и начинается стихотворение Батюшкова: «Плачь, любовь и дружба, плачь, Гимен унылый!» [4, с. 193]. Даже сам гений смерти «в жилище плача <...> розу обрывает» [4, с. 193]. Здесь мы наблюдаем мотивы, проникнувшие в литературу из области эмблематики. Гимен, который у Батюшкова «гасит <...> свой светильник» [4, с. 193] – это Амур с погасшим (перевернутым) факелом, символизирующий смерть: «эмблематический факел как образ угасшей жизни стал топикой эпитафияльной поэзии» [20, с. 162]. Кроме того, Батюшков актуализирует другую, также давнюю литературную традицию, отождествляющую деву с розой. «Здесь» – то есть на могиле Кокошкиной – «тихий смерти гений <...> розу обрывает» [4, с. 193]. В европейской поэзии роза является полисемантическим символом; нас же интересует отождествление розы и умершей девы, ставшее настолько распространенным, что породило отдельный мотив «минутной розы» – так называемой «*rosa brevis*». Подобно розе, девушка «стремительно расцветает, пленяя взоры, и так же стремительно вянет, символизируя скоротечность юности и красоты» [15, с. 353]. Недолговечность розы, хрупкость ее красоты, которая, как и все земное, оказывается бранным, обнаруживается в арсенале эмблематических средств: так, в «Избранных эмблемах и символах» Н. М. Максимовича-Амбодика к эмблеме «Большой розовый цветок» (№ 365) содержится подпись «Преходящая красота. Маловременное удовольствие» [16, с. 48]. Конечно, сравнивая умершую Кокошкину с розой, Батюшков опирается не на эмблематическую, а на литературную традицию. Одним из симптоматичных текстов, показывающих воспроизводимость данного топоса, являются стансы Малерба «Утешение господину Дюперье по поводу кончины его дочери»: «Et rose elle a vescu ce que vivent les roses, / L'espace d'un matin». [15, с. 355]. Показательно, что именно эту надпись Батюшков, правда, с некоторыми неточностями, записывает в свою записную книжку в мае при посещении Донского монастыря, где наблюдает могилу «девицы, которая завяла на утре жизни своей» [5, с. 30]. Нам неизвестно, при каких обстоятельствах произошло посещение Батюшковым Донского монастыря, но можно предположить, что это связано именно с Варварой Кокошкиной, похороненной в некрополе Донского монастыря [3, с. 297]. В таком случае единство образа умершей девы и розы для Батюшкова становится не просто литературной формулой, а частью ассоциативно-образного мышления. К данным размышлениям следует добавить и то, что эпитафия содержит подражание «Могиле Эшарис» Эвариста Парни, причем избирает

строки, связанные с розой: «Пусть Юность в горести приносит туда со слезами // Полузавядшие розы» [17]. У Батюшкова это место звучит следующим образом: «Пусть приносит юность в дар чистейшей слезы / И цветы лазурны!» [4, с. 193]. Хотя в элегии Парни уподобление девы розе отсутствует, сама образная система, которую избирает поэт, достаточно показательна.

Не позднее июля 1810 г. Батюшков пишет «Надпись на гробе пастушки», сюжет которой, как считает большинство комментаторов сочинений Батюшкова, отсылает к картине Пуссена «Аркадские пастухи» [4, с. 464]. Эпитафия представляет собой монолог умершей аркадской пастушки, обращенный к ее подругам. В своей речи пастушка противопоставляет «минутны радости», которые она «на утре дней <...> вкусила» [4, с. 240], и могилу. Здесь также появляется мотив скоротечности жизни и молодости («минутны радости»), однако эпитафия осложняется отсылкой к известному латинскому выражению: «Et in Arcadia ego». В литературе за данной фразой закрепилось следующее значение: «И я жил в Аркадии». Никола Пуссен, а до него Джованни Гверчино своими полотнами канонизировали именно такой перевод фразы, введший в литературу мотив «могилы в Аркадии». Между тем, как доказал Эрвин Панофский, верным переводом будет являться «Даже в Аркадии есть я» («Even in Arcady there am I» [1, с. 307]), где субъектом высказывания является не пастух или пастушка, вещающие из могилы, а смерть. Батюшков, очевидно, следует традиции понимания, заданной Пуссеном, отчего слова «И я, как вы, жила в Аркадии счастливой» [4, с. 240] вложены в уста покойной пастушки. Как бы то ни было, для нас важно то, что данная эпитафия имеет явно литературные истоки и не связана с реальным лицом. Это значит, что феномен смерти юной девы имеет для Батюшкова эстетическую ценность: это не рефлексия по поводу кончины конкретного человека, а осмысление смерти девы как художественного явления.

Очевидно, что на фоне интереса к мотиву умершей девы и увлечения итальянской литературой, особое внимание Батюшкова привлекает поэзия Франческо Петрарки. Почти в одно и то же время – вероятно, осенью 1810 г. – Батюшков выполняет вольный перевод 50-й и 269-й канцон Петрарки, последняя из которых входит в цикл «На смерть Мадонны Лауры». Следует отметить, что 269-ая канцона – «Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro» – хотя и посвящена Лауре, содержит упоминание о смерти друга Петрарки Джакомо Колонны. Не случайно в первой строке обыгрываются имена возлюбленной и друга («Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro» [2, с. 294]), после чего поэт говорит о том, что смерть «похитила» у него «двойное сокровище» («doppio thesauro» [2, с. 294]), т.е. жизни двух дорогих людей. В подражании Батюшкова фигура Колонны устраняется, и все внимание переносится именно на кончину Лауры. Так, если в оригинале о высокой колонне (l'alta colonna) и зеленом лавре (verde lauro), то у Батюшкова колонна – это обращение к лавру: «Колонна гордая! о лавр вечнозеленый! / Ты пал!» [4, с. 383]. Метафора «двойное сокровище», намекающая на потерю двух людей, редуцируется – «сокровище» у Батюшкова употреблено в единственном числе. Так в стихотворении остается только Лаура, и только с ее смертью связывается драма героя. Однако в этом подражании для нас интересно то, что Батюшков не только фокусируется на смерти девы, но и добавляет в некотором смысле антихристианский мотив, отсутствовавший у Петрарки: «И мертвый нем лежит под камнем гробовым» [4, с. 383]. Здесь едва намечается мысль о забвении мертвого и отсутствие веры в воскресение, которые, как мы увидим, разовьются в более поздних стихотворениях. В своем вольном переводе Батюшков в гораздо более радикальном, нежели Петрарка, ключе представляет проблему

конечности земного бытия человека. Однако непреодолимость смертной природы почти оборачивается неверием в посмертное существование: «Все смерть похитила, все алчная пожрала <...> А ты, земля, вовек <...> не возвращала» [4, с. 383]. Интересно то, что тема неизбежности смерти в стихотворениях, варьирующих сюжет смерти юной девы, возникает именно в связи с Петраркой. В оригинальных эпитафиях Батюшкова философская рефлексия отсутствовала, уступая место выразительности образов. Заметим, что стихотворению «На смерть супруги Ф. Ф. Кокошкина» Батюшков также предпосылает в качестве эпиграфа строки из 278-ой канцоны Петрарки «*Ne l'età sua più bella et più fiorita*», которые переводятся как «В своем самом прекрасном и самом цветущем возрасте <...> И живой, и прекрасной на небо взошла» [4, с. 193].

Вольный перевод 50-ой канцоны «*Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*», которой Батюшков дал название «Вечер», также представляет собой любопытный пример преобразований, отвечающих художественным и – что еще важнее – мировоззренческим представлениям Батюшкова. В стихотворении сельские зарисовки перемежаются с горестными репликами героя. В переводе Батюшкова по сравнению с итальянским оригиналом значительно амплифицировано пейзажное описание (вследствие чего оригинальное название заменяется лаконичным «Вечером»). За счет этого меньшее внимание уделяется разработке темы скорби героя, потерявшего свою возлюбленную – темы, доминирующей у Петрарки и выражающейся у Батюшкова лишь в рефрене «я один с безмолвною тоскою / Беседую в ночи с задумчивой луною» [4, с. 383-384]. В то же время Батюшков вводит важный образ, отсутствующий у Петрарки – тень Лауры, которая «пролетит» [4, с. 384] над героем. Так Батюшков вновь эксплицирует тему умершей девы, хотя в оригинале мы не найдем соответствия этой строке. Видимо, Петрарка, и не без основания, в понимании Батюшкова прочно связан с мотивом умершей возлюбленной, отчего Батюшков включает его даже в канцону, в которой отсутствует этот образ. При этом добавление образа Лауры, а точнее, ее тени, влечет за собой и возможность размышления о незримом присутствии душ мертвых среди живых. В собственных стихотворениях Батюшкова, где также обыгрывался образ умершей девы, подобные вопросы не ставились.

Итак, в 1810–1811-х гг. образ умершей девы в поэзии Батюшкова осмысливается, прежде всего, в рамках античной топики: его эпитафии, в соответствие с современной ему поэтической традицией, содержат образы древнегреческой мифологии. Помимо собственно литературных формул, стихотворения данной группы отличаются частым обращением к эмблематической образности. Развивая тему смерти юной девы, Батюшков также склонен к мифологизации ситуации: его эпитафии не ограничиваются lamentациями и непременно обретают какой-то сюжет, как мы видели, например, в «Надписи на гробе пастушки» и эпитафии на смерть Даниловой, где смерть балерины объясняется завистью Венеры. При этом скорбь по умершей занимает сравнительно скромное место, потому как на первый план выходит сам сюжет либо, как это было в случае с переводом Петрарки, детальная разработка пейзажа. Страдания, вызванные кончиной девы, возникают лишь в связи с Петраркой, потому что в его канцонах тема мертвой девы заменяется темой мертвой возлюбленной. В оригинальных текстах Батюшкова мы не найдем рефлексии по поводу посмертного существования души – эта тема лишь слегка обозначится при переводе Петрарки. Между тем интерес к мотиву смерти юной девы у Батюшкова носит последовательный характер, о чем свидетельствует обращение к текстам других авторов со схожей тематикой: «Утешение господину Дюперье»

Малерба, «Могила Эшарис» Парни, поэзия Петрарки. Смерть юной девы, таким образом, осмысливается Батюшковым прежде всего эстетически.

После войны 1812 г. Батюшков находится в состоянии глубокого душевного кризиса. Потерпели крах его прежние идеалы, действия французской армии в столице, как пишет сам Батюшков, «расстроили» его «маленькую философию и поспорили» его «с человечеством» [5, с. 234]. Меняются направления творчества Батюшкова, в частности, он отказывается от «*poesie fugitive*», определявшей фразеологию, образы и мироощущение первого периода его творчества. Вместе с этим претерпевает изменение и репрезентация темы умершей девы. В послании «К другу», обращенном к П. А. Вяземскому, Батюшков вспоминает о Варваре Кокошкиной, на смерть которой он писал стихи в 1811 г. Однако если в этой эпитафии Батюшков использует литературные штампы и говорит о душевных качествах и красоте покойной, то в послании образ девушки, умершей молодой, подчиняется общей теме бренности всего земного. Именно недолговечность счастья, молодости, веселья, красоты и в конечном счете жизни оказываются в центре послания, символично начинающегося с вопроса: «что прочно на земле?» [4, с. 199]. Смерть Кокошкиной становится для Батюшкова примером хрупкости жизни и красоты, которые бессильны перед лицом смерти. Интересно то, как один и тот же факт – смерть Кокошкиной – воспринимается Батюшковым в разный период. Если в 1811 г. смерть осмыслилась через эстетические категории – литературные, античные, эмблематические – то теперь вес подчиняется философскому размышлению о недолговечности и суетности земного существования человека. Обратим внимание, что Батюшков теперь описывает смерть. Он добавляет очень конкретные детали («Она, в страданиях почил, / И <...> На друге взор остановила» [4, с. 200]), в то время как в эпитафии на смерть Кокошкиной были использованы лишь отвлеченные формулы, оторванные от реальности. Сам факт смерти подается не в возвышенном стиле, как это было в 1811 г., где «зефир весенний / Памятник лобзает», а «тихий смерти гений / Розу обрывает» [4, с. 193]. В послании Вяземскому смерть становится страшным и неотвратимым итогом человеческого существования: «с миром, в страшный час прощаясь навсегда» [4, с. 200]. Единственное спасение в этот период Батюшков находит в религии, что видно и из финала стихотворения. В нем поэт, очевидно, питает глубокую веру в вечную жизнь, однако в интересующем нас отрывке прощание с миром «навсегда» ставит под вопрос возможность воскресения.

В 1820 г. печатается брошюра «О Греческой Антологии» Батюшкова и С. С. Уварова. В ней были помещены 13 переводов античных авторов на французский (Уваров) и русский (Батюшков) языки. Создание переводов для брошюры приходится на 1817–1818 гг. Текстам предшествовало рассуждение о духе античной поэзии, в частности, затрагивался вопрос об адекватной передаче мироощущения античного человека и о понимании жанра эпитаграммы. Батюшков, как известно, не владел греческим языком, поэтому выполнял переводы на русский язык с французских переложений Уварова. Среди эпитаграмм, содержащихся в брошюре «О Греческой Антологии», нас будет интересовать первый текст – «В обители ничтожества унылой», представляющий собой перевод из Мелеагра Гадарского. Стихотворение построено как монолог героя, скорбящего на могиле девы. Здесь мы вновь встретимся с уже знакомым топосом *rosa brevis*: «прими <...> горсть, как ты, минутных роз» [4, с. 410]. Однако традиционные метафоры и аллегории, описывающие смерть юной девы, отходят на второй план и уступают место сетованию на неизбежность смерти, которая не щадит ни молодость, ни красоту. Основная часть стихотворения посвящена невозможности преодолеть смерть и перерастает в горестное осознание конечности человеческого бытия и, что еще страшнее,

отсутствия загробной жизни. Умерший человек в этой эпиграмме оказывается полностью потерянным для мира живых («Ничем не призовем твоей прискорбной тени» [с. 410]). Это уже иное понимание смертности, чем мы наблюдали в ранних текстах Батюшкова. Отметим, что «тема будущей – за гробом – встречи любящих душ» [18, с. 21] в XIX в. становится частым мотивом, служившим утешением скорбящему и не ставящим под вопрос посмертную жизнь души. Батюшков данную проблему разрешает в очень пессимистичном ключе. Теперь для него могила не место, где «Гимен прикован» и растут «печальны тисы» и «кипарисны лозы» [4, с. 193]. Теперь для Батюшкова место погребения – это «хладная могила», над которой раздается «воплъ отчаяния» [4, с. 410]; это место, где «онемение; все хладно, все молчит» [4, с. 410]. Безысходность и горечь героя подчеркиваются обилием восклицательных предложений.

На наш взгляд, показателен сам выбор эпиграмм для переводов, среди которых оказался текст, вновь затрагивающий тему смерти юной девы. Интересно и то, какие изменения осуществляет Батюшков при переводе французского переложения Уварова на русский язык. Уваров значительно амплифицирует греческий оригинал. Так, если у Мелеагра данью покойной возлюбленной являются «слезы, останки любви» [13, с. 229], то у Уварова ряд перечислений расширяется и включает в себя и «горестные вздохи», и «напрасные сожаления», и «горькие рыдания» [6, с. 38]. Иными словами, Уваров делает акцент на переживаниях героя, связанных со смертью любимой. В переводе Батюшкова монолог героя вряд ли можно назвать скорбью влюбленного – скорее, это скорбь, распространяющаяся как на почившую, так и на весь человеческий род, обреченный, в конечном итоге, на смерть и забвение. Неслучайно у Батюшкова так настойчиво описывается мрак могилы и бессилие перед лицом смерти. Так в стихотворении, выбранном Батюшковым для перевода, образ умершей девы становится отправной точкой для рефлексии над смертной природой человека и конечности его земного существования.

