



Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»
Kazan (Volga Region) Federal University

TEXT. LITERARY WORK. READER

Materials of the III international scientific conference
on May 20–21, 2015

Prague
2015

Text. Literary work. Reader : materials of the III international scientific conference on May 20–21, 2015. – Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ». – 148 p. – ISBN 978-80-7526-031-4

ORGANISING COMMITTEE:

Albina M. Sayapova, professor of the history of Russian literature department.

Anton S. Afanasyev, teaching assistant of the Russian literature of 20th and 21st centuries and teaching methodology department.

Ilona G. Doroshina, candidate of psychological sciences, assistant professor, chief manager of the SPC «Sociosphere».

INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD:

Iskander E. Yarmakeyev, professor, deputy director for scientific work in the Institute of Philology and History.

Mileusha M. Khabutdinova, assistant professor, head of the educational-information activity support department.

Rezeda F. Mukhametshina, professor, head of the Russian and world philology department in the Institute of Philology and History.

Lyudmila Ya. Voronova, assistant professor, head of the history of Russian literature department.

Liya Ye. Bushkanets, assistant professor of the history of Russian literature department.

Renat F. Bekmetov, assistant professor of the theory of literature and comparative linguistics department.

Authors are responsible for the accuracy of cited publications, facts, figures, quotations, statistics, proper names and other information.

These Conference Proceedings combines materials of the conference – research papers and thesis reports of scientific workers and professors. It examines the problematic of literary work. Some articles deal with questions of text in linguistics, study of literature, history of culture. A number of articles are covered the interpretation of the meaning of fictional text. Some articles are devoted to national distinctness of literary writing. Authors are also interested in actual issues of fictional text research in schools and universities.

UDC 81+82+008

ISBN 978-80-7526-031-4

The edition is included into Russian Science Citation Index.

© Vědecko vydavatelské centrum
«Sociosféra-CZ», 2015.
© Group of authors, 2015.

CONTENTS



I. TEXT IN LINGUISTICS, STUDY OF LITERATURE, HISTORY OF CULTURE

Базуева А. Н. Специфика юридического дискурса	6
Белевцова Т. Б. Особенности употребления глагола «петь» и его производных в поэзии И. А. Бунина	9
Беспалова О. Е. Возможности парадигматического уровня текстовой организации при гештальтном анализе поэтического текста	11
Durdyyeva G. S. Advertising text as a special kind of text.....	15
Запевалова А. А., Лабухина В. А., Ганишева В. И. Символы Второй мировой войны	17
Карамалак О. А., Трофимова В. А. Семиотическое понимание креолизованного текста как формы Интернет-статуса	20
Корепина Н. А. Семантика слов, обозначающих человека и его природу	25
Костян М. Х. Лермонтов в метапоэтике А. Вампилова	31
Липич В. В., Липич Т. И. Романтическая парадигма Л. Н. Толстого-реалиста	34
Ракитина С. В., Ефремова Н. В. Интердискурсивный механизм создания медицинских текстов.....	43
Фисенко О. С., Лазарев С. В., Чернова Н. В. Архетипы в лингвокультуре «нового религиозного сознания» конца XIX – начала XX в.	48

II. «THE INNER WORLD» OF LITERARY WRITINGS: INTERPRETATION OF THE MEANING OF FICTIONAL TEXT

Беликова Е. В. Шекспиризм Ф. М. Достоевского	53
--	----

Бидная А. А. Примеры интерпретации двуязычного текста (на материале полемиического сочинения XVI века «Разговор Поляка с Литвином»)	55
Демина С. С. Образ Цезаря в романе Валерио Массимо Манфреди «Иды марта»	58
Загужельская И. В., Дорошина Е. Б. «В мире стоит быть поэтом!» о Л. И. Дорошиной (Терёхиной)	65
Гаврилова А. А. В. Г. Бенедиктов и М. Ю. Лермонтов: творческий диалог писателей.....	69
Галуцких И. А. «Бестелесность» в художественной семантике прозы В. Вулф: опыт когнитивного анализа	76
Godovannaya E., Metulinskaya E. Representing fear in literature	78
Godovannaya E., Galitskova O. Interpreting a text: understanding its humorous mood	80
Карпенко Л. И., Нечаева-Зубец К. В. Фольклор о Боге.....	83
Кубышкина В. О. Лирика З. Н. Гиппиус как опыт софийного пути (на материале Собрания стихов 1889–1903 и 1903–1909 гг.)	88
Ландина А. С., Межебовская В. В. Традиционные семейные ценности в рождественских повестях Чарльза Диккенса (на примере повести «Сверчок за очагом»)	93
Маковская Ю. В. Квартет на конец времени Оливье Мессиана – вызов и торжество человеческого духа.....	97
Пэйпэй Л., Фисенко О. С. «Апокалипсис нашего времени» Василия Розанова: к вопросу о восприятии книги в иностранной аудитории.....	100
Тимралиева Ю. Г. Деформация субъектного и объектного начал в рассказе А. Дёблина „Die Tänzerin und der Leib».....	107
Троицкая Е. В., Иванова Е. В., Ионов В. А., Лысова О. В. Проблемы нравственного выбора в романе Ульяма Стайрона «Выбор Софи»	110
Урюпина Т. М., Еремякина В. Н., Костриц Д. В. Психологизм сюжета в повести В. Набокова «Машенька»	114

Шаньшань Л., Фисенко О. С.

Работа над микротекстами книги Василия Розанова «Уединенное» 119

III. NATIONAL DISTINCTNESS OF LITERARY WRITING

Godovannaya E., Zurnacheva N.

The characters' speech as an indicator of national peculiarities 124

Tskoliya K. R.

The motive of Home in the works of Fazil Iskander 127

Чернова Ю. В.

Викторианство как старт творчества Робертсона Дейвиса
(на материале романов «Корнишской» трилогии) 129

IV. ACTUAL ISSUES OF FICTIONAL TEXT RESEARCH IN SCHOOLS AND UNIVERSITIES

Борисова Е. Н., Бережных Е. В., Шаймурдина С. Ф.

Детская книга о природе в образовательном процессе ДОУ 135

Железцова Ю. В., Качаева Ю. В.

Проблема обучения чтению на английском языке на начальном этапе
обучения и пути ее решения 138

План международных конференций, проводимых вузами России,
Азербайджана, Армении, Болгарии, Белоруссии, Казахстана,
Узбекистана и Чехии на базе Vědecko vydavatelské centrum
«Sociosféra-CZ» в 2015 году 143

Информация о журналах «Социосфера» и «Paradigmata poznání» 144

Всероссийский конкурс учебно-методических разработок педагогов
общеобразовательной школы «Пединновации» 145

Издательские услуги НИЦ «Социосфера» – Vědecko vydavatelské
centrum «Sociosféra-CZ» 146

Publishing service of the science publishing center «Sociosphere» –
Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ» 147



I. TEXT IN LINGUISTICS, STUDY OF LITERATURE, HISTORY OF CULTURE



СПЕЦИФИКА ЮРИДИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

А. Н. Базуева

*Аспирант,
Уральский государственный
педагогический университет,
г. Екатеринбург, Свердловская область,
Россия*

Summary. This article observes the current state of the problem of the legal discourse features. The classification of the linguistic features of the legal discourse is considered. The article touches upon differences between the categories of legal discourse and text.

Keywords: legal discourse; text; linguistic features.

Юридический дискурс функционирует в правовом пространстве, что является одной из особенностей, отличающих его от других типов дискурса. «Суть права как социального образования заключается в его созидательном регулятивном начале, обеспечивающим упорядочение общественных отношений, через сконструированную устойчивую структуру правовых институтов» [2, с. 388].

Специфика юридического дискурса вытекает из области его функционирования, другими словами, существуя в правовом пространстве, он связан с регулированием и контролем социальных отношений между участниками данного типа дискурса [1, с. 131]. По мнению Е.А. Кожемякина, цель юридического дискурса, направленная на «нормирование и регулирование социальной реальности», также говорит о специфичности данного типа дискурса [1, с. 132].

С позиции социолингвистики юридический дискурс, наряду с политическим, медицинским, педагогическим, относится к институциональному типу. Однако, в отличие от таких типов, как педагогический или медицинский, юридический дискурс характеризуется большим количеством участников. Их возможно распределить по трем большим группам, таким как: 1) государство, 2) юридические лица, 3) физические лица.

Большой интерес вызывает идея Е. И. Шейгал о том, что дискурс представляет собой три образующих элемента: подъязык, текст и контекст [8, с. 11]. В. Е. Чернявская, обобщая различные подходы к соотношению понятий «дискурс» и «текст», понимает под дискурсом следующее: а) «совокупность тематически соотнесенных текстов»; б) конкретное коммуникативное событие, фиксируемое в письменных текстах и устной речи,

осуществляемое в определенном когнитивном и типологически обусловленном коммуникативном пространстве [7, с. 103].

Основой юридического дискурса служит текст. Юридический дискурс – это «текст права в динамике, в процессе толкования и разъяснения» [5, с. 12]. Действия участников юридического дискурса воплощаются в тексты – документы. Таким образом, юридический дискурс существует в двух формах: текстуальной (документальной) – это статический аспект существования юридического дискурса; и ситуативной – динамический аспект существования юридического дискурса [3, с. 31].

Как известно, текст юридического документа имеет три основные составляющие: логическую, структурную и языковую.

Логическая составляющая юридического текста подразумевает под собой использование в правовом тексте законов формальной логики. Это сближает правовой текст с научным.

Однако структурная составляющая правового текста отличает юридический дискурс от всех других типов дискурса. Любой нормативно-правовой акт должен содержать в себе обязательные, определенные законодательством положения и формальные реквизиты. К примеру, в договоре купли-продажи обязательно отражению подлежат все существенные условия договора.

Следующая составляющая – языковая. Согласно позиции И. П. Сузова «в языке как функциональной системе сперва работают семантический и прагматический компоненты (они отвечают за формирование исходной смысловой структуры высказывания, описывающего соответствующее положение дел и выражающего определенную коммуникативную интенцию говорящего) Затем информация, обработанная семантическим и прагматическим компонентами, поступает на вход синтаксического и номинативного компонентов (они представляют возможность подбора соответствующей синтаксической конструкции и заполнения в ней позиций соответствующими лексическими единицами; далее включается морфологический компонент (на него ложится задача образования соответствующих словоформ путем трансформации исходных словоформ); на заключительной ступени включается фонологический компонент, который отвечает за интонационную, слоговую, фонемно-аллофоническую проработку и звуковой исполнение высказывания» [6].

Итак, опираясь на концепцию функциональной модели языковой системы, представленной И. П. Сузовым, мы попытаемся отобразить структуру содержания лингвистических особенностей юридического текста, состоящей из следующих компонентов:

1. Прагматический компонент, который определяется основным свойством – свойством упорядоченности, другими словами – это достижение идентичности понимания правовой информации всеми участниками юридического дискурса.

2. Семантический компонент характеризуется тем, что «...вербальными формулами трактовки сущностей права служит набор понятий, выраженный словами и словосочетаниями...тексты права, содержат не только «логические» синонимы классификационных категорий в виде ключевых слов, но и языковые маркеры когнитивных структур сознания, существующие в интерпретациях текста закона» [4, с. 6].

3. Синтаксический компонент характеризуется такими особенностями как: употребление большого количества сложноподчиненных предложений, предложений с однородными членами, преимущественное использование настоящего времени, действительного залога, частое употребление модальных глаголов и модально окрашенных конструкций, выражающих правомочие, обязанность, дозволение или запрет и т. д.

4. Лексический компонент характеризуется широким использованием терминов и клише, полным отсутствием эмоционально – окрашенной лексики, отсутствием слов в переносном значении, разговорной и жаргонной лексики и т. д.

5. Морфологический компонент характеризуется отсутствием личных местоимений, наличием кратких прилагательных и т. д.

В целом, хотелось бы отметить что, рассмотренные специфические особенности юридического дискурса, конечно же, не исчерпывают все существующие точки зрения на данный момент в лингвистической науке, но в то же время, характеризуют главные составляющие данной проблемы.

Библиографический список

1. Кожемякин Е. А. Юридический дискурс как культурный феномен: структура и смыслообразование // Юрислингвистика – 11: Право как дискурс, текст и слово: межвуз. сб. науч. трудов. – Кемерово, 2011. – С. 593.
2. Мальцев Г. В. Социальные основания прав – М., 2011.
3. Палашевская И. В. Жанры юридического дискурса: форматы, сценарии, тексты // Известия ВГПУ. – 2010. – №6.
4. Попова Л. Е. Юридический дискурс как объект интерпретаций : автореф. дис.... канд. филол. наук. – Краснодар, 2005. – 21 с.
5. Ступникова Л. В. Обучение профессионально-ориентированному дискурсу в правовой сфере в условиях межкультурного взаимодействия (английский язык, неязыковой вуз) : автореф. дис...канд. пед. наук. – М., 2010. – 23 с.
6. Сусов И. П. Введение в теоретическое языкознание, 2006. URL: http://homepages.tversu.ru/~ips/1_04.htm (дата обращения 07.05.2015).
7. Чернявская В. Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса: учебное пособие. – М. : Флинта: Наука, 2013. – 208 с.
8. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса : дисс. ...доктора филол. наук. – Волгоград, 2000.