В 1821 г., продолжая эксперименты в области передачи мироощущения древних, Батюшков создает цикл «Подражания древним». Непосредственным источником для Батюшкова послужили античные и восточные тексты, известные ему по переводам И. Г. Гердера. Тексты, к которым обращается Батюшков, входили в разделы «Цветы из Греческой Антологии» и «Цветы восточной поэзии» из, соответственно, 9-го и 10-го томов полного собрания сочинений Гердера, изданных в 1818 г. Так, из шести миниатюр, составляющих цикл «Подражания древним», 2-я, 3-я и 6-я восходят к афоризмам из «Гулистана» Саади, а 1-я и 5-я представляют собой переводы эпиграмм Эзопа и Павла Силенциария [13, с. 223]. Лишь 4-я эпиграмма является оригинальным текстом Батюшкова, и тем интереснее, что в ней вновь возникает образ умершей девы. При этом, в отличие от ранних стихотворений, здесь смерть девы описана в очень натуралистичном виде. Так, если ранее речь шла о красоте юных дев, то теперь облик умершей приобретает в высшей степени реалистичные черты: «труп синеющий остынет», «как восковое изваянье» [4, с. 416]. Важным новшеством для Батюшкова становится то, что ранее подношения покойной – цветы, слезы, – воспринимались как необходимые атрибуты погребального ритуала. В этом стихотворении говорится уже о бесполезности, тщетности любых возлияний, которые мертвому оказываются не нужны: «Напрасно на него любовь и амвру льет, / И облаком цветов окинет <...> Нет радости в цветах для вянущих перстов» [4, с. 416]. Интересно и то, что сравнение умершей девы с цветами, которое появлялось почти в каждом из рассмотренных нами стихотворений, в данном тексте описывает не юную красоту, а «физиологию смерти» [14, с. 233].

Действительно, «лазурь васильков» соотносится с «синеющим трупом» [4, с. 416], и в этом контексте даже сравнение «бледна, как лилия», начинает ассоциироваться не с чистотой и непорочностью, а с бледностью мертвеца. Можно сказать, что в данном стихотворении Батюшков запечатлел не скорбь по умершей деве, а своеобразную эстетику разложения тела. Так, даже цветы, принесенные к трупу, вопреки традиционному отождествлению со скоротечностью жизни и красоты, оказываются долговечнее, чем «вянущие перста» мертвой [4, с. 416]. Заметим, что и тема мимолетности красоты и молодости у Батюшкова теперь не поднимается: ее место занимает, с одной стороны, утонченная эстетика разложения, а с другой стороны – имплицитная мысль о невозможности воскресения. Действительно, вид тела, тронутого тлением, вызывает гнетущее впечатление и как будто бы предопределяет существование лишь брэнной, телесной оболочки человека. Вспомним знаменитую картину Ганса Гольбейна Младшего «Тело мертвого Христа в гробу»: именно физиологичность в изображении мертвого тела, подверженного гниению и разложению, как будто бы исключает возможность последующего воскрешения не только для Христа, но и для любого человека. Думается, именно в этом смысле нужно прочитывать и стихотворение Батюшкова, поскольку здесь полностью элиминируется какая-либо индивидуальная эсхатология и нет намеков на посмертную жизнь.

К этому же периоду относится и «Надпись для гробницы дочери Малышевой», написанная в январе 1820 г. во время нахождения Батюшкова в Неаполе. Поводом для написания эпитафии стала смерть пятилетней дочери Елены Павловны Малышевой, знакомой Батюшкова, по чьей просьбе и была создана надпись. Здесь Батюшков использует топорсы, характерные для эпитафийной поэзии: надпись представляет собой монолог умершего, обращенный к живым (вспомним «Надпись на гробе пастушки»), возникает мотив заброшенной могилы – «памятника безвестного» [4, с. 415]. При этом обращение относится к «гостю из отеческой земли» [4, с. 415], поскольку «умереть <...> за границей <...> большое несчастье» [18, с. 21], поэтому, если так произошло, то в эпитафии непременно будет отражена эта тема. В надписи проявляется и тема вечной жизни, наступающей после смерти, и именно обретение покоя и блаженства на небесах должно стать утешением для родителей: «Не знала жизни я, / И знаю вечность» [4, с. 415]. Однако представляется, что данный текст не может быть объективным показателем эволюции образа умершей девы в творчестве Батюшкова. Во-первых, здесь идет речь не о деве, а о ребенке. Во-вторых, эпитафия, как было указано выше, была написана Батюшковым по «просьбе матери» [5, с. 572] умершей девочки, так как сделана фактически на заказ. Отсюда широко распространенные, традиционные для эпитафии формулы. Но главное – Батюшков говорит о вечной жизни, что, как представляется, не вполне соответствует истинным взглядам поэта в этот период.

Итак, образ умершей девы является сквозным для творчества Батюшкова. Однако в разные периоды сюжет смерти юной девы репрезентуется по-разному. Так, в 1810–1811 гг. образ умершей девы осмыслялся преимущественно как образ литературный, и даже в эпитафиях, посвященных реальным лицам, проявляется художественная обработка. Эти тесты насыщены штампами эпитафийной поэзии и изобилуют отсылками к древнегреческой мифологии и античной культуре в целом. За каждой смертью девы угадывается скрытый сюжет или намек на него. Между тем скорбь по поводу кончины девы не наталкивает на философские размышления, ограничиваясь только горькими причитаниями. Источником темы умершей девы также является лирика Петрарки, причем изменения, которыми сопровождается вольный перевод Батюшкова, показывают интерес не к чувствам героя, потерявшего свою

возлюбленную, а к образу умершей девы и феномену смерти как таковой. После событий 1812 г. нарастающий душевный кризис Батюшкова повлиял и на обращение к сюжету смерти девы. Так, все чаще и настойчивее появляется мысль о неотвратимости смерти, которая связывается не с обретением покоя, а с конечностью существования и бренностью всего живого. Подобные настроения появляются, например, и в «Изречении Мельхиседека», также создававшемся в 1821 г. Можно сказать, что в творчестве 1817–1821 гг. усиливающиеся пессимистичные настроения оборачиваются почти неверием в воскресение и, следовательно, в бессмертие души.

### **Список литературы:**

1. Panofsky E. Meaning in the visual arts Papers in and on art history. New York: Doubleday & co, 1957. XX, 364 p.
2. Petrarca F. Il Canzoniere di Francesco Petrarca. Firenze: Andrea Bettini, 1858. 526 p.
3. Артамонов М. Д. Московский Некрополь. М.: Столица, 1995. 432 с.
4. Батюшков К. Н. Сочинения. В 2-х т. Т.1: Опыты в стихах и прозе. Произведения, не вошедшие в «Опыты...». М.: Художественная литература, 1989. 511 с.
5. Батюшков К. Н. Сочинения. В 2-х т. Т. 2: Из записных книжек; Письма. М.: Художественная литература, 1989. 719 с.
6. Батюшков К. Н., Уваров С. С. О греческой антологии. СПб.: В типографии Департамента народного просвещения, 1820. 44 с.
7. Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994. 238 с.
8. Гнедич Н. И. Стихи на смерть Даниловой («Амуры, зефиры, утех и смехов боги...») // Вестник Европы, 1810. Ч. 51, №10. С. 124-125.
9. Довгий О. Л. Лаура // Русская речь, 2017. № 5. С. 90-98.
10. Заборов П. Р. Россия и Франция. Литературные и культурные связи. Статьи и заметки. СПб.: ИД «Петрополис», 2011. 452 с.
11. Зырянов О. В. Ситуация любви к мертвой возлюбленной в русской поэтической традиции // Известия Уральского университета, 2000. № 17. С. 57-74.
12. Измайлов А. Е. Новые басни и сказки, также разные мелкия стихотворения Александра Измайлова. СПб.: В типографии Н. Греча, 1817. 174 с.
13. Кибальник С. А. Античная поэзия в России. XVIII – первая половина XIX века. Очерки. СПб.: ИД «Петрополис», 2012. 416 с.
14. Лямина Е. Э. К интерпретации «Подражаний древним» К. Н. Батюшкова // А.М.П. Памяти А. М. Пескова. М.: РГГУ, 2013. С. 222–238.
15. Мазур Н. Н. Еще раз о деве-розе (в связи со стихотворением Баратынского «Еще как Патриарх не древен я...») // Пушкинские чтения в Тарту: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария. Материалы международной конференции. Тарту, 2007. С. 345–379.
16. Максимович-Амбодик Н. М. Емвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки переложенные. СПб.: Императорская типография, 1788. LXVIII, 280 с.
17. Пильщиков И. А. Комментарии к «Опытам в Стихах и Прозе» К. Н. Батюшкова. URL: <https://rvb.ru/batyushkov/comment/040.htm#5> (дата обращения: 01.11.2024)

18. Русская стихотворная эпитафия / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. С. И. Николаева, Т. С. Царьковой. СПб.: Академический проект, 1998. 720 с.
19. Русский балет: Энциклопедия / Ред. кол.: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. М.: Большая Российская энциклопедия: Согласие, 1997. 631 с.
20. Сазонова Л. И. Память культуры. Наследие средневековья и барокко в русской литературе нового времени. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. 471 с.

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, РФ

Онлайн школа Expat School

УДК 82

**Г. И. Несмеянов**  
**КОНТЕКСТНЫЙ ПОДХОД В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ:  
ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ**

В статье формулируется теоретическая и методологическая проблема применения контекстных подходов в литературоведении. Разделяя научные подходы к анализу художественного текста на имманентные и контекстные, автор берет в исследовательский фокус литературоведческие и иные контекстные подходы. Несмотря на кажущуюся очевидность понятия «контекст», автор показывает, что в разных научных традициях в него вкладывается разное содержание. Тем не менее, представляется возможным наметить контур интегративного контекстного подхода, объединяющего положительные наработки контекстно-ориентированных исследований. Такой подход станет частью тенденции, заключающейся в переходе от сугубо имманентного анализа художественного текста к более масштабному типу анализа, невозможному без социально-исторической контекстуализации. Среди привлекаемых в настоящей работе подходов: «литературный быт» Б.М. Эйхенбаума и «культурные коды» Ю. М. Лотмана. Статья является логическим продолжением разработки проблемы контекстных подходов в литературоведении, начатой в предыдущих публикациях автора.

*Ключевые слова:* контекст; контекстный подход; социологическая поэтика; литературный быт; дискурс-анализ.

**G. I. Nesmeyanov**  
**CONTEXTUAL APPROACH IN LITERARY STUDIES:  
PROBLEM STATEMENT**

The article formulates the theoretical and methodological problem of the application of contextual approaches in literary criticism. Dividing scientific approaches to the analysis of a literary text into immanent and contextual, the author takes literary and other contextual approaches into the research focus. Despite the apparent obviousness of the concept of «context», the author shows that different scientific traditions put different content into it. Nevertheless, it seems possible to outline the outline of an integrative contextual approach combining the positive developments of context-oriented research. This approach is part of a trend that consists in the transition from a purely immanent analysis of a literary text to a larger type of analysis, impossible without socio-historical contextualization. Among the approaches involved: sociological poetics of the «Bakhtin circle», «literary life» by B.M. Eichenbaum and «cultural codes» by Y.M. Lotman. The article is a logical continuation of the development of the problem of contextual approaches in literary criticism, started in the author's previous publications.

*Keywords:* context; contextual approach; sociological poetics; literary life; discourse analysis.

В научных исследованиях и даже в повседневной речи мы постоянно употребляем понятие «контекст». В подобной ситуации границы и смысл понятия размываются.

Понятие «контекст» семантически связано с такими понятиями, как «значение», «смысл», «дискурс», «текст». Оно связано с пониманием текста или явления и объяснением

его значения. Ситуация понимания текста или явления возникает вследствие помещения их в какой-либо контекст, представления их в контексте чего-то. Подобные речевые конструкции мы встречаем часто, например, «первоначальный контекст», «в контексте интеллектуальной культуры Серебряного века», «биографический контекст» и т.п. Также говорят: «Эта цитата вырвана из контекста».

Достаточно обратиться к словарям различных наук, чтобы понять, насколько разное содержание вкладывается в это понятие в психологии, философии, литературоведении, лингвистике и других сферах научного знания [12, с. 11]. При кажущейся очевидности содержания этого понятия, в ближайшем рассмотрении мы обнаруживаем «неуловимость» точной его дефиниции, наталкиваемся на ряд противоречий.

Даже если взять за определение контекста максимально общее и упрощенное: «общий смысл социально исторических и культурных условий, которые позволяют уточнить смысловое значение результатов деятельности человека» [1], то мы сразу встречаем глубокое теоретическое противоречие: если последовательно стремиться к комплексной реконструкции контекста, рано или поздно перед нами возникнет парадокс: контекст, который мы реконструировали, является, по сути, конструктором нашего исследовательского сознания. Такой контекст будет зависеть от нашей эрудиции, нашего мировоззрения, эстетических и политических взглядов, возможно, от нашего социального положения, в конце концов, нашего пола, семейного положения и т.д.

Данная проблема поднималась Х.-Г. Гадамером в связи с проблематикой герменевтического круга: «Понятие герменевтической ситуации и принцип влияния истории (*Wirkungsgeschichte*) артикулируют историчность контекстов, конституирующих понимание. «*Wirkungsgeschichte*» определяется как столкновение традиций предмета с индивидуальной историчностью интерпретатора» [6, с. 181].

Другой философский парадокс контекста отмечался ещё Шлейермахером: «...как целое понимается из отдельного, но и отдельное может быть понято только из целого» [17]. Гадамер отмечает, что эта идея имеет свои корни ещё в античной риторике. На практике это означает следующее: «Как отдельное слово входит во взаимосвязанное целое предложение, так и отдельный текст входит в свой контекст – в творчество писателя, а творчество писателя – в целое, обнимающее произведения соответствующего литературного жанра или вообще литературы. А с другой стороны, этот же текст, будучи реализацией известного творческого мгновения, принадлежит душевной жизни автора как целому» [3, с. 73]. По сути, это проблема взаимной зависимости текста и контекста. Мы стремимся понять текст в контексте чего-либо (традиции, жанра, культуры, жизни автора и т.д.), однако нам следует осознать, что сам по себе контекст конструируется нами же на основе других (таких же по своей сущности!) текстов.

У Гадамера же: «Подлинно историческое мышление должно мыслить и свою собственную историчность. Тогда оно уже не будет гнаться за призраком исторического объекта, предметом прогрессирующего научного исследования, но сумеет распознать в объекте иное своего собственного, а тем самым научиться познавать и одно и иное» [3, с. 82].

Держа в уме все вышесказанное, мы хотели бы представить «контекст» не как теоретическую проблему, но как методологическую, а также обозначить потенциал контекстно-ориентированных научных подходов в литературоведении.

В литературоведении господствует лингвистическое понимание контекста, согласно которому это «связное словесное целое по отношению к входящему в него определенному

слову или фразе» [16]. Однако в широком смысле слова под контекстом можно понимать любые факторы, внешние по отношению к тексту, но оказывающие влияние на содержание и/или устройство текста.