ОСОБЕННОСТИ УПОТРЕБЛЕНИЯ ГЛАГОЛА «ПЕТЬ» И ЕГО ПРОИЗВОДНЫХ В ПОЭЗИИ И.А. БУНИНА

Т. Б. Белевцова

Магистрант,
Северо-Кавказский федеральный
университет, г. Ставрополь, Россия

Summary. This article contains materials of the linguistic analysis of poetic works I. A. Bunina. In it features of functioning of a verb are considered «to sing» with use of a contextual method.

Keywords: «to sing» a verb; meaning; contextual method.

Иван Алексеевич Бунин высоко ценил музыкальное искусство. Несмотря на то, что Бунин был, прежде всего, художником слова, он в своей творческой практике отразил возможность органического слияния двух форм искусства: литературы и музыки. Существует немало работ, посвященных творчеству И. А. Бунина, в которых так или иначе затрагивается тема взаимодействия писателя и поэта с музыкальным искусством, что проявляется в функционировании в его произведениях мотивов классической и духовной музыки, фольклора, а также музыкальности его поэзии и прозы. Научные выводы этих исследований подтверждаются не только данными произведений, но и метапоэтическими данными, отражающими отношение И. А. Бунина к слову и звуку. Так, в своей статье «Как я пишу» художник признается: *«Да, первая фраза имеет решающее значение. Она определяет, прежде всего, размер произведения, звучание всего произведения в целом...»* [1, с. 309].

Одним из наиболее ярких звуковых образов в поэтических творениях Бунина является пение. Формы глагола «петь» и такие его производные, как «пение» и «песня», можно назвать ключевыми словами многих стихотворений поэта. При выявлении частотности их употребления в лирических текстах было обнаружено следующее: форма инфинитива глагола «петь» встречается в стихотворениях 3 раза, форма единственного числа 3-го лица (поет) – 29 раз, форма множественного лица 3-го лица (поют) – 23 раза, также употребляются производные глагола «петь»: «запеть/запоют» (2), «напев/напевы» (13), «песня/песни» (14) и др. Функционируя в составе произведений, эти лексемы наполняются новыми смыслами, тем самым отражая поэтическое мировосприятие творца. Рассмотрим лишь некоторые из них.

Для выявления общеязыковой семантики слов, обозначающих процесс пения, обратимся к данным толкового словаря. Так, в Словаре русского языка (1999) значение глагола «петь» раскрывается в следующей дефиниции:

1. Издавать голосом музыкальные звуки, исполнять голосом музыкальное произведение. *Петь песню.*

2. Быть проникнутым чувством радостной взволнованности, ликования, восторга. *Такой прекрасной вы еще никогда не были. Что-то в вас поет и сияет.* Куприн, Поединок.

3. Мелодично звучать, издавать певучие звуки (о музыкальных инструментах). *В соседнем доме психиатра Кащенко трогательно пела виолончель.* М. Горький, О вреде философии.

4. Говорить протяжно, нараспев. *[Власьевна] слащаво пела: – Какая ты ему мать? В твои годы за эдаких замуж выдают.* М. Горький, Жизнь Матвея Кожемякина.

5. Издавать свист, шелканье и другие характерные звуки (о певчих и некоторых других птицах). *Поет петух.* [3, с. 117].

И. А. Бунин употребляет формы глагола «петь» чаще всего в прямом значении, имея в виду конкретное мелодичное воспроизведение звука природой: животными, птицами, человеком. Но поскольку процесс пения неразрывно связан у Бунина с душевными переживаниями, которые можно передать только в песне, поэт преследует идею «невыразимости» сердечных мук. В особых контекстах это действие противопоставляется человеческому языку, а музыка – слову. Такой оттенок значения обнаруживается на основе парадигмальной связи слов «звук – язык»: *«Под орган душа тоскует, / Плачет и поет, / Торжествует, негодует, / Горестно зовет: <...> О Иисусе, в крестной муке / Преклонивший лик! / Есть святые в сердце звуки, / – Дай для них язык!»* («Под орган душа тоскует») [2, с. 34]. Горе обездоленных людей выражается в молитвенных песнопениях, так как только Богу дано услышать сокровенные звуки человеческого сердца, непередаваемые словесно. Идея пения, как акта общения с Богом, прослеживается и в стихотворении «Новый храм»: *«И часто, вместе с малярами, / Там пели песни. И Христа, / Что слушал нас в веселом храме, / Мы написали неспроста. // Нам все казалось, что под эти / Простые песни вспомнит он / Порог на солнце в Назарете, / Верстак и кубовый хитон»* [2, с. 320].

Параллелизм песни небесной и песни земной являет собой связь человеческой жизни с природой, с величием Бога: *«Тишина. И вот, незримо / Унося с земли, / Звонко песня серафима / Разлилась вдали. // Разлилась – и отзвучала: / Заглушил, покрыл / Гром органного хора / Песнь небесных сил. // Вторит хор ему... Но, боже! / Отчего и в нем / Та же скорбь и горе то же, – / Мука о земном?»* («В костеле») [2, с. 65]. Молитва несет в себе память веков, отсылает к Евангельским событиям, связывая прошлое и настоящее: *«Не во тьме ль веков остался / День, когда с тоской / Человек, как раб, склонялся / Ниц перед тобой // И сиял зловещей славой / Пред лицом людей / В блеске молнии кровавой / Блеск твоих очей?»* [2, с. 65].

Во многих стихотворениях пение или песни сопровождают воспоминания, сожаление или утрату, осознание невозвратимости былых счастливых дней. Например, в стихотворении «Нынче ночью кто-то долго пел» эта мысль выражается посредством сочетания глагола «пел» и прилагательного «прошлого». *«Нынче ночью кто-то долго пел. / Далеко скитаясь в тем-*

ном поле, / Голос грустной удалью звенел, / **Пел о прошлом счастье и о воле**» [2, с. 82]. Песня порождает в сознании лирического героя грустные воспоминания об ушедшей любви: «**Что в душе тот голос пробудил, / Я не знаю... Но душа грустила, / И тебя так нежно я любил, / Как меня когда-то ты любила**» [2, с. 82]. Пение часто выступает явлением, провоцирующим воспоминания: «**Зарею она улетела на дальний Дунай / – И горе забудет. Но жизнь дорожит и рыбалкою: / Ей надо помучить кого-нибудь *песенкой* жалкою / – И Груня жалкует, поет... **Вспоминай, вспоминай!****» («Рыбалка») [2, с. 379] или «**Они поют печаль воспоминаний, / Они бессмертье *прошлого* поют**» («Любил он ночи темные в шатре») [2, с. 130].

Таким образом, рассмотрение стихотворных произведений позволяет исследовать семантику поэтического слова в контексте. В поэзии И. А. Бунина отображается исключительное отношение поэта к пению. Оно предстает одним из важнейших составляющих человеческого бытия наряду с радостью и печалью: «**Все мимолетно – и скорби, и радость, и *песни*, / Вечен лишь бог. Он в ночной неземной тишине**» («Ночь и день») [2, с. 115]. Суэта жизни противопоставляется вечности Бога. Песня вызывает оживление в памяти лирического героя картин и образов прошлого. Пение является атрибутом, провоцирующим душевный отклик, ответную реакцию, выражающуюся эмоционально и мысленно.

Библиографический список

1. Бунин И. А. Собр. соч. : В 9 т. – М., 1965. Т. 9.
2. Бунин И. А. Собр. соч. : В 6 т. – М., 1987. Т. 1.
3. Словарь русского языка / под ред. А. П. Евгеньевой : В 4-х т. – М., 1999. Т. 3.

ВОЗМОЖНОСТИ ПАРАДИГМАТИЧЕСКОГО УРОВНЯ ТЕКСТОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПРИ ГЕШТАЛЬТНОМ АНАЛИЗЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

О. Е. Беспалова

Кандидат филологических наук, доцент,
Национальный минерально-сырьевой
университет «Горный»,
г. Санкт-Петербург, Россия

Summary. This article is devoted to the analysis of paradigmatic level of a poetic text. The methods in modeling of gestalt structure of a concept *war* in N. Gumilev's poetry are considered.

Keywords: poetic text; gestalt; concept; N. Gumilev.

Моделирование гештальт-структуры концепта на материале художественных произведений является одним из перспективных направлений в анализе поэтического текста. Под *гештальтом художественного концепта* понимается образная составляющая в формировании поэтического

смысла, посредством которой представления поэта о сущности явления, носящие абстрактный характер, выражаются через конкретные образы.

Моделирование гештальт-структуры концепта на материале поэтического текста может проводиться на двух уровнях: *синтагматическом*, где в качестве объекта анализа рассматриваются синтагматические отношения слова в связи с его ассоциативным потенциалом, обусловленным несвободной сочетаемостью этого слова, и *парадигматическом*, где гештальт выделяется на основе ассоциативно-смысловых полей (АСП), под которыми понимают «концептуально организованную совокупность лексических прагмем и информем, являющихся маркерами соотносительных смысловых признаков определенной художественной реалии и формирующих в сознании читателя представления о данном элементе образного строя произведения» [1, с. 157–158]. Ассоциативно-смысловые поля формируются на основе *текстовых парадигм*, которые объединяют лексические единицы текста «на основе какого-либо общего элемента: экстралингвистического и (или) лингвистического» [1, с. 40] и способны воплощать в тексте одну из сторон поэтического образа.

В качестве примера такого вида анализа рассмотрим моделирование гештальт-структуры художественного концепта *война* в поэзии Н. С. Гумилева.

Процедура выявления гештальта на синтагматическом уровне связана с анализом нестандартной сочетаемости лексемы *война* – репрезентанта соответствующего концепта. На уровне текстовой парадигматики гештальт выявляется на основе АСП, обязательно включающего в себя лексику тематической группы «Война». Образ, формирующийся на основе того или иного АСП, позволяет зафиксировать гештальт в структуре концепта. Имя гештальта при анализе парадигматического уровня поэтического текста является в известной степени условностью, поскольку в системе языка чаще всего отсутствует прототипическая номинация, к которой восходит содержание поэтического образа, что объясняется принципиальной для художественной речи неоднозначностью и многоплановостью.

Слово *война* в поэтических текстах Н. Гумилева редко вступает в контекстуальные сочетания, что связано с особенностями структурирования смысла в поэтическом тексте, в котором особую значимость приобретают текстовые парадигмы, способные формировать образ в сознании читателя.

Рассмотрим несколько примеров выделения гештальтов концепта *война* в поэзии Н. С. Гумилева на парадигматическом уровне текстовой организации.

Гештальт «агенса действия». На синтагматическом уровне слово *война* обычно сочетается с глаголами, прототипическим агентом которых обычно является *человек*. На парадигматическом уровне также возможно выделение данного гештальта за счет ассоциативной связи членов текстовой парадигмы в пределах одного контекста:

Так сладко эта песнь лилась, маня,
Что я пошел, и *приняли* меня,

И дали мне винтовку и коня,
И поле, полное врагов могучих,
Гудящих громко бомб и пуль невучих,
И небо в молнийных и рдяных тучах. (Пятистопные ямбы)

В контексте стихотворения прототипическими агенсами действия глаголов *приняли, дали* выступают *люди*, что подчеркивается, во-первых, структурно-семантическим типом односоставных глагольных предложений – неопределенно-личные, в которых деятель не назван, но грамматически представлен как неопределенный; во-вторых, актуализируется словами *винтовка* и *конь* как членами тематической группы «экипировка солдата». Дальнейшее развертывание текста по вертикали позволяет говорить о текстовом расширении агенса действия, поскольку *люди* предстают как необходимая составляющая события, процесса войны и вместе с другими словами данного стихотворения создают текстовую парадигму «атрибуты войны», носящий градационный характер: *пули – бомбы – винтовка – конь – люди (враги) – поле (имеется в виду поле битвы) – небо* (первые члены обозначают предметы обмундирования человека(солдата), а последующие, начиная со слова *люди*, являются уже собственно атрибутами войны).

Гештальт «стихия, гроза». Данный гештальт неизменно появляется в стихотворениях военного цикла поэзии Н. Гумилёва, служа основой лексической структуры семного состава членов текстовых парадигм:

Там лето было грозами полно,
Жарой и духотою небывалой,
Такой, что сразу делалось темно
И сердце биться вдруг переставало,
В полях колосья сыпали зерно,
И солнце даже в полдень было ало. (Пятистопные ямбы)

Текстовая парадигма «гроза-жара-духота» ассоциативно соотносится с парадигмой «делалось темно – сердце биться переставало», характеризуя душевные переживания лирического героя и актуализируя понимание *стихий* как иррационального начала, которое подавляет и угнетает человека. Наличие в поэтической ткани стихотворения референтных ассоциаций – *В полях колосья сыпали зерно, / И солнце даже в полдень было ало* – создает концептуально значимый образ *несжатых полей* как символа разрушения традиционных устоев жизни, который, по-видимому, был актуален для мировосприятия современников Н. Гумилева. Ср. у Б. Пастернака: «В неубранных полях рожь держалась перезревших колосьях, текла и сыпалась из них» [2, с. 460].

Звуковой гештальт. В поэзии Н. Гумилева война как явление, прежде всего, ассоциируется с неким набором звуков, производимых ею:

И в реве человеческой толпы,
В гуденье проезжающих орудий,
В немолчном зове боевой трубы
Я вдруг слышал песнь моей судьбы

И побежал, куда бежали люди,
Покорно повторяя: «Буди, буди» (Пятистопные ямбы)

Данная текстовая парадигма градационного типа «*рев – гуденье – зов – песнь моей судьбы*» соотносится в стихотворении с текстовой парадигмой «атрибуты войны»: *человеческая толпа – проезжающие орудия – боевая труба* и отражает «нарастание» смыслового признака, объединяющего лексические единицы, и его преобразование до символа «песнь судьбы».