Междисциплинарное понимание контекста предлагает «Энциклопедия эпистемологии и философии науки». Здесь контекст трактуется как широкая методологическая программа, реализованная в герменевтике, аналитической философии, психологии, социальной антропологии и лингвистике. Автор статьи, И. Т. Касавин, отмечает: «Соответственно можно говорить о различных типах контекстуализма, которые соотносятся и взаимодействуют друг с другом. Однако их анализ показывает, что *понятие К. во многом не прояснено* (курсив мой – Г. Н.). <...> Теория К. имеет своим предметом различные типы целостности и взаимосвязей исследуемого феномена, его включенности в язык, в наличную ситуацию деятельности и коммуникации, в локальную и универсальную культуру» [6].

Не так много научных работ, на серьезном теоретическом уровне анализирующих категорию контекста в литературоведении. Среди примечательных можно назвать работы Н. Копыстьянской [8], Ю. В. Гуськовой [5], Н. Н. Старыгиной [14]. Авторы сходятся во мнении, что в настоящее время категория контекста в литературоведении до сих пор не прояснена и требует разработки. Наиболее плодотворными представляются наработки Н. Копыстьянской, которая особо выделяет контекст, имеющий отношение к пространственно-временным связям и функциям в общей поэтике произведения, а также в рецептивной поэтике [8].

Наша задача заключается не в окончательной дефиниции «контекста», не в написании истории этого понятия, но в разборе методологического потенциала научных подходов, связанных с ним, в литературоведении. Такие подходы мы называем «контекстными».

Литературоведение зачастую исходит из противопоставления «имманентных» и «контекстных» подходов. Под имманентными понимаются подходы, опирающиеся в анализе лишь на то, что есть в тексте, в то время как контекстные подходы привлекают к анализу дополнительные источники и знание о том, что находится вне текста. В действительности большинство научных подходов располагаются где-то меж этих двух полюсов, где с одной стороны – строгий формализм, с другой – история литературы.

Под «контекстными подходами в литературоведении» мы понимаем совокупность научных подходов, предполагающих возможность углубленного понимания содержания и/или устройства текста (в нашем случае художественного), исходя из аспектов, внешних по отношению к нему. Под это определение подходит широкий спектр научных подходов в литературоведении и других социальных и гуманитарных науках, причем совершенно обязательно в них формулируется само понятие «контекст».

Но чтобы «контекстный подход» стал рабочим инструментом, «контекст» нужно конкретизировать. Эта конкретизация, целенаправленно или нет, проводилась многими учеными.

Мы считаем, что, несмотря на определенные различия, среди контекстных подходов возможно найти очень важные точки соприкосновения. Более того, обозначенные ниже подходы методологически дополняют друг друга.

В оптике нашего исследования находятся наиболее амбициозные контекстные подходы, которые можно поделить на две больших группы:

1. Литературоведческие («социологическая поэтика»: М. М. Бахтин, В. Н. Волошинов, П. Н. Медведев; «культурные коды»: Ю. М. Лотман; «литературный быт» и

«литературный факт»: Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов; «новый историзм»; нео/марксистское литературоведение);

2. Не-литературоведческие (теория речевых актов: Дж. Серл; дискурс-анализ: Т. ван Дейк; метод «кембриджской школы»: К. Скиннер, Дж. Покок).

Разделение является условным, обозначает скорее происхождение подходов, но не их сущность.

Хотя некоторые из названных подходов в своем изначальном виде трудно с пользой применять в литературоведении, тем не менее, они являются частью тенденции, заключающейся в переходе от сугубо имманентного анализа художественного текста к более масштабному типу анализа, невозможному без социально-исторической контекстуализации.

В предыдущей статье мы рассматривали исследовательский потенциал социологической поэтики «круга Бахтина» [12], а также затрагивали некоторые аспекты лингвистической интерпретации контекста, развитые Т. ван Дейком и трансформированные им в методе критического дискурс-анализа.

В настоящей статье мы хотели бы остановиться на двух других типах контекстуализации в отечественном литературоведении. А именно: на «литературном быте» Б.М. Эйхенбаума и «культурных кодах» Ю.М. Лотмана.

Для формального метода в литературоведении характерно имманентное изучение текста, однако уже во второй половине 1920-х гг. некоторые формалисты так или иначе подходят к проблеме контекста, в частности, Ю. Н. Тынянов и Б. М. Эйхенбаум.

В статье «О литературной эволюции» Тынянов утверждал, что «существование факта как литературного зависит от его дифференциального качества (т.е. от соотношенности либо с литературным, либо с внелитературным рядом), другими словами – от функции его» [15, с. 193]. Эти же идеи развивались в статье «О литературном факте» [15]. Здесь понимание характера литературной эволюции как смены художественных приемов обогащается и «внелитературным рядом». Что входит в этот внелитературный ряд и как воздействует на литературу?

Из примеров, приведенных в статье, мы понимаем, что внелитературный ряд связан с понятием быта. В быту существуют разные формы письменной и устной коммуникации – письма, мемуары, дневники и т.п., однако в определенные исторические моменты эти формы коммуникации могут становиться литературными: «Так дружеское письмо Державина – факт бытовой, дружеское письмо карамзинской и пушкинской эпохи – факт литературный» [15, с. 194]. Но чем вызваны такие перемены? Как быт связан с литературой? По Тынянову, быт связан с литературой речевой стороной, речевой функцией. Поднимается Тыняновым и проблема авторской интенции – он называет это «установкой» или «творческим намерением автора». Ученый указывает на то, что часто существует очевидная разница между тем, что автор хотел сказать, и что он в итоге сказал. В пример приводится «Евгений Онегин» Пушкина, который задумывался как сатирическая поэма.

Однако речевая функция, по Тынянову, должна рассматриваться и в обратной экспансии литературы в быт: «Таковы лирические герои Байрона, соотносившиеся с его «литературной личностью» – с тою личностью, которая оживала у читателей из стихов, и переходившие в быт» [15, с. 201]. Здесь стоит вспомнить о проблеме пресловутого герменевтического круга как проблеме контекста.

Тынянов поднимает ещё один вопрос, который, как мы считаем, имеет отношение к проблеме контекста. Говоря о влиянии на художественное произведение иных факторов,

автор замечает: «Всего же поразительнее факт наличия внешних данных для заключения о влиянии – при отсутствии его. <...>. Южноамериканские племена создают миф о Прометее без влияния античности. Перед нами факты конвергенции, совпадения. <...> «Влияние» может совершиться тогда и в таком направлении, когда и в каком направлении для этого имеются литературные условия» [15, с. 203]. В этом смысле кладезем примеров может служить литературная компаративистика. Как объяснить схожесть мотивов в произведениях, написанных в разных культурах и порой в разное время, если мы точно уверены, что один из авторов не может быть знаком с текстом другого, допустим, более раннего? В таких случаях следует обращаться к изучению контекста. Ответы на эти вопросы могут находиться во вне-литературной плоскости.

Во второй половине 1920-х гг. разработкой проблемы литературного быта занялся Б. М. Эйхенбаум. В статье «Литературный быт» он под этим понимает социальное бытование литературы: профессиональное положение писателя, соотношение писателя и читателя, условия и формы литературной работы, в том числе, касающиеся типографского дела. О характере отношений между литературным и бытовым рядами автор пишет следующее: «Отношения между фактами литературного ряда и фактами, лежащими вне его, не могут быть просто причинными, а могут быть только отношениями соответствия, взаимодействия, зависимости или обусловленности» [18]. Например, со становлением писательства как профессии (писатель становится зависим от потребителя, «заказчика») Эйхенбаум связывает развитие мелкой прессы в 1860-е гг., выдвижение фельетона и снижение высоких жанров.

Так, подход Б. М. Эйхенбаума оказался близок будущей социологии литературы. Делая акцент на изучении литературного быта, автор и его последователи изучали функционирование того, что П. Бурдье назовет «полем литературы» [2].

Можно сказать, что отчасти проблематика «литературного быта» была расширена и разработана отечественными социологами в конце XX – начале XXI вв. в рамках социологии литературы Л. Д. Гудковым и Б. В. Дубиным [4], проект которых сосредоточен на фигуре читателя (влияние рецептивной эстетики). Это меняет сам объект исследования и переносит его с художественного текста на книгу, писателя как социального актора, читателя, критика, издателя и т.д.

Однако в отличие от социоанализа в духе Бурдье, социология литературы Дубина делает шаг к художественному тексту. Ирина Каспэ, ученица Б. Дубина, считает, что переход от антропологического измерения к текстуальному осуществляется в следующем суждении Дубина: «Коль скоро модерный субъект постоянно готов к переосмыслению и нарушению норм, автономен от "внешнего закона", он и в текст вводится "как неиссякающее творческое начало ("бесконечный гений" по формуле Новалиса) и представлен не напрямую, а символически: через символы бесконечности, несоизмеримости с какими-либо эталонами, непостижимости и т.п.» [7]. Там же: «В той интерпретации социологии литературы, которой придерживался Дубин, сила напряжения между субъектом и другим задается не проблематикой власти, а самой субъектностью – свободной волей субъекта все время преодолевать границы своего актуального опыта, границы того, чем он на данный момент является» [7]. Но есть ли в этом какое-то открытие для литературоведа? Или это скорее это открытие для социолога?

По поводу того, можно ли обнаружить в этой социологии литературы метод, сама Каспэ пишет: «здесь нельзя обнаружить ни специфической системы терминов (как в той же

«полевой теории»), ни готовых образцов, детально прописанных моделей, по которым могли бы строиться исследовательские процедуры» [7].

В 1960-е литературоведение переживает новый расцвет, связанный с Московско-Тартуской семиотической школой, с именами Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, В. Н. Топорова и др. Этот период характеризуется скорее превалированием структуралистского метода.

В работе «Структура художественного текста» [11] Лотман пишет о «внетекстовых художественных структурах». Автор указывает, что текст может быть рассмотрен в единой организации цикла текстов одного автора – и это будет отношением текста к внешним структурам. Эти внешние структуры можно расширить – текст в контексте всех произведений данного автора за какой-либо отрывок времени (в пример приводятся «Болдинское творчество Пушкина», «Статьи Белинского в «Современнике», «Крымские сонеты Мицкевича» и т.д.) или в контексте иного улавливаемого нами единства (стилистического, тематического и т.д.), в контексте всего творчества писателя или вообще искусства всего человечества [11, с. 352].

Лотман также поднимает проблему восприятия художественного текста читателем – вопрос об оценке читателем какого-либо текста как художественного или нехудожественного, и «раскодировании» художественного произведения: «Созданный автором текст оказывается включенным в сложную систему внетекстовых связей, которые своей иерархией нехудожественных и художественных норм разных уровней, обобщенных опытом предшествующего художественного творчества, создают сложный код, позволяющий дешифровать информацию, заключенную в тексте» [11, с. 366].

И хотя Лотман не употребляет понятие «контекст», мы видим, что речь идет сразу о двух контекстах – текст среди других текстов (интертекстуальность), и текст как коммуникативное событие.

Пожалуй, гораздо более самобытный и продуктивный метод контекстуализации Лотман демонстрирует в других своих работах. И хотя его метод, связанный с выявлением особых «культурных кодов», не всегда является отрефлексированным и четко сформулированным, стоит обратить внимание на некоторые его особенности.

Не развивая в теоретическом плане понятие «культурного кода», Лотман на конкретных примерах показывает, как подобные коды реализуются в творчестве и в социальном поведении людей. Такой подход позволил ему «раскодировать» идейную структуру поэмы Пушкина «Анджело», которая долгое время казалась критикам слабой литературной стилизацией [6]. Ключ к пониманию поэмы Лотман обнаруживает во внетекстовой реальности. В то же время в статье «Декабрист в повседневной жизни» [9] автор показывает обратную зависимость – внетекстовой реальности от художественных текстов. А если точнее, моделей социального поведения, реализованных героями художественных произведений.

Семиотический подход Лотмана был развит Ириной Паперно в работе, посвященной Николаю Чернышевскому, во введении к которой автор прямо пишет: «Цель этого исследования – проследить, как человеческий опыт, принадлежащий определенной исторической эпохе, трансформируется в структуру литературного текста, который, в свою очередь, влияет на опыт читателей» [13, с. 7]. «Декабрист в повседневной жизни» Лотмана и «Николай Чернышевский» Паперно – это примеры анализа в духе семиотики культуры (развитый Лотманом структурно-семиотический анализ). В то время как некоторые исследования, посвященные творчеству Пушкина (особенно «Идейная структура поэмы Пушкина "Анджело"» и «Идейная структура "Капитанской дочки"») являют собой пример, в сущности, другого

типа не столько семиотического, сколько контекстного анализа. В очерке, посвященном «Капитанской дочке», автор проводит анализ не только на уровне исторических событий, которые нашли завуалированное «отражение» в тексте художественного произведения (эта метафора напрашивается в данном случае), как это было сделано в очерке про поэму «Анджело», но и на уровне нашедших выражение классовых идеологических противоречий крестьян и дворян, что близко марксистским подходам.

«Пушкин видит роковую неизбежность борьбы, понимает историческую обоснованность крестьянского восстания, отказывается видеть в его руководителях "злодеев". Но он не видит пути, который от идей и действий любого из борющихся лагерей вел бы к тому обществу человечности, братства и вдохновения, туманные контуры которого возникали в его сознании» [10]. Лотман демонстрирует экспликацию крестьянско-дворянских классовых противоречий на примере «Капитанской дочки» как раз в духе глубокого социологического анализа с выходом на уровень поэтики литературного произведения – от самой структуры романа вплоть до построения диалогов и поведения персонажей.

Примеры работ Лотмана заставляют исследователя внимательнее относиться к внетекстовой действительности (понятой им, с одной стороны, как «культурные коды», если мы встаем на позиции структурно-семиотического анализа, с другой стороны, предполагающей внимательное обращение с интерпретацией истории и актуального автору времени в художественном произведении), в противном случае мы рискуем, подобно критикам поэмы «Анджело», незаслуженно обделить вниманием художественный текст. Подход Лотмана, как он нашел свое выражение в «Идейных структурах...», не сформулирован четко, однако может служить примером для исследователя.

Спорный момент заключается в следующем: не связана ли «красота» лотмановского контекстного анализа «Капитанской дочки» с тем, что это произведение в принципе является повествованием на историческую тему? Насколько применим подобный контекстный подход к произведению, не столь явно или вообще не связанному с конкретными историческими событиями? По сути, выходит, что и «ключ» к «Анджело» Лотман находит в историческом контексте. Но подойдет ли такой «ключ» ко всякому произведению и ко всякому автору? Не кроется ли успех очерков Лотмана в его собственной эрудиции и исследовательском таланте, а не в следовании отрефлексированной методологии?

Подводя промежуточный итог, надо отметить, что в литературоведении существуют традиции контекстного анализа художественных текстов. Разработка проблемы соотношения поэтики с контекстом предпринималась уже в начале XX в. формалистами (Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум) и представителями «социологической поэтики» (М. М. Бахтин, В. Н. Волошинов, П. Н. Медведев). Два названных направления определили две различных традиции контекстного анализа, хотя методология «социологической поэтики» практически не получила дальнейшего развития.

Определяя методологическое сходство ряда контекстных подходов, мы выделяем две основных междисциплинарных методологических парадигмы контекстных подходов.