6. атрибуты войны

Значимость данного гештальта для раскрытия индивидуально-авторского представления о войне связано с тем, что лексемы этой тематической группы активно используются Н. Гумилевым в разного рода тропических конструкциях для создания нетрадиционных поэтических образов:

И буйной кровью своею
Поить ненасытных пьяниц –
Железо, сталь и свинец. (На Северном море)

Образ войны как высшей силы, постоянно требующей дани – человеческой крови, строится при помощи взаимодействия в рамках одного контекста двух видов тропов – метонимии и метафоры. Ключевым образом, воплощающим авторское отношение к войне, является метафорическое олицетворение *ненасытные пьяницы*, адекватное понимание которой обеспечивается буквальным смыслом словосочетания *поить буйной кровью*, а также метонимическими преобразованиями номинаций военных орудий – *железо, сталь, свинец*.

Таким образом, описание гештальт-структуры концепта в поэтической речи позволяет выявить своеобразное для каждого гештальта смыслопостроение, основанное на их разном лексическом наполнении и разных для каждого гештальта моделей семантической модификации.

Библиографический список

1. Болотнова Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. – Томск, 1992. – 312 с.
2. Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 3. Доктор Живаго. – М., 1990. – 734 с.

ADVERTISING TEXT AS A SPECIAL KIND OF TEXT

G. S. Durdyeva

*Applicant,
International Turkmen-Turkish University,
Ashgabat, Turkmenistan*

Summary. Advertising text – a special kind of text – is a carrier and mouthpiece of the information transmitted to the author; the intention with which the information is transmitted in order to reach the object, which is pursued through it. Well-built track primarily helps the success of any advertisement.

Keywords: advertising; advertising text; linguistics.

Considering the history of linguistics, it is not difficult to see how the direct fields of its research have changed and as an increasing number of phenomena fall within the scope of its interests. The transition from structuralism to the new trends in linguistic researches was particularly significant in this regard, showing that the language rejected the analysis, studied «in itself and for itself». The general trend in all of these areas could be, apparently, are to be considered not only the expansion of the entire sphere of linguistic studies, but also a new understanding of language and its role for the individual and for human society, and hence the formulation of new tasks related to multiple language links with other phenomena of the human mind and human activities.

Since the inception of printing texts appear to man as any written and published work or a part thereof, and thus in the form of a special material object implemented in a complete form. Such texts – as the immediate existences of a language, as a whole and the extent of very specific linguistic forms (sentences) and represent, properly, the linguistic material of a linguist, based on which, and under the supervision of which he must draw their own conclusions not only about the structure and organization of the texts as such, but about the language system and its final terms and categories. The issue of whether it is possible to retrieve the other data on the fact how the text or other concrete text is built and why other language forms and constructions are used from texts is one of the complicated issues for all the modern linguistics. But for the problems discussed in article, it is important to understand what the linguist should focus on when analyzing the texts and to determine the device, and to understand that it is possible to consider the text to be like that from a linguistic point of view.

The text belongs to the most obvious realities of the language, and methods of its intuitive selection are at least rooted in the consciousness of a modern man rather than the methods of separating and isolating words, and they are based on the reasonable assumption that any completed and recorded verbal message can be identified as a text if, of course, the completeness of the text is shown to us in that or other way. At the same time the variety and diversity of available speech products cannot help affecting in relation to which we can easily use the notion «text», and not by accidental lexicographers are satisfied with

the indication of the fact that the text is «any recorded speech,» and cited as examples of documents, essays, literary works, and so on. n. The difficulties of definition of the notion of a text this way, is completely obvious.

What forms the basis of the category of the text and what constitutes its core concept, or, to use the terminology of A. V. Bondarko, its invariant beginning? Understanding the text as an informational self-sufficient awareness of verbal communication with the clear goal setting formed and oriented in its conception to its destination is thought to be the essence [1, p. 278]. This definition indicates, however, only at the lower foot of the text, because taken separately sentence and even a separate statement (implies a predicate, but does not contain it explicitly) are considered to be self-sufficient in certain circumstances. Such, for example, text headers or titles of works of art. These are different «prohibitive» inscriptions on various kinds of objects such as «Do not touch», or «Do not walk on the lawn». They are informative, self-sufficient for interpretation, have its recipient and pursue quite clear goals. And yet, although we can agree to a formula under which $T (=) > P$ (text equals supply, or «more» offers), such minimal texts – only a starting point for further comprehension of the nature of the text, and, of course, they are not ordinary and common speech forms as results speech intellectual activity. However, they indicate a criterion of text information as self-sufficiency (i. e. generate the impression its content-richness, semantic completeness and integrity of pragmatic) and addressantness (focus on a specific group of people).

Information capability of the text places the text in the category of cognitive formations, i. e. formations related to human cognitive activity and latched in the text of certain structures of knowledge about the real world or on the fictional and imaginary worlds. Various types of information covered in the text, allow the classification of texts and their division into scientific, journalistic, literary, and so on. But from a cognitive point of view, the study of texts assumes, of course, not only appeal to these obvious facts – their information richness and information diversity. The information distribution itself is nontrivial in the texts of different genres and different style.

In scientific texts the main focus is made on the definition of concepts and terms introduced, explaining the categorical apparatus of the relevant science, there is hardly any place with logical omission, interruptions of the process of narration, deliberate ambiguity, and so on. D. On the contrary, various «dark places», requiring thinking and conjecturing and independent decisions of the big appeal to the imagination of the reader are characteristic to the artistic narrative [2, p. 195]. These phenomena, as we know, have not yet received their cognitive explanations, and analysis of linguistic signals, marking the change of orientation of the narration, change in chronological order of presentation of events, switching to episodes or segments that require special attention, and so on, – analysis all of this has yet to be the subject of cognitive consideration, as it should be subject to specific objectives and activities of this information.

It is interesting that the criterion of the focus is obvious for any type of text that suggests why the whole theory of speech acts and all their classification is based on the material of isolated sentences. But I always wonder how you can set the essence of the speech act for the sentence taken separately. Today, perhaps, this can be explained by the fact that such an extremely short speech (verbal) communication allows you to specify one of the most important properties of the text – its pragmatic orientation contained therein installation coming from the speaker. It already allows to recognize that the text should always be considered as the result of its creator speech intellectual activity (speaker, author, source), embodying a particular purpose in its specific focus on the listener / reader, and so on. One sets the intentionality of the text (it is always created for the implementation of any idea) the other – its information: information is put into the text and is fixed in it not by itself, but for something for a particular purpose, and from the point of view of the sender, it is always essential, relevant, must change the behavior of the perceiver and relies on a specific effect and the effects on the recipient in a certain sense.

Bibliography

1. Медведева Е. В. Рекламная коммуникация. – М., 2003.
2. Молчанова Г. Г. Семантика художественного текста. – Ташкент, 1988.
3. Dictionary. Dictionary.com. URL: <http://dictionary.reference.com> (13 May. 2014).

СИМВОЛЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

А. А. Запевалова
В. А. Лабухина
В. И. Ганишева

*Студенты,
Московский педагогический
государственный университет,
г. Москва, Россия*

Summary. Results of empirical research of representation of symbols about a historical event in different age groups are presented in article.

Keywords: symbol; symbolization; image of the world.

События Второй мировой войны для молодежи XXI века – это далекие события, про которые мы можем узнать, спросив у кого-то, прочитав литературу; а для старшего поколения – это непосредственные события в их жизни, которые коснулись их напрямую. Историческая наука располагает разнообразным инструментарием, изучающим представленность исторического знания в научной литературе и первоисточниках [1]. Однако, характеристика исторического знания в том, что оно всегда лично окрашено, всегда связано с образом мира человека.

Но не все дети, подростки и молодые люди сами интересуются историей или даже историей своей семьи. Так какой же след оставила война в

глазах современной молодежи? Какой образ возникает в сознании при упоминании о войне? Что для каждого поколения является символом этого знаменательного события прошлого века? Чтобы лучше разобраться в символах Второй мировой войны, мы решили собрать больше мнений по этому вопросу и изучить, проанализировать полученные данные.

В психологии процесс символизации рассматривается как механизм опосредования переживаний личности при помощи символов. Символ в современной науке рассматривается как некий «знак, то есть любой предмет, явление, словесный или пластический образ, которые имеют какой-то смысл, отличный от их собственного содержания. В символе этим «другим», значением, смыслом является *ценность*» [1, с. 83]. Ценностный характер значения символов, как единство интеллектуального, идейного начала и эмоциональной оценки отличает его от всех других видов знаков.

Мотивированность, как специфика символа и уникальная непрерывная связь внешней, означающей стороны символа и внутренней стороной, значением делает основной функцией символа выражение, что еще более усиливается ролью эмоции и интуиции в расшифровке. «Идея и чувство в символе носят *обобщенный* характер. Они выступают в качестве конструктивного принципа, закона, определяющего бесконечное множество частного проявления символического содержания» [1, с. 84].

В исследовании принимали участие 4 группы: школьники; студенты; люди зрелого возраста; пенсионеры, общее количество опрошенных составило 100 человек. Всем участникам мы задавали один вопрос: Что лично для Вас является символом Второй мировой войны?

Анализ ответов школьников, учащихся 8-ых классов, ребята 14 лет, показал, что символами Второй мировой войны являются:

- праздник 9 мая, парад победы – 30 % полученных ответов;
- гвоздика – 20 %;
- медали – 20%;
- красная звезда – 10 %;
- гвардейская лента – 10 %;
- солдат с ребенком на руках – 5%;
- танк – 5 %.

В ответах студентов часто повторялись символы, которые вспоминали школьники, но добавились новые. Их ответы более разнообразны и многочисленны.

Наибольшее число студентов также называли Парад победы, салют, 9 мая – 40 % полученных ответов.

Следующими по численности были:

- хлеб, голод – 10 %;
- крематории, газовые камеры, концлагеря – 9 %;
- награды, ордена, медали – 9 %;
- танки – 6 %;
- солдат с ребенком на руках – 5 %;

- фильмы и песни о войне – 5 %;
- ветераны войны – 4 %;
- свастика и флаг СССР – 3 %;
- гвардейская лента – 3 %;
- красная звезда – 3 %;
- страдание, боль – 3 %.

Наибольшее количество ответов у обеих групп совпадает на Параде победы, символом в основном выделяют праздник 9 мая как школьники так и студенты. И повторяющиеся ответы это в основном то, что ребята видели сами, вещи, с которыми они лично сталкиваются. И у студентов появляются новые варианты ответов, в зависимости от того, что они уже читали, или сами интересовались, поэтому их ответы уже более разнообразны. В целом вопрос вызвал затруднение у молодежи и меньше всего ответов, которые несли личную эмоцию и личное представление. Но это естественно. Хочется процитировать один из таких ответов: *«Война такого масштаба – нечто, физически не способное уместиться в мою голову. Так же я не могу себе представить абсолютную пустоту. Потому, символом Второй мировой войны для меня является тотально выжженная бомбардировками земля».*

Люди зрелого возраста по-разному отнеслись к нашему вопросу, кто-то серьезно и открыто начал рассказывать о своем ощущении войны, а кто-то отвечал поверхностно. Также у взрослых мы заметили тенденцию описать картину, назвать несколько символов, а не выбрать лишь один. Для людей зрелого поколения символом войны выступали люди, их поведение, нравственный выбор, их поступки. Наиболее характерные ответы:

1. Брестская крепость.

«Подвиг сам по себе, несмотря на потери, каждый человек совершил личный подвиг во имя спасения своей страны». «Люди, лишенный поддержки продолжали сражаться за свою Родину».

2. Люди, которые прошли через всю войну и выжили. Человек в начале войны, который принял на себя груз тягот и ответственности, молодой человек 22–24 лет.

3. Блокада Ленинграда.

«Свободные люди, несмотря на смерть, они оберегали свой город, люди прошли через смерть и стали свободными». «Ленинград – это ужасный голод. Голод и сила воли. После тяжелой зимы люди убирали свой город, хоронили близких, сохранили и посадили семена».

4. Музыка Шостаковича. 7 симфония Ленинградская

Ответы наших бабушек и дедушек, пенсионеров не удалось систематизировать, поскольку они были очень индивидуальны. Это люди, которые родились в военные годы или сразу после, или были маленькими детьми во время войны. Они рассказывают о своем детстве, как их семью коснулась война, они делятся своими воспоминаниями. У каждого своя история, но война коснулась всех, каждую семью, и это доказывают рассказы стари-

ков. Они рассказывают про своих отцов, братьев, про возвращение с войны, про голодное и босое детство, про слезы радости и горя, про победу.

Итак, благодаря этому исследованию мы сделали вывод, что для каждого поколения символ Великой Отечественной войны свой, потому что смотрят на это под разным углом. Но это не значит, что кто-то ошибается или что младшие не уважают старших. Младшие поколения выбирают в качестве символа те вещи или явления, которые видели сами, с которыми сталкивались лично. Чаще всего это был отдельный предмет. Старшие же поколения больше опираются на собственные чувства и переживания, и в качестве их символа выступала цельная картина событий с личностным включением и непосредственным переживанием.

Мы считаем, что в данной ситуации важно, чтобы бабушки и дедушки как можно больше успели рассказать своим детям и внукам о тех ужасных днях, о тех потерях и подвигах, о Великой победе.