1. Социологическая парадигма. Социологический анализ подразумевает наличие непосредственной связи между «литературным бытом» (Б. М. Эйхенбаум) или «полем литературы» (П. Бурдьё) и формой и содержанием художественного текста.

2. Коммуникативная. Сюда мы относим подходы, для которых базовым является представление о коммуникативной природе литературы, оптика которых, тем не менее, направлена скорее на контекстный, нежели имманентный анализ, либо же предполагает их синтез.

В связи с этим в данную парадигму стоит включить и социологическую поэтику «круга Бахтина».

Рассмотрение некоторых контекстных подходов в гуманитарных науках приводит нас к выводу, что общим для многих из них является признание коммуникативной природы литературы. И хотя в оптике исследователей рассматриваются различные грани коммуникативности литературы, общим основанием для них является представление о глубинной связи поэтики литературного произведения с внетекстовой действительностью.

Все это наталкивает на мысль о необходимости учитывать в анализе литературного произведения различные «контексты», понимание которых и реконструкция которых должна быть осознанной. Всякий раз стоит задавать себе вопросы: «Что я понимаю под контекстом?», «Какие контексты помогут мне расширить понимание данного художественного текста?». В такой трактовке выборочные факты из биографии писателя не являются достаточным контекстом.

### **Список литературы:**

1. Большой толковый словарь по культурологии / под ред. Б. И. Кононенко // Академик. URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/1742](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1742) (дата обращения 17.11.2024).
2. Бурдьё П. Поле литературы // Социологическое пространство Пьера Бурдьё. URL: <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literatury> (дата обращения 17.11.2024).
3. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.
4. Гудков Л. Д., Дубин Б. В. Литература как социальный институт. Статьи по социологии литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
5. Гуськова Ю. В. Имманентный и контекстуальный подходы к литературному произведению (к истории вопроса) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2013. № 1-2. С. 67-73.
6. Касавин И. Т. Текст. Дискурс. Контекст. М.: Канон+, 2008.
7. Каспэ И. М. Как возможна литература? Как возможна социология литературы не по Бурдьё? // НЛО, 2015. № 132. URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/132\\_nlo\\_2\\_2015/article/11361/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/132_nlo_2_2015/article/11361/) (дата обращения 17.11.2024).
8. Копыстьянская Н. Контекст как литературоведческое понятие и категория поэтики романа // Проблемы поэтики. Брно, 2006. С. 245-253.
9. Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни // Литературное наследие декабристов / Сб. под ред. В. Г. Базанова и В. Э. Вацура. Л.: Изд. «Наука», 1975. С. 25-74.
10. Лотман Ю. М. Идеальная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Пушкин. СПб., 1995. С. 237-252.
11. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, 2018.
12. Несмеянов Г. И. Проблема контекста и социологическая поэтика «круга Бахтина» // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология, 2020. № 10. С. 10–18.
13. Паперно И. А. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. М.: НЛО, 1996.

14. Старыгина Н. Н. Контекстуальная поэтика как предмет изучения (на материале произведений Н. С. Лескова) // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки, 2016. № 4. С. 200–206.
15. Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: «Аграф», 2002.
16. Ушаков Д. Н. Толковый словарь Ушакова // Академик. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/839390> (дата обращения 17.11.2024).
17. Шлейермахер Ф. Д. Э. Академические речи 1829 года // Antropology. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/shleyermaher-fde/akademicheskie-rechi-1829-goda> (дата обращения 17.11.2024).
18. Эйхенбаум Б. М. Литературный быт // О литературе. М.: Сов. писатель, 1987. С. 428–436.
19. Энциклопедия эпистемологии и философии науки / под ред. И. Т. Касавина. М.: «Канон+», 2009. // Академик. URL: [https://epistemology\\_of\\_science.academic.ru/330](https://epistemology_of_science.academic.ru/330) (дата обращения 17.11.2024).

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, РФ

УДК 82.2

**Н. И. Прозорова****ЭКФРАСИС И ЕГО ФУНКЦИИ В РОМАНАХ ДЖОНА БЭНВИЛЛА**

Статья сосредоточена на сложном характере экфрасиса в прозе Бэнвилла. Два его романа – «Улики» и «Призраки» – представляют особый интерес для этой цели. Они могут быть названы экфрастическими по самой своей сути, т.к. они сконцентрированы на таинственной и неодолимой власти живописи и её визуальных образов. Экфрасис оказывается источником сюжетной структуры романов и принципом порождения самого текста. Бэнвилл выделяет тайну индивидуального восприятия и ‘призрачную’ природу художественного воображения, которое населяет мир фантомами своих фантазий. Экфрасис в романах Бэнвилла обнажает свою парадоксальную природу. Создавая иллюзию визуального искусства посредством слова, экфрасис напоминает о верховной власти логоса. В то же время он намечает границу, которую слову не дано преодолеть и за которой простирается огромный океан творческого молчания.

*Ключевые слова:* экфрасис; восприятие; воображение; сюжет; визуальный образ.

**N. I. Prozorova****EKPHRASIS AND ITS FUNCTIONS IN THE NOVELS OF JOHN BANVILLE**

The paper focuses on the complex character of ekphrasis in Banville’s prose. Two novels – «The Book of Evidence» and «Ghosts» – are of special interest for this purpose. They may be called ekphrastic in their essence, as they are concentrated on a mysterious and irresistible power of painting and its visual images. Ekphrasis becomes the source of novels plot structure and the principle of their text generation. Banville emphasizes the mystery of individual perception and the ‘ghostly’ nature of artistic imagination that inhabits the world with phantoms of its fantasy. Banville’s ekphrasis reveals its paradoxical nature. Creating illusion of visual art by means of words, ekphrasis reminds of the supreme power of logos. And at the same time ekphrasis outlines the boundary which word can’t cross and behind which there is a great ocean of creative muteness.

*Keywords:* ekphrasis; perception; imagination; plot; visual image.

Те, кто любит живопись, подозрительны.

Паскаль Киньяр

И лишь молчание понятно говорит.

В. А. Жуковский

В наши дни можно наблюдать растущий интерес как писателей, так и исследователей к экфрасису, известному ещё со времён античности. Одно из возможных объяснений ренессанса экфрасиса в настоящее время – особый эстетический климат нового рубежа веков, отмеченного новыми поисками в области взаимодействия искусств. Будучи разнородным, пограничным понятием, экфрасис особенно импонирует постмодернистской европейской культуре. Хотя в современных исследованиях просматривается тенденция расширить значение этого термина, применив его к любому взаимодействию искусств, для нашей цели

достаточно использовать термин в традиционном ключе, как словесное изображение визуального изображения.

В данной работе рассмотрен провокационный характер экфрасиса в прозе Джона Бэнвилла, одного из самых экспериментальных современных ирландских писателей, чья манера письма имеет много общего с повествовательной техникой постмодернизма. Что касается самого Бэнвилла, он твёрдо убеждён в том, что время 'измов' в искусстве уже прошло и что «среди всеобщей дезинтеграции мы жаждем синтеза» [9, p. 93].

Особый интерес для поставленной цели представляют два романа Бэнвилла – «Улики» (1989) и «Призраки» (1993). Первый роман переведён на русский язык А. Ливергантом и опубликован в журнале «Иностранная литература» за 1995 год. Название, на наш взгляд, переведено неудачно. В оригинале «The Book of Evidence» означает 'книга показаний', вернее даже 'книга признаний'. Второй роман не переводился, цитаты из его текста будут представлены в нашем переводе.

Эти романы можно назвать экфрасическими по самой своей сути, поскольку они сконцентрированы на таинственной и неодолимой власти живописи и её визуальных образов. Живопись, согласно Бэнвиллу, очаровывает нас внешностью вещей. Это триумф взгляда. Таким образом, живопись означает чистое восприятие, бегство от вербализованного мира, и поэтому она выступает единственной надёжной реальностью в бэнвилловском шатком и призрачном художественном мире. Но эта пленительная реальность живописи превращается в источник пугающих эффектов восприятия, подталкивая героев Бэнвилла к совершению ужасных преступлений.

В романе «Улики» экфрасис выступает источником его сюжетной структуры, которая содержит в себе элементы триллера, готического романа, детектива и исповеди. Это роман – признание его протагониста Фредди Монтгомери, который обвиняется в, казалось бы, совершенно немотивированном убийстве юной девушки-служанки.

В тюремной исповеди Фредди настойчивым лейтмотивом выступает страх. Природа этого страха во многом напоминает ту классификацию страха, которая была предложена королевой готики XIX в. Энн Радклифф в её эссе «О сверхъестественном в поэзии». Она различала два вида страха в художественной литературе – *terror* и *horror*. *Terror* означал пугающую притягательность, тогда как *horror* был связан с отвращением. Отвращение – это ключевое слово для характеристики отношения героя романа как к внешнему миру, так и к собственной жизни. Оно окрашено для Фредди литературными ассоциациями. Не случайно он упоминает о том, что чувствовал себя как 'мрачный герой одного русского романа'. А пугающая привлекательность связана с картиной, женским портретом, фатальное воздействие которой не поддаётся рациональному объяснению.

Поворотным моментом в рассказе-признании Фредди является его встреча с картиной неизвестного художника «Портрет женщины с перчатками», которую он увидел в доме своей старой знакомой Анны Беренс. Бэнвилл даёт читателю детальное описание этого вымышленного портрета, который ассоциируется с голландской школой живописи: «Довольно молодая ещё женщина в чёрном платье с широким белым воротником. Стоит, руки сложены спереди, одна рука в перчатке, другая спрятана, видны только пальцы, согнутые, без колец. Открытый лоб, гладкие волосы зачёсаны назад, держатся то ли чепцом, то ли заколкой. Большие чёрные, чуть раскосые глаза. Нос крупный, губы полные. Далеко не красавица. В правой руке сложенный веер – а может, книга. Мрак у неё за спиной непроницаемый и в то же время какой-то загадочно невесомый. Взгляд спокойный, выжидательный, хотя в

рисунке рта угадывается вызов, больше того – враждебность. Впечатление такое, что здесь она быть не хочет, а в другом месте не может. Золотая бронь, соединяющая крылья её широкого воротника, – дорогая и уродливая» [3, с. 42-43].

Но эта описательная функция экфрасиса не играет главную роль в романе. Более важным оказывается то, что может быть названо, согласно Дмитрию Токареву ‘апофатическим экфрасисом’, когда экфрасис превращается в своего рода мост между выразимым и невыразимым в попытках автора выразить тайну индивидуального восприятия [5, с. 6-7; с. 22]. «Всё это вы видели, всё это вы знаете, – сообщает в своей книге признаний Фредди, имея в виду портрет. – И всё же довожу до вашего сведения, господа присяжные, что, даже зная всё это, вы тем не менее не знаете ничего, почти ничего. Вы не знаете назначения, высшего смысла её присутствия» [3, с. 43].

Портрет в романе заставляет повествователя испытывать тот ужас притягательности, замороженности, о котором размышляет Паскаль Киньяр в своём изощрённом эссе «Секс и страх». Цитируя утверждение художника Караваджо: «Всякая картина – голова Медузы. Можно победить ужас изображением ужаса. Всякий художник – Персей», – Киньяр добавляет: «И Караваджо написал Медузу». А затем замечает: «Замороженность означает следующее: тот, кто видит, больше не может отвести взгляд. Во встрече двух пристальных взглядов – как в мире людей, так и в мире животных – таится цепенящая смерть» [4, с. 77].

Герой Бэнвилла испытывает гипнотическую власть взгляда изображённой на портрете женщины, одновременно притягательную и пугающую, подобную взгляду Медузы: «В том, как эта женщина на меня смотрела, в безмолвной капризной требовательности её глаз, есть что-то такое, от чего нельзя скрыться, нельзя отвлечься. Я корчусь под её неподвижным взором» [3, с. 53].

Итак, ужас притягательности картины невозможно выразить рационально. Картина – это немая сущность, неподвластная нашему вопрошанию. Она просто существует. Это таинственное существование оказывает мощное воздействие на зрителя. Фредди не может объяснить даже самому себе, поэтому он украл этот портрет, почему он убил юную служанку дома, где этот портрет находился, и, наконец, почему он бросил картину в канаву с грязной водой. Фредди может только выразить таинственное чувство, вызванное портретом. Ему казалось, что портрет, на который он смотрел, наблюдал за ним:

«... Следили за мной не только глаза на портрете. Абсолютно всё – золотая брошь, перчатки, бархатистый мрак на заднем плане, любая точка на холсте – было устремлено на меня» [3, с. 43].

Живопись в романе Бэнвилла обнажает свою амбивалентность, соединяя в себе жизнь и смерть, притягательность и ужас. Образ, изображённый на холсте, с его неподвижностью, немотой и не подвластностью времени, символизирует смерть, тем самым напоминая об этимологии английского слова ‘image’ (образ) как латинского ‘imago’, т.е. изображения на могиле. Бэнвилл акцентирует ассоциацию, связанную со смертью, когда его герой описывает, что эта женщина на портрете могла почувствовать, когда её портрет был завершён:

«Она-то думала, что портрет – это всё равно что смотреться в зеркало, а с холста на неё глядит кто-то, кого она не узнаёт и в то же время хорошо знает. Она ловит себя на мысли: теперь я знаю, как умирают» [3, с. 55].

Традиционный взгляд на портрет как на зеркало также связан с коннотациями, означающими смерть, поскольку зеркало с древнейших времён внушало страх перед миром иным.

Пугающий парадокс истории рассказчика заключается в том, что он неспособен представить девушку, которую он убил, как живое существо. Он делает шокирующее признание: «Для меня она не была живой. И поэтому моя задача сейчас – оживить её. Я живу для двоих» [3, с. 99].

В то же время женщина на портрете оказывается для повествователя более живой, чем окружающие его люди. Она жива до такой степени, что он придумывает целый сценарий её жизни. Он способен представить живое видение жизни женщины, которая является всего лишь изображением:

«Всякий раз мне кажется, что она просит меня оставить её в живых. Её. Конечно же, никакой ‘её’ нет. Есть только краски и игра света и тени. И всё же я попытаюсь вдохнуть в неё жизнь» [3, с. 53].

Итак, художественный мир Бэнвилла разрушает все привычные границы между объективностью внешнего мира и субъективностью воображения, между детерминизмом реальной жизни и могуществом фантазии. Наиболее точную метафору для своей прозы Бэнвилл нашёл в современных теориях физики с их парадоксальными открытиями нематериальных свойств материи. Неклассическая наука отрицает самую фундаментальную оппозицию хаос/космос, заменяя её странной идеей их нераздельности и тем самым напоминая нам известный каламбур Джеймса Джойса – ‘хаосмос’. Бэнвилл делает этот ‘хаосмос’ основой своего художественного видения, демонстрируя парадоксы нереальной реальности и реальной власти художественного воображения.

Второй роман «Призраки», о котором пойдёт речь, может считаться своего рода продолжением «Улик», поскольку он сообщает анонимному повествователю «Призраков» имя и историю жизни. Тем самым проясняется искусная конструкция фрагментарного нарратива с его ненадёжным рисунком сюжета, наполненного множеством умолчаний, странностей и загадок. Повествователь – это уже знакомый читателю по первому роману Фредди Монтгомери, который недавно освободился из тюрьмы, где он провёл десять лет за убийство девушки. Он обосновался на маленьком острове, онтологический статус которого является в высшей степени неопределённым. Это призрачный, мистический остров, напоминающий о многих литературных островах, и в то же время символизирующий ‘призрачную’ природу художественного воображения, которое населяет мир фантомами своих фантазий. С этой точки зрения многое проясняет название романа, потому что каждый из его персонажей убеждён в своём вымышленном статусе, напоминая читателю хорошо известные строки из «Бури» Шекспира:

... Из такого же

Мы матерьяла созданы, как сны [6, с. 421].

Перевод М. Кузмина

Единственно реальным в бэнвилловском нереальном – скорее ‘сюрреальном’ – мире оказывается сам нарратив, отмеченный особой интертекстуальной избыточностью. Бэнвилл создаёт причудливую оптику отражений, где внешний мир выступает лишь слепком сознания повествователя, который – в свою очередь – ощущает себя чьим-то созданием и, подобно знаменитым шести персонажам Пиранделло, мечтает преодолеть свой вымышленный статус и проскользнуть в реальный мир.

Экфрасис оказывается здесь главным принципом генерации структуры текста, поскольку решающая роль в создании иллюзорного мира романа принадлежит живописи.

Повествователь выступает в романе как помощник некоего профессора Крейцнера, который тоже живёт на этом странном острове и делом своей жизни которого выступает творчество художника, именуемого Воблен. Воблен – автор картины «Золотой мир», описание которой занимает важное место в романе.

Совершенно очевидно, что Воблен и его картины – это фантазия Бэнвилла. По своей манере письма Воблен очень похож на французского художника начала XVIII века Антуана Ватто. И такой выбор художника автором романа далеко не случаен. Ватто можно назвать поэтом в живописи, для которого существует единственная власть – власть воображения. Для него, говоря словами Шекспира, ‘весь мир – театр’, где происходят его ‘галантные празднества’. И в этом смысле принцип театральности распространяется и на фигуры, которые появляются на бэнвилловском острове. Ватто можно также назвать и философом в живописи, который пытался лёгкими касаниями кисти выразить хрупкость и таинственность мира. Для Бэнвилла живопись Ватто – это квинтэссенция самого искусства с его постоянными колебаниями между реальностью и иллюзией, жизнью и смертью.

Именно живопись Ватто определяет образный строй романа. Особая роль отводится программному произведению Ватто, за которое он был удостоен звания академика, – ‘Паломничество на остров Цитеру’. Цитера (Кифера) – один из островов в Эгейском море, славившийся культом богини любви Афродиты – Венеры. У Шарля Бодлера есть стихотворение «Путешествие на остров Цитеру», в котором можно почувствовать отголоски впечатлений от картины Ватто:

Цитера, остров тайн и праздников любви,  
Где всюду реет тень классической Венеры,  
Будя в сердцах людей любовь и грусть без меры,  
Как благовония тяжёлые струи [1, с. 381].

Перевод с французского Эллиса

Остров, на котором поселился Фредди, трансформируется в его воображении в остров любви Цитеру, в то время как реальный мир оказывается на грани исчезновения. Ссылки повествователя на ‘Золотой мир’ Воблена – только камуфляж для знаменитой картины Ватто. Описание картины Воблена – один из наиболее выразительных примеров умения Бэнвилла находить вербальные эквиваленты для визуальных образов и в то же время выражать особенности индивидуального восприятия:

«Это золотой мир. Художник собрал свою маленькую группу людей, разместил её на этой защищённой от ветра поляне в этом нежном искусственном свете и изобразил их как шутов и ангелов. Это мир, где ничто не теряется, мир, где они могут быть живыми, пусть и недолго, в светоносном нескончаемом мгновении» [8, с. 231].

Бэнвилловское ‘нескончаемое мгновение’ (‘unending instant’) напоминает о той концепции экфрасиса, которую предложил в XX веке Мюррей Кригер. Он утверждал, что экфрасис демонстрирует желание текущих одно за другим слов, этих произвольных знаков, ‘успокоиться’, превратиться в иллюзорно-естественные знаки визуального характера и тем самым стать ‘замершим мгновением’, идеальным состоянием, к которому стремится слово [10, с.13-15; 278].

В качестве аналога этой концепции можно предложить финал знаменитого фильма Ф. Феллини «Сатирикон», где живые персонажи фильма трансформируются в ‘замершие’,

неподвижные фигуры античной фрески. Вербальное и изменчивое становится немым и неподвижным, демонстрируя некоторые новые аспекты взаимодействия образа и слова.

Итак, в романе «Призраки» центральным образом является живопись Воблена – Ватто, придавая роману некоторое сходство с философским трактатом об искусстве. Герой Бэнвилла считает, что искусство подражает природе не с помощью мимезиса, но путём обретения статуса натурального объекта. Это звучит очень актуально в контексте современной философии искусства, которая склонна провозгласить равенство реальных объектов и образов искусства, т.е. продуктов художественного воображения. Такая точка зрения во многом объясняет трагический парадокс первого романа – страстное желание Фредди оживить свою жертву с помощью воображения.

Поддразнивая читателя ожиданием каких-то захватывающих событий, Бэнвилл почти останавливает развитие сюжета и создаёт едва уловимую пульсацию настроений и эмоций. В конце романа его призрачные персонажи исчезают так же внезапно, как они появились:

... Актёры наши,  
Как я уже сказал вам, были духи,  
И в воздух, воздух испарились все [6, с. 421].

Перевод М. Кузмина

Кто эти ‘призраки’? Плод воображения повествователя? Тени его собственного ‘я’? Но заключительные слова романа – ‘нет избавления’ – изменяют оптику нашего восприятия. Нет избавления от угрызений совести даже в царстве всеобщей относительности, какой представлена у Бэнвилла наша современность.

Подведём некоторые итоги, отмечая основные подходы к экфрасису в романах Бэнвилла.

Субъективность восприятия заявлена как фундаментальный принцип бэнвилловской экфрастичности, когда исчезает грань между объективно видимым и воображаемым. Бэнвилл моделирует образ зрителя, аналогичный образу читателя в традиционных произведениях литературы. Экфрасис функционирует здесь как способ выразительности, когда на первый план выходит не само изображение, а его видение.

Экфрасис оказывается у Бэнвилла главным принципом порождения самого текста. Используя терминологию структурализма, можно сказать, что путь от объекта к экфрасису оказывается сложным и связанным с многочисленным пересечением границ семантических полей.

Бэнвилл обнажает парадоксальную двойственность экфрасиса. С одной стороны, создавая иллюзию визуального искусства с помощью слов, экфрасис напоминает о главенстве и могуществе логоса. А с другой стороны, экфрасис намечает границу, которую слову не дано перейти и за которой простирается целый океан творческого молчания, творческого невыразимого. Видимо, далеко не случайно, что свою повесть «Бёрчвуд» (1973), созданную задолго до рассматриваемых романов, Бэнвилл завершает такой фразой: «... О чём не могу я сказать, о том умолчать я обязан» [2, с. 180].

**Список литературы:**

1. Бодлер Шарль. Цветы зла. СПб.: Азбука-классика, 2009.
2. Бэнвилл Джон. Бёрчвуд // Современная ирландская повесть. М.: Радуга, 1985. С. 23-180.
3. Бэнвилл Джон. Улики // Иностранная литература, 1995. № 2. С. 9-101.
4. Киньяр Паскаль. Секс и страх. СПб.: Азбука-классика, 2004.
5. 'Невыразимо выразимое'. Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. Сб. статей. Составление и научная редакция Д. В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
6. Шекспир Уильям. Буря // Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. М.: Интербук, 1995.
7. Banville John. The Book of Evidence. London: Secker and Warburg, 1989.
8. Banville John. Ghosts. London: Secker and Warburg, 1993.
9. Kearney Richard. Transitions: Narrative in Modern Irish Culture. Dublin, 1988.
10. Krieger Murray. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. New York, 1992.

УДК 82

Е. Г. Савотина, Е. А. Балашова

**ЗВУКОВАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В ЛИРИКЕ Б. ПАСТЕРНАКА**

В статье рассматривается особый язык «звукописи» поэтики Б. Пастернака. Анализируются звуковые повторы, применяемые автором в лирических стихотворениях. Особое внимание уделено слову как системе, состоящей из фонетических единиц, психофоносемантике слов и звуков согласно авторскому восприятию. Статья содержит анализ отдельных отрывков из поэтических произведений разных лет, где выявляются особые звуковые приёмы, используемые автором для создания лирических строк. Предлагаемые разборы могут быть использованы на уроках литературы для повышения интереса учащихся к поэзии и развития их творческих и аналитических способностей.

*Ключевые слова:* Борис Пастернак; автор; слово; звук; звукопись; звуковые повторы; ассоциации; аллитерация; ассонанс; анафора; эпифора; парономасия.

E. G. Savotina, E. A. Balashova

**SOUND EXPRESSIVENESS IN THE LYRICS OF B. PASTERNAK**

The article examines the special language of «sound recording» of B. Pasternak's poetics. The sound repetitions used by the author in lyrical poems are analyzed. Special attention is paid to the word as a system consisting of phonetic units, the psychophonosemantics of words and sounds according to the author's perception. The article contains an analysis of individual excerpts from poetic works of different years, which identifies special sound techniques used by the author to create lyrical lines. The proposed analyses can be used in literature lessons to increase students' interest in poetry and develop their creative and analytical abilities.

*Keywords:* Boris Pasternak; author; word; sound; sound recording; sound repetitions; associations; alliteration; assonance; anaphora; epiphora; paronomasia.

Звуковая выразительность исследуется в рамках фоносемантики, которая стала предметом внимания ученых XX века. Этот подход возник на пересечении лингвистики, социологии, психологии, физиологии и других дисциплин. При анализе значения звука возникает множество вопросов. Имеет ли звук или его сочетание уникальное значение? Влияет ли выбор звуков в авторском тексте на психическое восприятие читателя? Какими ассоциациями сопровождается восприятие определенных звуков? Как возникают эти ассоциации?

В своей книге «Звук и смысл» А. П. Журавлев говорит, что уже в Древней Греции начали рассуждать о том, как рождаются слова, как даются имена вещам. «Одни мыслители древности считали, – пишет он, – что имена даются по принципу, *как хотим, так и назовем*. Другие полагали, что имя каким-то образом выражает сущность предмета, т.е. как бы предопределено для этого предмета заранее, по принципу *каждому по его свойствам*» [3, с. 6]. Выбор наименования, названия предмета ограничен свойствами его внутреннего содержания и свойствами звуков речи, благодаря которым мы слышим это слово. Любое слово несёт за собой своё, только ему присущее значение согласно изначальному, номинативному смыслу, и набор определённых знаков (букв), а сама фонетика звуков в имени слова передают его начально-минимальный смысл. Звуки слов обладают удивительным свойством и

могут ассоциироваться с предметами и явлениями, вызывая у нас определенные эмоции и воспоминания.

Ю. В. Казарин указывает на многогранность единиц фонетического (звукового) уровня: «Фонетический (phoneticum (лат.) знак – это сущность одновременно ментальная, психическая, физиологическая, физическая, лингвистическая, социальная, психологическая, текстовая, эстетическая (поэтическая) и культурная» [4, с. 208]. Фоносемантика как наука включает в себя семь разделов (аспектов), в числе которых психолингвистический аспект.

Способность звуков речи оказывать психическое воздействие наиболее ярко проявляется в поэзии и художественной литературе. Слова передают уникальные значения, а фонетические особенности влияют на их восприятие, что подчеркивает удивительную ассоциативную природу звуков. Психофоносемантика изучает подсознательные ассоциации, возникающие посредством звуков, что помогает анализировать поэзию через звукоизобразительные приемы.

Данная статья сосредотачивается на значении звука, его ассоциативной сущности и психологии восприятия в текстах, рассматривая психолингвистические аспекты на примерах лирики Бориса Леонидовича Пастернака (1890–1960) – поэта и прозаика XX века.

Е. Замятин писал: «Всякий звук человеческого голоса, всякая буква сама по себе вызывает в человеке известные представления, создает звукообразы... Р – ясно говорит мне о чем-то громком, ярком, красном, горячем, быстром. Л – о чем-то бледном, голубом, холодном, плавком, легком. Звук Н – о чем-то нежном-нежном, о снеге, небе, ночи... Звук М – о милом, мягком, а матери, о море. С О – высокое, глубокое, море, лоно. С И – близкое, низкое, стискивающее и т.д.» [3, с. 56].

Пастернак активно использовал звуковые элементы в своих стихотворениях, и его творчество стало предметом обсуждения среди филологов. Некоторые исследователи критикуют его стиль как излишне сложный, тогда как другие признают его мастером слова. Есть мнение, что Пастернак чрезмерно использует звукообразы, и считается, что это может отвлекать от основного содержания произведений. Однако стоит заметить, что именно в этом и заключается уникальность поэзии Пастернака. Исследования о Пастернаке помогают лучше понять его работы. Стремление автора передать музыкальность мира через слова делает его стихи не просто литературными произведениями, а настоящими музыкальными композициями, где каждый звук и ритм имеют свое значение и смысл.

Музыка всегда играла важную роль в жизни Пастернака. Это влияние было обусловлено как семейной, так и творческой средой, в которой он «вращивался». С детства он был окружен музыкальными инструментами и мелодиями, музыкантами, певцами, композиторами, людьми творческими. Их дом посещали Л. Толстой, Врубель, Серов, Рахманинов, Скрябин... В студенчестве Б. Пастернак особо увлекался музыкой, его мать была пианисткой – всё это не могло не отразиться на его восприятии мира. Поэт перенес это увлечение музыкой в своё поэтическое творчество, используя звукообразы для создания атмосферы и передачи эмоций. Его стихотворения наполнены музыкальностью, ритмом и мелодичностью, что делает их звучание особенно выразительным и запоминающимся.

Ранние тексты Пастернака отчасти продолжают музыкальный вектор футуристов (модернистского течения XX века), для которых звук в художественном тексте выступал как способ *акустического* воздействия как на читателя (через аллитерации, ассонансы и тому подобное), так и на слушателя, потому как именно футуристы подхватили установку на

устный, речевой контакт с аудиторией. Футуристы считали, что стихотворения должны непосредственно, с помощью звучащего слова влиять на эмоции и чувства человека. Контакты Бориса Пастернака с Маяковским, Хлебниковым, Северяниным очевидны в книге «Поверх барьеров», соответствующей периоду деятельности футуристической группы «Центрифуга». На новом витке литературной эволюции футуризм возвращает фонетическим характеристикам слова статус важнейшего конструктивного элемента поэзии, как слова «звучащего». Теперь превалирующее значение отводится синтаксическим структурам интонационно-ритмического ряда. Такое сближение звукового, синтаксического и смыслового начал находим, например, в стихотворении Пастернака 1917 года «Заря на Севере», где в один ряд ставятся лексемы «зимую» и «в изумруде», сопоставленные фонетически. Но изумруд здесь еще и как метафора льда и прозрачных снегов: «Сквозь снег чернеется кадык / Земли. Заря вздымилась грудью. / Глаза зари в глаза воды / Глядят, зимую в изумруде».

Если обратиться к ранним стихотворениям Пастернака, можно подумать, будто они сочинялись по случаю, и столь же случайно, на уровне первичных ощущений, там появлялись сцепления слов. Это возможно проиллюстрировать строками самого поэта:

...И чем случайней, тем вернее  
Слагаются стихи навзрыд... [7, с. 45].