Библиографический список

1. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства (критический анализ). – М., 1997.
2. Бирюков А. М., Калашников С. Г., Звонов И. Н., Звонова Е. В. Методология и методы исторического исследования – М., 2002
3. Звонова Е. В. Символизация и психологический механизм создания картины мира // European Social Science Journal. – 2013. – № 11–2 (38). – С. 8–15.

СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ КРЕОЛИЗОВАННОГО ТЕКСТА КАК ФОРМЫ ИНТЕРНЕТ-СТАТУСА

О. А. Карамалак
В. А. Трофимова

*Кандидат филологических наук, доцент,
студент,
Магнитогорский государственный
технический университет
им. Г. И. Носова, г. Магнитогорск,
Челябинская область, Россия*

Summary. An Internet-status in the form of a creolized text is a rather new and argued phenomenon. That's why such texts arouse linguists' interest from the point of view of semiotics, pragmatics and cognitive science in general. This article gives a semiotic conception of the creolized text in terms of multimodality, bi-directionality, interaction, complementarity of the verbal (symbolic) and non-verbal (dynamic) aspects of such texts. The meaning of the sign is realized in the dynamic process of semiosis. A current meaning occurs in the interaction of linguistic and graphical parts of the text, where the latter creates the situational context.

Keywords: Creolized text; mem; demotivator; Internet-status; semiosis; multimodality; interaction; bi-directionality; verbal and non-verbal signs.

Интернет расширяет когницию в том смысле, что знания и приобретение знаний зависят от Интернет-среды и нашего действия в ней. Соглас-

но теории расширенного сознания Э. Кларка и Д. Чалмерса внешние ресурсы расширяют наши мыслительные возможности [5, р. 9]. Интернет предоставляет возможность для получения и обмена безграничного количества информации обо всем, в академических, научных и профессиональных сферах, это среда для флирта, знакомств, установления различных видов социальных связей, для осуществления свободной коммуникации в повседневной жизни.

Размещение статусов в социальных сетях – это один из способов сделать свой профиль интересным и привлекающим внимание. «Интернет-статусы в социальной сети – это короткое, но емкое текстовое сообщение, графическое, видео- или звуковое изображение, устанавливаемое пользователем на своей страничке, которое впоследствии комментируется или остается без внимания другими пользователями данной социальной сети» [2, с. 22–23].

Интернет-статусы в социальной сети обычно направлены не на конкретного человека, а на всех друзей – пользователей данной сети. Следовательно, в них обычно нет определенной цели коммуникации, как это происходит в письменном или устном дискурсе с одним или несколькими адресатами. Статус является одним для всех, и его видят и читают все. Сообщение направлено «в мир», оно становится общим для многих в Интернет-пространстве, и его возможность для ориентирования большего количества людей возрастает. Автор Интернет-статуса, как структурно детерминированная система, порождает внешние к нему пусковые механизмы, направленные на других людей, способные вызывать определенное изменение в их структурах. Автор статусов может оказывать воздействие на другие структурно детерминированные системы и координацию действий воспринимающих.

Широкое распространение в социальных сетях получили креолизованные тексты как форма Интернет-статусов. Креолизованный текст представляет собой сложное текстовое образование, в котором вербальные и невербальные элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, направленное на комплексное воздействие на адресата [4, с. 82–86].

Тексты, семиотически осложненные использованием комбинаций естественного языка с элементами других знаковых систем, фактура которых состоит из двух негомогенных частей (вербальной языковой (речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык) [3, с. 180–181], и получили название креолизованных.

Причины популярности креолизованных статусов не вызывают сомнений: они информативны, злободневны, доступны пониманию и, как правило, комичны. Кроме того, «виртуальная языковая личность крайне креативна в выборе и использовании лингвистических средств общения», поэтому многие пользователи Интернет и социальных сетей выбирают креолизованные статусы [1, с. 370]. При этом креолизованные статусы мо-

гут принимать совершенно различную форму, на сегодняшний день наиболее популярными являются демотиваторы и мемы.

Демотиватор – это изображение, состоящее из рисунка в рамке и комментирующей его надписи-слогана, составленное по определенному формату. Считается, что демотиваторы появились в США в конце XX в. как пародия на мотиваторы (агитационные постеры, предназначенные для создания определенного настроения в школах, на рабочих местах) [4, с. 82–86].

Существует мнение, что именно надписи на демотиваторах, стали в последствии Интернет-мемами – этим термином обозначают вошедшее в употребление в середине первого десятилетия XXI в. явление спонтанного распространения в Интернете некоторой информации или фразы, которая приобрела популярность посредством распространения всеми возможными способами (по электронной почте, в чатах, на форумах, в блогах и др.). Но на наш взгляд, сейчас можно говорить о мемах, как о самостоятельно существующем и развивающемся лингвокультурном явлении, так как они обладают неповторимой новизной, лаконичностью и отражают актуальные события современности.

Следует отметить, что в мемах визуальный компонент, несет детерминирующую смысловую нагрузку, будучи контекстом ситуации. Сама по себе надпись, прочитанная вне «визуального контекста» может вызывать многозначность интерпретаций. В рамках визуального контекста она «оживает» и в процессе семиозиса генерируется задуманный смысл фразы, которая приобретает комический или другой эффект воздействия на воспринимающее сознание.

В этой связи представляется уместным упомянуть о прагматике, науке, изучающей соотношение языковых знаков и тех, кто ими пользуется. В зависимости от контекста, интенций говорящего, субъективности, прагматическое значение знаков, интерпретанта – смысл, вкладываемый в знак говорящим, всегда будет меняться, да и сам знак несет рестриктивную функцию, что позволяет ему приобретать различные смыслы в определенных ситуациях.

К данному феномену обращается Э. Торрэ, в своей работе «Система реплицируемых рестрикций в век семиотического разнообразия: о взаимодополняемости символических и динамических аспектов языка» [6, с. 1 – *перевод наш* – О. К.]. Наблюдаемый интерпретатором знак может иметь потенциал для интерпретации, и только в контексте «выводится» смысл «здесь и сейчас». Безусловно, за каждым знаком-символом закреплено конвенциональное значение, но нельзя утверждать о существовании только общепринятого лингвистического значения (понятия) или только индивидуального смысла. Для того чтобы понять формирование значения необходимо выйти за рамки дуализма «общественное-индивидуальное» и рассмотреть процесс семиозиса как взаимодействие или интеракцию внешнего и внутреннего, общественного и индивидуального.

Значение Интернет-мемы возникает именно из контекста, как результат взаимодействия между конвенциональными функциями символов и ситуативной уникальности каждого коммуникативного события. Важно понятие мультимодальности, то есть взаимодействия лингвистического символа (вербальной составляющей) с визуальным контекстом. Данная интеграция и позволяет генерировать смысл мем.