В. Альфонсов рассуждает об ошибочности вышеуказанного мнения: «Случайности в системе Пастернака отведена огромная роль, но это категория целостного миропонимания, выношенного и продуманного» [1, с. 43].

При звукоизобразительном анализе поэтических текстов автора выявляется прием, который в поэтике называется «звукопись». Данный приём заключается в подборе слов, имитирующих звуки реального мира. Это соответствие фонетического состава фразы изображённой картине посредством последовательно проведённой системы аллитераций и ассонансов как изобразительных средств, других фонетически значимых для «звучащего» произведения факторов, которые подчёркивают образную законченность поэтической фразы (по поэтическому словарю А. Квятковского).

Звукопись в поэзии – использование звуковых повторов ударных и безударных слогов, гласных и согласных звуков в художественном тексте для усиления его выразительности и образности. Борис Леонидович Пастернак известен именно таким уникальным мастерством в использовании различных приёмов и средств художественной выразительности. Звукопись встречается во многих его произведениях. Например, Л. А. Озеров полагает, что в двустишии из стихотворения «Тема с вариациями»:

Забором крался конокрад,  
Загаром крылся виноград, –

где автор «...нанизал слова *крался – крылся, забором – загаром* ...на одну звуковую нить..., ему было мало рифмы *конокрад-виноград*, он фонетически связал середину... двух строк и их начало. Задача фонетическая взяла верх над другими» [6, с. 30]. Кроме прочего, К. Тарановский отмечает в поэзии Пастернака параномасию. «По определению классической поэтики, – поясняет Тарановский этот термин, – параномасия – риторическая фигура, в которой слова со звуками сходными, но не тождественными, соседствуют друг с другом» [9, с. 211]. Слова, связанные такими повторами, могут приобретать добавочный оттенок значения,

объединяющий их, а также подчеркивать сходство или различие смысла сопоставляемых слов. Такой пример паронимии Тарановский отмечает в последней строфе стихотворения «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...»:

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,  
И фата-моргана любимая спит...

Здесь возникает ложная этимологическая связь между существительным «фата-моргана» и глаголом «мигать», и от этого «фата-моргана» становится образом «чего-то мерцающего и зыблющегося» [9, с. 212].

В стихотворении цикла «Книга степи» 1917 года «Из суеверья» в первой строфе повторяются помимо согласных [к], [р], [м], [б], [п] и последовательность сочетаний -кр, -гр-:

Коробка с красным померанцем –  
Моя каморка.  
О, не об номера ж мараться  
По гроб, до морга!

Во втором четверостишии – сочетание вторично-коричнев, суеверья-двери:

Я поселился здесь вторично  
Из суеверья.  
Обоев цвет, как дуб, коричнев  
И – пенье двери. [8, с. 47].

Видим, что использование повторов тождественных звуков помогает автору выделить те оттенки значения, которые напрямую в тексте не упоминаются, но тем самым создают у читателя определённое настроение, эмоции.

В зависимости от характера повторяющихся звуков различают два основных типа звуковых повторов: аллитерацию и ассонанс. Аллитерация – повторение одинаковых или сходных согласных звуков – могут делать текст более мрачным, заставляя читателя почувствовать пустоту, угнетенность. Так, в цикле из пяти стихотворений Б. Пастернака «Весна», в первом из них:

Весна, я с улицы, где тополь удивлен,  
Где даль пугается, где дом упасть боится,  
Где воздух синь, как узелок с бельем  
У выписавшегося из больницы.  
Где вечер пуст, как прерванный рассказ,  
Оставленный звездой без продолженья  
К недоумению тысяч шумных глаз,  
Бездонных и лишенных выраженья.

– ассонанс (повторение гласных звуков) звука [у] в первых четырех строфах передаёт удивление природы наступлением весны, даже испуг – «даль пугается», «дом упасть боится». Настроение тишины вечера, беззвучия, покоя рождаются повторениями глухих согласных С, Ш, П во втором четверостишии. Здесь наблюдается также и другой прием, используемый

автором, – звукоподражание, т.е. употребление слов, которые фонетически напоминают слуховые впечатления от изображаемого явления. При звукоподражании часто обыгрываются шипящие. Так, [Ш] у Пастернака означает уныние и скуку (из стихотворений):

Я не знаю, что тошней  
Рушащий лист с конюшни  
Или то, что все в кашне  
Все в снегу, и все в минувшем...

Ты близко, ты идешь пешком  
Из городка и тем же шагом  
Займешь обрыв, взмахнешь мешком  
И гром прокатишь по оврагам...

Чем утешить эту ветошь?  
О, ни разу не шутивший,  
Чем запущенного лета  
Грусть заглохшую утишить?

В стихотворении «Лето» Пастернак использует аллитерацию для передачи ярких, громких звуков летнего дня:

Всё утро, **чирика**я, **прыгала** пеночка,  
И в полдень, как плоски, **горели** купавки.  
И **вдруг** налетел ясный **вихрь**, рыжая белочка  
Затеяла с **ветром** весёлые **прятки**.

Ассонансы – повторяющиеся гласные звука [е] в известном стихотворении Бориса Пастернака «Зимняя ночь» погружают читателя в длительность зимней вьюги, вносят зимнее настроение, когда возможно согреться теплом свечи:

Мело, мело по всей земле  
Во все пределы.  
Свеча горела на столе,  
Свеча горела...  
Мело весь месяц в феврале,  
И то и дело  
Свеча горела на столе,  
Свеча горела.

Повторяющиеся гласные звуки придают певучесть, плавность, музыкальность творению автора, к которому была написана в конце XX столетия удивительная музыка.

В стихотворении «Февраль. Достать чернил и плакать!», добиваясь у читателя ощущения наступления весны, Пастернак использует повторы звуков: «ветер криками изрыт», где с помощью аллитерации создается образ сырого, наполненного звуками пробуждения природы и криками птиц весеннего воздуха. Всё стихотворение наполнено движением и звуком:

«клик колес» – передающий звук перекатывающегося колеса, «грохочущая слякоть» – шум весенних потоков; «перенестись», «сорваться», «обрушат» – энергия стремительности, полёта первых птиц. Появляется ощущение не только движения, но и цвета, чему тоже способствуют повторы согласных. Пастернак на протяжении всего стихотворения возвращается к звуку [ч] в сочетании со звуковым рефреном [черн]: повторяются «чернила» во второй строфе, в последней строфе появляется глагол «чернеют»; далее – другие слова: «грохочущие», «сличил», «тысячи грачей», «чей». Таким образом, в стихотворении воспроизводится целостное впечатление словно сырости, чего-то темного, черного.

Борис Пастернак использовал как точные, так и неточные рифмы, акцентируя внимание больше на семантику рифмующихся строф и слов. Здесь автор применял прием анафоры, то есть повторения сродных звуков и слов, синтаксических или ритмических построений в начале смежных стихов или строф. Анафора может быть строчная и межстрочная, она помогает в создании тесного фонетического единства текста: между словами, объединенными начальными звуками устанавливается не только звуковая, но и ассоциативная связь:

Это не **розы**, не **рты**, не **ропот** [7, с. 83]; Сентябрь составлял статью [7, с. 116]; Этот мертвый, как **мел мотив** [7, с. 138].

В межстрочной анафоре звуковые повторы располагаются по вертикали:

Пусть ветер, рябину занянчив,  
Пугает ее перед сном.  
Порядок творенья обманчив,  
Как сказка с хорошим концом [7, с. 386].

Другое фоническое построение поэтических текстов Б. Пастернака – эпифора. Это звуковой повтор, композиционно обратный анафоре. Здесь расположение повторов выделяет условный конец единицы стихотворной речи. Фоническая эпифора, так же, как и фоническая анафора, может быть строчной и межстрочной. Так, строчная эпифора у Пастернака: **Большой канал с косою ухмылкой** [7, с. 28]; **Руки в раскидку, крючки назад** [7, с. 34].

В поэзии Пастернака такая наполненная фонетическая инструментовка подчиняется основному замыслу поэта, влияет на ритм и благозвучие стихотворения, поскольку сочетание или повторение определенных согласных может быть приятным или, наоборот, резким для слуха, но несомненно привлекающим внимание. Благозвучные строки отражают красоту описываемого предмета, передают положительные эмоции лирического героя. Неблагозвучные слова могут выполнять яркую выразительно-изобразительную функцию.

«Пастернаковская звукопись» порой может казаться необъяснимой, неожиданной, но никогда не нарушает естественной интонации стихотворений. «В них есть своя непосредственность и красота, и она рисует нам Пастернака как большого и тонкого музыканта» (по Н. Банникову) [2, с. 498].

Важной чертой поэтики Пастернака является и такой способ восприятия мира, как звуковой пейзаж. В нём автор тяготеет, скорее, к зарисовкам собственных впечатлений, отсюда их несомненная близость лирическому началу. В более позднем творчестве Пастернака встречаем многократные описания пейзажей, раскрывающиеся через звуковые образы. Б. Пастернак так определял впоследствии свою манеру письма: «...стремление «поймать

живое», «мгновенная, рисующая движение живопись». В своих произведениях автор часто создаёт лейтмотивную мелодию, задаёт идейный тон, преобладающее настроение.

Читая стихи Б. Пастернака, читатель изображаемое поэтом скорее ощущает, чем видит. А. Лежнев указывал: «Пастернак открыл если не новый мир, то новый элемент для поэзии: ощущение. Вещи, раздробленные на ощущения и вновь созданные их соединением, показались уже другими вещами, никогда не виденными. Какой-то помолодевший мир выглянул из стихов Пастернака» [5, с. 201]. Здесь стоит подчеркнуть особую значимость звукового (=аудиального) восприятия автором реальности – видимый мир находит отражение через своеобразную призму его мироощущения. Борис Леонидович Пастернак в своей поэтике наделяет слово не только значимостью и звуковой экспрессией, но также фактурностью и звуковой оформленностью произведения в целом. Кроме того, необходимо отметить роль звукообразного начала как в поэтической, так и эстетической системах поэта согласно авторскому видению природы, генезиса звука. Таковая поэтическая система Пастернака рождает звуковые образы, подсознательные, красочные ассоциации и впечатления. Их выбор является осознанным актом автора, исключительным правом поэта на создание столь ярких произведений XX века.

#### **Список литературы:**

1. Альфонсов В. Н. Поэзия Бориса Пастернака. Л.: Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1990. 368 с.
2. Банников Н. О Борисе Пастернаке // Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. Вступительная статья. М.: Художественная литература, 1990. 512 с.
3. Журавлев А. П. Звук и смысл: Книга для внеклассного чтения: 8–10 кл. М.: Просвещение, 1981. 160 с.
4. Казарин Ю. В. Филологический анализ поэтического текста: Учебник для вузов. М.: Академ. Проект, 2004. 429 с.
5. Лежнев А. О литературе: статьи: сост. Г. А. Белая. М.: Советский писатель, 1987. 429 с.
6. Озеров Л. А. О Борисе Пастернаке. М.: Знание, 1990. 64 с.
7. Пастернак Б. Избранное: В 2 т. СПб., 1998–1999. Т. 1: Стихотворения и поэмы. 576 с.
8. Пастернак Борис Леонидович. Во всём мне хочется дойти до самой сути...: сборник. М.: Издательство АСТ, 2022. 416 с.
9. Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.

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

## **ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ**

УДК 82.0

**Е. А. Балашова**

**РЕЦЕНЗИЯ НА ДИССЕРТАЦИЮ: ЛЕДНЕВА ДАРЬЯ МИХАЙЛОВНА  
«ДИНАМИКА ЖАНРОВЫХ ФОРМ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАРИНЫ ПАЛЕЙ  
В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ»:  
ДИССЕРТАЦИЯ ... КАНДИДАТА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК:  
5.9.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ. МОСКВА, 2024**

Марина Палей проявила себя как мастер жанровых экспериментов, к чему ее побуждает желание создать художественно эффектное единство формы и содержания. Её творческая лаборатория включает как эксперименты с крупными прозаическими формами, так и разработку драматургических и кинодраматургических жанров. В позднем творчестве Марина Палей приходит к циклизации текстов и созданию сборников со сквозным сюжетом. Наконец, Палей художественно ярко работает в поэзии: динамика жанровых форм произведений Марины Палей показывает стремление автора найти наиболее адекватную форму для выражения авторского сознания. Обо всем этом диссертация Д. М. Леднёвой.

*Ключевые слова:* русская литература XXI века; Марина Палей; жанр; жанровый эксперимент.

**E. A. Balashova**

**REVIEW: LEDNEVA DARIA MIKHAILOVNA  
«THE DYNAMICS OF GENRE FORMS OF MARINA PALEY'S WORKS  
IN THE HISTORICAL AND LITERARY CONTEXT»:  
THE DISSERTATION ... OF THE CANDIDATE OF PHILOLOGICAL SCIENCES:  
5.9.1. RUSSIAN LITERATURE AND LITERATURE OF THE PEOPLES  
OF THE RUSSIAN FEDERATION. MOSCOW, 2024**

Marina Paley has proved herself as a master of genre experiments, which is motivated by her desire to create an artistically spectacular unity of form and content. Her creative laboratory includes both experiments with large prose forms and the development of dramatic and film genres. In her later work, Marina Paley came to the cyclization of texts and the creation of collections with a «through» story. In any case Paley works artistically vividly in poetry: the dynamics of the genre forms of Marina Paley's works shows the author's desire to find the most adequate form for expressing the author's consciousness. D. M. Ledneva's dissertation covers all these topics.

*Keywords:* Russian literature of the XXI century, Marina Paley, genre, genre experiment

Необходимость исследования литературы с точки зрения ее жанровой природы неоспорима: только так можно понять объективную природу и специфику современной литературы, по поводу которой в филологии долгое время считалось очевидным принципиальное отсутствие в ней жанровости. И в этом смысле актуальность представленной работы обеспечена самим предметом исследования: благодаря работе Д. М. Ледневой мы понимаем,

что неправомерно говорить о разрушении концепции жанра, ведь обновление жанровой системы не означает наступления «кризиса жанрового мышления».

Автор диссертационного исследования убедительно доказывает, что каждая жанровая форма даёт свои инструменты для раскрытия одной и той же идеи, позволяя всестороннее в художественном пространстве изучить вопрос, который может быть выражен так: принятие жизни во всей ее полноте. Этот вопрос включает большое разнообразие подтем (одиночества, поисков равного, непонимания, любви, творчества).

Впервые в литературоведении (и этим обусловлена научная новизна работы) предпринимается попытка проанализировать жанровые формы творчества Марины Палей как способ поиска наиболее адекватной формы выражения авторского сознания. Богатство жанровых решений, эксперименты с ними в творческом сознании художника доказывают, что в литературе нового времени жанровые каноны больше не властны над писателем: из основных категорий исторической поэтики «автор», «жанр», «стиль» на первое место выступает стиль, а значит, сам человек. Следуя за «памятью жанра», за инвариантом, автор сохраняет «ядро» жанра, при этом варьируя жанрообразующие признаки – это последовательно доказывается в работе.

В современной литературе автор преодолевает давление жанровой парадигмы, и теперь не законы жанра определяют способ воплощения идеи, а идея, авторское видение мира, эстетические взгляды писателя определяет законы жанра. Поэтому, обозначая жанр своего произведения, Марина Палей часто создаёт эффект слома читательского ожидания, что доказывает, как в современной литературе изменено соотношение зависимости жанрового канона и авторской воли.

Предложенная Д. М. Ледневой тема заслуживает серьезного внимания еще и потому, что объектом исследования предстают произведения Марины Палей, автора, с одной стороны, не очень избалованного вниманием критики и литературоведения, а с другой – активно работающего в литературе на протяжении почти тридцати лет и своими жанровыми экспериментами, которые обусловлены поиском наиболее адекватной формулы выражения авторского сознания, репрезентации авторского видения основных тенденций современной литературы. И чтобы ввести в научный обиход произведения М. Палей, Дарьей Михайловной Ледневой изучены художественные принципы структурирования заголовочно-финального комплекса и основных его компонентов в произведениях Палей, значение жанровых подзаголовков: роман-бунт, памфлет-апокриф, петербургский роман, роман-притча, трагикомедия-буфф, указывающих на то, какая жанровая парадигма была переработана автором; роль вымышленного автора (например, «Записки танзанийца Мазанивы Мвунги, налогового инспектора, сделанные им, по ходу служебных командировок, в различных населенных пунктах его родины, которые следуют ниже как названия глав. Перевод с суахили Татьяны Петровой-Ньерере»); изучен приём дистанцирования автора и создания системы вымышленных авторов и переводчиков для представления идеи о невозможности познания и понимания чужой души в арт-романе «Klemens»; изучены жанровые особенности памфлета и апокрифа в романе «Жора Жирняго. Памфлетапокриф Тома Сплинтера, транссексуала и путешественника», а также семантика имени автора и персонажа, обличающего современные лжеценности, которые выражает массовая культура; проанализирована трансформация жанра притчи (роман-притча «Хор») при видимом разрушении канона и обновлении его для репрезентации идеи о необходимости принятия того факта, что Божественный замысел непостижим; изучена в контексте эстетики балагана пьеса «The Immersion (Погружение)» для

репрезентации происходящей в обществе профанации ценностей и изображения кризисного мироощущения на сломе эпох; изучены жанровые особенности триптихов «Salsa for Singles (Сальса для одиночек)» и «Вольтижировка», в трёх частях последовательно ставящих проблему, её художественно осмысливающих и предлагающих решение, а также подразумевающих участие зрителя (триптих «Сальса для одиночек»). Можем констатировать, что цель работы Д. М. Ледневой достигнута, задачи решены – и вследствие этого диссертант убеждает нас в единстве творческого процесса Палей как писателя и мыслителя.

Объектом научного изучения в диссертационном исследовании Д. М. Ледневой становится современная русская литература, и уже это обстоятельство ставит перед исследователем ряд специфических трудностей, в частности, это обусловлено «незавершенностью» (что называется, по определению) рассматриваемого литературного процесса и отсутствием какой-то дистанции между объектом исследования и самим исследователем. Но автор диссертации с этим справляется, и это качество сочинения Д. М. Ледневой обеспечивает ее работе необходимую для рецензируемого жанра степень обоснованности научных положений, выводов и рекомендаций, сформулированных в диссертации, их достоверность.

Работа Д. М. Ледневой аналитическая – на основе герменевтического, сравнительно-исторического, интертекстуального и аксиологического методов. Автор диссертации использованы современные методики сбора и обработки исходной информации, а также выработанная специалистами по генологии методология исследования литературных жанров и гибридных форм, а также принципы анализа поэтики художественного текста, соответствующие целям и задачам, поставленным в работе: охарактеризованы авторские образы-символы в сборнике «День тополиного пуха», выполняющие циклообразующую функцию в рассказах: ошейник как круг несвободы, ветер как освобождение; раскрыта двойственная природа Дома в повести «Поминование», выражающая разлад человека и Родины; охарактеризованы творческие взаимосвязи произведений Марины Палей с историко-литературным контекстом: традиция петербургского текста, обращение к архетипу трикстера в повести «Под небом Африки моей», к сказочным мотивам в стихотворении «Пламя (МОРОЗКО, римейк) сказка»), интертекстуальные связи повести «Под небом Африки моей» с творчеством Александра Пушкина, рецепция Мариной Палей творчества других художников слова (Георгия Иванова, Марины Цветаевой), рецепция Мариной Палей христианской концепции (святочный рассказ «Анклав для двоих» и роман-притча «Хор»); сюжетная и мотивная организация поэтических книг «Контрольный поцелуй в голову» и «Инок».

Диссертацию Д. М. Ледневой было интересно читать в связи с анализом поздних книг стихов Палей, в связи с рассмотрением заголовочно-финального комплекса в «короткой» прозе, в романной прозе, в драматургии М. Палей, а также в связи с интертекстуальными связями. Кроме того, – что представляет особый интерес в связи с текстологией – Д. М. Леднева точно аргументирует обращение к тому или иному варианту или редакции текста (отметим, что Д. М. Леднева работала с рукописями и архивами ныне здравствующего автора). В связи с этим возникает вопрос: как соотносятся воля автора и воля редактора?

Личный вклад автора диссертационного исследования состоит в утверждении необходимости изучения живой творческой практики ныне действующих авторов, рассмотрении современных проблем гуманитаристики сквозь призму художественного творчества; введении в научный оборот нового материала (поздние поэтические сборники Марины Палей и сборник короткометражных авторских фильмов «Летний кинотеатр»); в систематизации жанровых форм творчества Марины Палей, самостоятельном анализе ее произведений в

историко-литературном контексте, обработке и кодификации материала, подготовке всех публикаций по выполненной работе и публичной апробации результатов исследования в докладах на научных конференциях. Достоверность исследуемого Д. М. Ледневой материала детерминирована большим объемом материала, комплексным подходом к междисциплинарной методологической базе (работы по социологии, психологии, культурологии и др.), репрезентативной апробацией достигнутых результатов, которая отражена в большом количестве серьезных публикаций.

Структура работы является оптимальной относительно поставленной цели и решаемых задач. Грамотное структурирование демонстрирует динамику жанровых форм. Меняется мировоззрение автора – меняется интерес к жанровому воплощению художественной идеи.

Первая глава обобщенно рассматривает связь мировоззрения М. Палей с такими уровнями текста, как тематический, композиционный и стилевой. Систематизация раннего творчества Марины Палей позволяет сделать вывод, что в малой прозе художественно развивается идея о необходимости принятия жизни во всей её полноте. Осмысление этой проблемы в разных жанровых формах (работа со структурными элементами текста, циклизация, святочный рассказ, соединение повести и жанра записок и путешествия) приводит к акцентированию разных сторон этой темы (круг несвободы, любовь и конфликт с Родиной, противопоставление пространства города и пространства природы, ношение маски и следование своему сердцу, мечту и бунт как стремление вырваться из замкнутого круга обстоятельств).

Вторая глава – это анализ жанровых решений М. Палей в связи с исследованием эпики. Здесь интерес Д. М. Ледневой сосредоточен на жанровых подзаголовках, связанных с рассмотрением философских установок писателя. Обратим внимание на то, что с развитием коммуникационных и информационных технологий писательнице стали доступны новые творческие инструменты. Работая над романом «Залётный восторженный бомж» (2020) и оформляя его в традиционной форме, Палей одновременно публиковала его на своей странице в социальной сети. Можно увидеть динамическое влияние социальных сетей на жанровые формы литературы. Тематически роман относится к произведениям о творческих людях. Надо отметить, что Марина Палей, начинавшая литературный путь как критик, сохранила интерес к художественной беллетристике, к эссеистике. Выступая в социальных сетях, она часто пишет о мастерах литературы и искусства, в том числе и о поэтах Серебряного века, и о своих современниках. Не издавая свои работы отдельной книгой, Палей полагает её важной формой своего творческого и гражданского самовыражения, возможно сохраняющей нужную ей адекватность именно в сетевом варианте, написание в режиме онлайн. Во вступлении к роману Палей отмечает его особенность – «мои личные впечатления», подчёркивая именно личный характер повествования, стремление не к документальному роману, а к очерку своего видения мира и человека. Нельзя не отметить, что здесь проявляется общий вектор художественных устремлений современных писателей. Автор не властен ни над сюжетом, ни над героями. Сюжет – это воспоминания, герои – живые люди, которые сами, против воли рассказчика, выбираются на сцену. Таким образом, если в классической прозе законы жанра задают автору ориентиры и рамки, а в современной литературе автор, преодолев давление литературной традиции, подчиняет жанровые формы своим замыслам, то в этом романе Марины Палей реализован третий вариант отношений: над писателем властвует сюжетное течение его замысла, учитывающее как комментарии читателей, поступающие в режиме реального времени, так и после этого возникающие в памяти автора – и на

страницах интерактивного текста. Забегая вперед, отметим, что расширение границ текста также свойственно Палей и при работе с поэзией. Так, она записывает и выкладывает в социальные сети ролики с авторским чтением стихом. При этом само чтение зачастую сопровождается музыкальной подборкой, иллюстрациями или авторской/актёрской игрой. Кто-то из исследователей предложил применять к творчеству Марины Палей термин «метароман», подробно рассмотренный в монографии «Историческая поэтика метаромана» В. Б. Зусевой-Озкан. На это указывает Д. М. Леднева во второй главе своего исследования: «Метароман посредством вторжения в структуру повествования рефлексии героя-автора над своим произведением как эстетическим целым исследует проблему отношений искусства и жизни, сосредотачивая внимание на самом процессе рассказывания истории. Метароман – это двухплановая художественная структура, где предметом для читателя становится не только роман героев, но и мир литературного творчества, процесс создания этого романа героев». В творчестве Палей творческий процесс понимается как безусловная часть жизни, а для героини романа «Дань саламандре» и вовсе является жизнью. Роман-бунт «Ланч», по мнению автора диссертационного исследования, наиболее яркий пример метаромана в творчестве Палей, где граница между рефлексией над своим произведением, его написанием и самим Трактатом становится довольно зыбкой, по сути, сам роман и есть этот Трактат, который пишет герой, восставая против пошлости будней. В романе-притче «Хор» автор открыто вторгается в текст, из настоящего обращаясь к своему герою в прошлом, как бы разрывая ткань времени. Систематизация крупных (романных) жанровых форм в творчестве Марины Палей показывает, как автором с разных точек зрения осмыслены темы, обозначенные в ранней (короткой) прозе. Если в ранней прозе намечен конфликт героя с объективной действительностью, то в экспериментах с романной жанровой парадигмой предлагаются возможные пути решения этого конфликта: роман-бунт заостряет внимание на крайней усталости героя, на необходимости бунта, резкого протеста, памфлет-апокриф обличает и высмеивает действительность и духовную бедность (обличение как форма бунта), петербургский роман обозначает творчество как возможный путь к спасению для духовно богатого человека. Арт-роман добавляет новую подтему – поиск равного себе. Ко всем этим выводам убедительно подводит в работе диссертантка.

Третья глава – исследование драматургической сферы (прежде всего трагикомедии-буфф). Показано, как переосмысливается жанровая традиция и как это провоцирует авторские жанровые формы. Как своеобразный итог экзистенциальных размышлений предстаёт форма короткометражного авторского фильма, подчёркивающая краткость и моментность человеческой жизни. Эта жанровая форма формируется параллельно с работой по составлению поэтических сборников, в которых будет предложено окончательное решение поставленных проблем, сводящее их к общему знаменателю: полноте жизни.

Четвертая глава – изучение лирики. Автор диссертации устанавливает связи текстов М. Палей с произведениями Г. Иванова, М. Цветаевой. Каждый раз в диссертационном исследовании подчеркивается, насколько интересен оммаж М. Палей по отношению к литературным предшественникам. Много внимания уделяется нахождению устойчивых мотивов, похожих архитектурных решений. В поэтических книгах стихотворения собраны в циклы, и каждая книга раскрывает свой сюжет. Сочетание разных циклов и переплетение мотивов и деталей позволяет каждый раз под новым углом взглянуть на поставленную проблему.

Диссертационное исследование Дарьи Михайловны Ледневой отличается сочетанием теоретического и историко-литературного подходов, что достигается достаточно редко. Подчеркнем, что исследование дает возможность вписать «внежанровые» высказывания в литературный контекст, возвести авторское мышление к жанровому инварианту и проследить взаимосвязь самых, казалось бы, разных текстов. С точки зрения практической, работа, безусловно, будет востребована в общих и специальных курсах, посвященных литературе XX века, женской прозе, принципам анализа художественного произведения, литературным жанрам.

Одно смущает исходя из названия работы в приложении к ее содержанию: о динамике ли *жанровых форм* идет речь в работе? Или все же о динамике жанрового мышления М. Палей?

В целом диссертация Д. М. Ледневой, учитывающая новейшие достижения литературоведческой науки, заслуживает поддержки.

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

УДК 82.0

**О. Е. Похаленков**

**РЕЦЕНЗИЯ НА ДИССЕРТАЦИЮ: МЫСЛИНА Ю. Н.  
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ ДЖ. ДЖОЙСА  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. П. ШИШКИНА И В. О. ПЕЛЕВИНА:  
ИДЕИ, ТЕХНИКИ, ПРИЕМЫ»:  
ДИССЕРТАЦИЯ ... КАНДИДАТА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК:  
5.9.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ. НИЖНИЙ НОВГОРОД, 2023**

Актуальность диссертационного исследования Ю. Н. Мыслиной определена современным состоянием компаративистики как науки, изучающей художественное произведение как целостную структуру, элементы которой находятся в постоянном взаимодействии с целым рядом социокультурных наук: философией, историей, культурологией и др.

*Ключевые слова:* Мыслина; художественная рецепция; компаративистика; Дж. Джойс; М. П. Шишкин; В. О. Пелевин.

**O. E. Pokhalenkov**

**REVIEW OF THE A DISSERTATION: MYSLINA YU. N.  
«POETIC RECEPTION OF J. JOYCE  
IN THE WORKS OF M. P. SHISHKIN AND V. O. PELEVIN:  
IDEAS, TECHNIQUES, METHODS»:  
DISSERTATION ... OF THE CANDIDATE OF PHILOLOGICAL SCIENCES:  
5.9.1. THE RUSSIAN LITERATURE AND THE LITERATURE OF THE PEOPLE  
OF THE RUSSIAN FEDERATION. NIZHNY NOVGOROD, 2023**

The relevance of Yu. N. Myslina's thesis is determined by the current state of comparative studies as a science that studies a work of art as an integral structure, the elements of which are in constant interaction with a number of socio-cultural sciences: philosophy, history, cultural studies, etc.

*Keywords:* Myslina; poetic reception; comparative studies; J. Joyce; M. P. Shishkin; V. O. Pelevin.

Художественная рецепция Дж. Джойса на протяжении всего XX века в СССР и позже в России в силу определенных социокультурных и идеологических причин оказалась недостаточно широко исследованной. Ю. Н. Мыслина предприняла попытку изучения влияния классика мирового модернизма Дж. Джойса на современную русскую литературу (в лице М. П. Шишкина и В. О. Пелевина). В настоящее время исследование рецепции творчества одного писателя другим не сводится к обозначению заимствований или общих магистральных мотивов. Любое влияние оказывается вписано в широкий социокультурный контекст, требующий для своего изучения особых методов. К подобным формообразующим методам относятся исследования с точки зрения архетипической образности, паттернов сюжетного восприятия, жанровых экспериментов, меняющих понимание жанра или приемов поэтики произведения-образца в воспринимающем сознании писателя.

Актуальность темы исследования определяется тем фактом, что в настоящее время компаративистика стала одной из лидирующих филологических дисциплин, она больше не сводится к установлению общих черт поэтики разноязычных литератур. Художественное произведение в современных компаративных исследованиях рассматривается как динамическая система, находящаяся в постоянном взаимодействии с параллельными рядами: философско-мировоззренческим, социально-экономическим, историко-культурным и др., поэтому современная компаративистика образует основание для уточнения исторической поэтики в литературе XX – XXI веков.

В современном русском литературоведении существует научный подход, связанный с изучением рецепции определенных школ, но влияние «новой» антропологии Джеймса Джойса на современных русских писателей остается до конца не исследованным. Вследствие чего в работе была поставлена цель не только выделить авторов, в чьих текстах наблюдается последовательная рецепция джойсовского образца, но и определить способы, методы и приемы, с освоением которых продолжилась джойсовская традиция письма в произведениях современной русской литературы, но только с учетом философских достижений XXI века.

Для создания предпосылок для исторической поэтики новейшей литературы необходимо исследование специфической организации прозы XX века и уникального характера влияния, которое может быть сознательным, с восприятием чужого мировидения, или структурным, связанным с рецепцией литературных систем. В произведениях М. П. Шишкина влияние Дж. Джойса носит сознательный характер, оно основано на последовательной рефлексии джойсовских образцов; у В. О. Пелевина оно опосредованное, неосознанное – проявляется через проблему осмысления экзистенциальной проблематики, через художественную литературу абсурда и авангарда, битническую литературу, фантастику и др.

Таким образом, исходя из текущего состояния компаративистики, исследование художественной рецепции творчества Джеймса Джойса (1882–1941) русскими авторами Михаилом Павловичем Шишкиным (род. 1961) и Виктором Олеговичем Пелевиным (род. 1962) представляется *актуальным* ввиду отбора, восприятия и переработки современными писателями не только отдельных джойсовских идей и/или приемов, но и таких принципов повествования, как устойчивость влияния одного автора/произведения на другого/другое, границы рецепции произведения-образца, трансформация жанра и др.

*Научная новизна*, таким образом, обусловлена тем, что в работе Ю. Н. Мыслиной впервые доказано, что создание М. П. Шишкиным и В. О. Пелевиным персонажей нового типа, представляющих собой субъектов, находящихся в состоянии непрерывного выбора и переопределения личностных границ, но реализующих свои персоналистские возможности, – это итог развития джойсовской антропологии расщепления и последующего собирания (обобщения) человека не как характера, а как онтологической реальности. Полученные результаты исследования позволяют утверждать, что повествовательные стратегии М. П. Шишкина и В. О. Пелевина в новой литературной ситуации продолжают джойсовские традиции и техники, переосмысленные современными авторами с учетом достижений новейших направлений философии. К таким техникам относятся: интертекстуальность, ритмизация нарратива, приоритет дискурсивных установок над эмоциональными, признание за Словом способности конструировать эффекты разных искусств и др. *Теоретическая* значимость работы определяется возможностью применения сделанных выводов в более

масштабном исследовании влияния и аккультурации между русской и европейской художественными литературами.

*Практическая значимость работы* заключается в том, что материалы и выводы диссертационного исследования могут быть применены в дальнейшем изучении межнациональных литературных связей (в частности, в курсах «Общая поэтика», «Поэтика русской литературы», «Введение в компаративистику», «Сравнительное литературоведение», а также спецкурсах по творчеству Дж. Джойса или современной русской литературе).

Четко сформулированные *цель, задачи и положения, выносимые на защиту*, свидетельствуют о логичности и последовательности хода исследования Ю. Н. Мыслиной. Диссертант, опираясь на работы предшествующих исследователей, избегает категоричности оценок в вопросах художественной рецепции и литературного влияния в современной русской литературе, т.к. критическая мысль XXI в. – многовекторная и многополярная, и каждый вывод о влиянии одного автора на другого может иметь несколько вариантов интерпретации, при этом исследовательница убедительно репрезентует собственную научную концепцию.

Отметим и верное замечание диссертантки о том, что современное компаративистское изучение русской литературы в мировом контексте в последнее время выходит на новый уровень в связи с развитием целого ряда социогуманитарных наук (в том числе имагологии – науки о создании и интерпретации образов «чужих» в перцепирующей литературе). Благодаря этому она не просто сравнивает, а постигает механизмы, которые объясняют, например, почему возникают неожиданные параллели между писателями, жившими в разные времена и в разных странах. В некоторых случаях сознательное следование образцу из другой литературы даёт неожиданные результаты. Такие современные компаративисты, как Н. В. Забабурова (Ростов-на-Дону), члены петербургской научной школы компаративистики (под научной школой понимаются схожие научные программы и методы, полученные в результате развития единой научной концепции многих поколений ученых, исследующих выбранное направление), а также литературовед и компаративист И. О. Шайтанов, – являются последователями развития идеи истории всемирной гуманистической литературы.

Диссертант исследует специфику литературного влияния Дж. Джойса на современных русских писателей М. П. Шишкина и В. О. Пелевина. По ее убеждению, шишкинская рецепция джойсовских идей и техник – осознанная, представляющая собой переосмысление современным автором самого феномена литературных свойств модернизма и их применения в современной литературной реальности многоплановости и многомерности речевых стратегий. При этом Шишкин, по убеждению Ю.Н. Мыслиной, опираясь на Джойса, пытается определить положение писателя в современной постоянно изменяющейся культурной среде в момент очередного слома историко-философских парадигм. Влияние Джойса на Пелевина – опосредованно, происходит через формирование авторской системы взглядов, опирающейся на «коллаж» буддийской философии, молодежного жаргона, приемов научной фантастики и битнической литературы, позволяющей современному автору представлять речь – автономной субстанцией, разрушающей субъект-объектные взаимоотношения. Диссертант отмечает, что в вопросе автономизации речи Пелевин идет впереди Джойса, поэтому на фоне джойсовского прекращения процесса субъект-объектной речевой корреляции, происходит и дематериализация речи, ведущая к структурной пересборке текстовой реальности Пелевина. Ю. Н. Мыслина доказывает, что новые персонажи Шишкина и Пелевина – это

результат последовательной рецепции «новой» антропологии Дж. Джойса в контексте достижений современных философских направлений.

Первая глава «Джойсовский тип дискурса в произведениях М. П. Шишкина и В. О. Пелевина» посвящена исследованию понятия «дискурс» в XX-XXI веках и его приложению к рецепции достижений мирового модернизма современной литературой на примере текстов «Улисс» Джойса; «Русская Швейцария», «Письмовник» Шишкина; «Жизнь насекомых», «Transhumanism Inc.» Пелевина. В главе прояснена специфика интерпретации заимствования джойсовского типа дискурса современными русскими писателями Шишкиным и Пелевиным. Ю. Н. Мыслина доказывает преобладающее значение перформативности над сюжетностью в текстах Джойса и Шишкина, которая уже встречалась в русской литературе XIX века и, конечно, не была их изобретением, но была ими развита и усовершенствована. В XXI веке как веке философии языка отношение Шишкина к Слову как способу не только сохранить, но и спасти реальность определяет приоритет дискурсивных установок над всеми другими (эмоциональными, нарративными и др.) в становлении художественной структуры произведения.

По мнению исследователя изменение статуса автора в текстах Пелевина развивает традицию постановки в произведениях Джойса вопроса авторского существования. Речь как самостоятельная сущность, которая перестает коррелировать субъект-объектные отношения в текстах Джойса, у Пелевина приобретает дополнительную функцию дематериализации, превращаясь в принцип структурной пересборки всей литературной реальности современного писателя.

Во второй главе «Традиции Дж. Джойса в техниках построения литературных реальностей М. П. Шишкиным и В. О. Пелевиным» рассматривается структурное сходство художественных миров произведений: «Дублинцы», «Улисс» Джойса, «Русская Швейцария», «Венерин волос» Шишкина и «S.N.U.F.F.», «Empire "V"» Пелевина. Для Шишкина, как и для Джойса, «сырая» повседневность – это поле эксперимента, поэтому если Джойс уничтожает время как категорию, то Шишкин осмысляет уничтожение времени как специфический художественный прием симультанности (одновременности), вследствие чего в тексте «Русская Швейцария» разделенные веками люди и события могут рассматриваться в одной точке пространства. Время для Джойса и Шишкина – дополнительный способ организации событий и фактов, наподобие пространственного, что позволяет авторам организовать мировую историю неструктурным нелинейным способом, открытым как для внутренней, так и внешней подвижности элементов. Джойса и Шишкина сближает также и общий биографический факт эмиграции, который осмысляется авторами не только простым пониманием значения смены локации, но и новым отношением к речи и языку, обостряющим саморефлексию.

В произведениях «Портрет художника в юности» Джойса и «S.N.U.F.F.» Пелевина опыт методической саморефлексии положен в основу формирования личности художника, в которой гносеологическим принципом выступает феноменология переживаний. Поэтому если переживания героев интенциональны, то методическая саморефлексия позволяет творить новую реальность, в которой стерты различия между иллюзией и действительностью (они становятся функционально неразличимы), что утверждает нового субъекта познания, определяемого интенциональным отношением к происходящему.

Во второй главе также показано, каким образом близкая сюрреалистическому коллажу техника «Дублинцев» Джойса превращается в постмодернистский коллажно-монтажный

принцип романа Шишкина «Венерин волос», по-новому осмысляющий монтаж, авангард и судьбы культуры в ситуации современной межкультурной коммуникации.

Далее исследуется способ трансформации отстраненного отношения к прогрессу в романе «Улисс» Джойса в пародийно-комический антисциентизм произведения Пелевина «Empire "V"». Доказывается, что пелевинские персонажи нового типа в субъективно-множественной реальности (гипертексте) представляют собой развитие джойсовских приемов расщепления сознания субъектов познания и принципа гипостазирования моментов научной убежденности. Поэтому художественный прием Пелевина, отражающий специфику размноженного сознания новых субъектов речи в романе «Empire "V"», продолжает джойсовскую традицию понимания кризиса субъекта научного познания, с учетом достижений современной weird-философии.

В третьей главе «Интерпретация философских и богословских вопросов в творчестве Дж. Джойса, М. П. Шишкина и В. О. Пелевина» анализируется истолкование онтологических и библейских вопросов в текстах «Портрет художника в юности», «Улисс» Джойса, «Письмовник» Шишкина, «Непобедимое солнце» Пелевина. Интерпретация библейских кодов романов Джойса «Улисс» и Шишкина «Письмовник» по образцу типологической аллегорезы позволяет вскрыть метафизические смыслы произведений, что добавляет Слову дополнительные функции и коннотации, усиливая его значение в ситуации современного христианства. Доказывается, что в романах «Портрет художника в юности» Джойса и «Непобедимое солнце» Пелевина страх перед адом исследуется как перцептивный момент человеческой психики в трех переходных исторических эпохах. Обращение Пелевина к позднеантичным и христианским формам страха дает возможность представить страх не просто одним из экзистенциалов бытия, но условием персонализации опыта в постмодернистской реальности. Поэтому переопределение границ индивидуального опыта у героев романа «Непобедимое солнце» является результатом рецепции джойсовской концепции, основанной на восприятии бытия как предмета переживания времени в сознании персонажей. Пелевин переосмысливает модернистскую комбинаторику Джойса, но с учетом достижений современной философской мысли, открывающей бесконечное число альтернативных вселенных. Такой художественный прием позволяет Пелевину аргументировать вынесение «за скобки» страха перед адом/смертью современным обществом, что продолжает многовековую традицию изгнания страха из активной социальной жизни и отведения ему роли «щекотания» нервов. Религиозный синкретизм текстовых реальностей «Улисса» Джойса и «Непобедимого солнца» Пелевина показывает, каким образом древнегреческое понимание человеческой души получает модернистско-постмодернистское истолкование, запускающее процесс «актуализации божественного» в душах/сознании героев обоих романов.

Диссертационное исследование Ю. Н. Мыслиной в силу многомерности рассматриваемого явления весьма перспективно, так как проблема художественной рецепции Дж. Джойса в современной русской прозе не исчерпывается двумя исследованными авторами.

Как видно из материалов диссертации, работа прошла существенную апробацию, это доказывает участие в шести международных конференциях и многочисленных публикации, в том числе в шести журналах, входящих в перечень ВАК РФ. Цель исследования была выполнена в полном объеме, задачи решены.

Таким образом, диссертация Ю. Н. Мыслиной «Художественная рецепция Дж. Джойса в произведениях М. П. Шишкина и В. О. Пелевина: идеи, техники, приемы» представляет

собой самостоятельное научно-квалификационное исследование, обладающее ценностью полученных результатов, соответствующее требованиям, предъявляемым к диссертационному исследованию, и паспорту специальности 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации по пунктам: 6. История русской постсоветской литературы XX – XXI века; 9. История русской литературной науки; деятельность выдающихся ученых-литературоведов, научных школ; 11. Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве; 16. Русские эго-документы в их историческом развитии и взаимодействии с художественной литературой; 17. Многообразие связей художественной литературы с сочинениями историков и философской мыслью; 24. Взаимодействие русской и мировой литературы, древней и новой; 25. Россия и Запад: их литературные взаимоотношения; 26. Взаимодействие литературы с другими видами искусства. Автор диссертационного исследования Ю. Н. Мыслина заслуживает присуждения ученой степени кандидата филологических наук по специальности 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации.

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

## **СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ**

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

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

**Горикова Марина Владимировна** – учитель Муниципального общеобразовательного учреждения «Средняя общеобразовательная школа № 2 г. Боровска»; библиотекарь Боровской центральной районной библиотеки. E-mail: z.marinka.v@yandex.ru.

**Гусева Ольга Александровна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и иностранных языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: goal\_post@mail.ru.

**Каменский Кирилл Владимирович** – аспирант кафедры литературы Курского государственного университета; сотрудник Курской лаборатории судебной экспертизы Минюста России. E-mail: deconstruction@internet.ru.

**Козлова Екатерина Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: ek.aleks@mail.ru.

**Корбанкова Дарья Сергеевна** – аспирант кафедры литературы Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: miss.darei2016@yandex.ru.

**Кулабухов Никита Владимирович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и иностранных языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: KulabukhovNV@tksu.ru.

**Лаврухина Ксения Филипповна** – магистрант Института лингвистики и мировых языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: LavrukhinaKF@studklg.ru.

**Мишина Дарья Игоревна** – преподаватель русского языка и литературы онлайн школы Expat School; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. E-mail: dashunchik.mishina@gmail.com.

**Мосеева Анна Алексеевна** – магистрант Института лингвистики и мировых языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: Denisovaanal@studklg.ru.

**Несмеянов Григорий Игоревич** – преподаватель Российского государственного гуманитарного университета. E-mail: root.95@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.

**Прозорова Надежда Ивановна** – кандидат филологических наук, доцент, независимый исследователь. E-mail: prozorova43@bk.ru.

**Савотина Елена Геннадиевна** – магистрант кафедры литературы Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: savotinaeg@studklg.ru.

**Стрижко Мария Константиновна** – магистрант Института лингвистики и мировых языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: strizhkomk@studklg.ru.

**ВЕСТНИК КАЛУЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА**  
**Серия 2 «Исследования по филологии»**

Электронное периодическое издание

2024 № 4

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

от 16.01.2023 Эл № ФС77-84596

Дата выхода в свет 25.12.2024.

Тираж 15 экз.

Максимальный объём 1,18 МБ

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