Высказывание «**Waking up will be hard**» (просыпаться будет тяжело) знакомо каждому, так как в современном мире с невообразимо высоким темпом жизни приходится вставать рано, что доставляет дискомфорт. Но благодаря нелингвистическому (визуальному) контексту «выводится» совершенно другой смысл (рис. 1).



Рис. 1

Представленный мем свидетельствует о комичной ситуации, когда человек уснул в автобусе, просунув голову между сиденьем и ручкой, за которую держатся пассажиры, в случае если нет свободных сидячих мест. Данный мем вызывает смех, т. е. создает стилистический эффект засчет нарушения предсказуемости и нелепости ситуации.

Также Э. Торрэ говорит о «присутствии в мемах «бинаправленности», явлении, где как лингвистический символ ограничивает число нелингвистических контекстов, с которым он может сочетаться, так и наоборот, нелингвистический контекст ограничивает число лингвистических символов» [6, с. 25 – перевод наш – О. К.]. Это означает, что текст не может быть наложен на абсолютно любой нелингвистический контекст, количество подходящих контекстов ограничено, хотя множественно (есть возможность вариаций). И наоборот, нелингвистическому контексту могут соответствовать несколько вербальных текстов, однако данное значение

приобретается только при взаимодействии с конкретным языковым текстом, образуя тем самым единую смысловую единицу.

Сущность знака раскрывается в динамическом процессе семиозиса. Воспринимающее сознание актуализирует содержание знака, а не пассивно получает его в готовом виде. Более того, знак не обладает какой-либо неизменной семиотической ценностью. Контекст, в данном случае графическая среда в виде картинка, позволяет вывести актуальное значение при взаимодействии с вербальным текстом. Как при устном общении огромная роль отводится невербальным, экстралингвистическим аспектам, и смысл выводится из общего контекста динамики взаимодействий, так и при размещении Интернет-статуса в виде креолизованного текста вербальная составляющая реализуется только в визуальном контексте ситуации. Динамический процесс взаимодействия вербальной и визуальной части текста помогает сформировать единственно возможное значение в условиях цейтнота.

Библиографический список

1. Горошко Е. И. // Образовательные технологии и общество. – 2008. – № 11 (2). – С. 370.
2. Карамалак О. А. Интернет-статусы в социальной сети «Facebook» с точки зрения распределенности сознания и языка // «В начале было слово: история и актуальные вопросы филологии и языковедения». In the beginning there was the world: history and actual problems of philology and linguistics. Materials digest of the XLVI International Research and Practice Conference and I stage of the Championship in philological sciences. – London : IASHE, 2013. – P. 22–24.
3. Сорокин Ю. А. Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. – М., 1990. – С. 180–181.
4. Щурина Ю. В. Комические креолизованные тексты в Интернет-коммуникации // Вестник Новгородского государственного университета им. Я. Мудрого: научно-теоретический и прикладной журнал. Серия. «Филология. История». – № 57. Великий Новгород, 2010. – С. 82–86.
5. Clark A., Chalmers D. The extended mind. – Analysis 58:1, 1998. – P. 10 – 23. URL: <http://consc.net/papers/extended.html>. (accessed 1 April 2015).
6. Torre E. A system of replicable constraints in the age of semiotic binge: on the complementarity of symbolic and dynamic aspects of language // 1st Conference of the International Association for Cognitive Semiotics (September 25–27, 2014). Lunds Universitet, Sverige, 2014. – P. 1–25 p. URL: http://www.researchgate.net/publication/266326932_A_System_of_Replicable_Constraints_in_the_Age_of_Semiotic_Binge_On_the_Complementarity_of_Symbolic_and_Dynamic_Aspects_of_Language (accessed 1 April 2015).

СЕМАНТИКА СЛОВ, ОБОЗНАЧАЮЩИХ ЧЕЛОВЕКА И ЕГО ПРИРОДУ

Н. А. Корепина

Кандидат филологических наук, доцент,
Иркутский национальный
исследовательский технический
университет, г. Иркутск, Россия

Summary. The semantics of the words identifying a person and his nature, the Self is considered. The language means represent the category of Self and its semantic periphery. The analysis of the Russian and English empirical data shows multi-aspect Self essence of a person.

Keywords: Self; functional and semantic category of Self; individuality; personality; essence.

На современном этапе развития лингвистики ученые пытаются найти объяснения языку в сущностных характеристиках его субъекта – человека, познающего мир, себя, свою самость – Я, центр суммативной личности [2; 9; 6; 8; 1]. Таким образом, категория самости затрагивает широкий спектр вопросов и представляет собой одну из наиболее актуальных проблем современного языкознания. В этой связи актуальность настоящей статьи состоит в том, что слова, обозначающие Я человека и его природу, изучаются в объеме функционально-семантической категории самости и являются периферийными средствами ее реализации. Функционально-семантическая категория самости и основные средства ее реализации подробно рассмотрены в литературе [7].

Человеческая природа и самость человека находят свое отражение в разнообразных терминах, выражающихся в языке. В русском языке существуют лексемы, раскрывающие самость человека, но не в прямом значении, а в переносном. К данным словам можно отнести следующие: *индивидуальность, индивидуум, личность, лицо, характер, нрав, природа, сущность*. Мы провели анализ данных единиц в толковых словарях и обнаружили ряд значений, характеризующих категориальное значение самости. Так, в Большом толковом словаре русского языка [3, с. 392] помимо основного значения слова индивидуальность: Индивидуальность, -и; ж. 1. Совокупность характерных своеобразных черт, отличающих какого-либо человека от другого: *Сохранить свою индивидуальность*, мы наблюдаем еще одно значение: 2. Отдельная личность, индивидуум: *Коллектив состоит из многих индивидуальностей*. Из примеров видно, что слово индивидуальность имеет значение шире, чем просто личность, а личность наделенная своеобразными чертами, обладающими набором своих Я, составляющих их самость.

Слово *индивидуум* характеризует человека, как отдельного представителя социума, а также делает акцент в значении на биологическое Я человека, его неделимую самость: Индивидуум, –а; м [от лат. *Individuum* – неделимое] 1. Отдельный живой организм, особь; 2. Отдельный человек,

личность, как следующем примере: *Общество состоит из индивидуумов* [3, с. 392].

Совокупность свойств, присущих данному человеку, составляющих его индивидуальность составляет *личность*, как в следующем примере: *Воспитание личности в человеке начинается в детстве; находится под влиянием его личности*. С другой стороны, человек с ярко выраженной индивидуальностью, замечательный во всех отношениях, всесторонне проявляющий свою самость тоже является *личностью*: *Наш новый руководитель – личность*. Более того, на различные стороны Я человека, с точки зрения его характера, поведения и определяющих его сущность факторов указывают следующие словосочетания: *Благородная личность, Героическая личность, Темная личность* [3, с. 501]. Самость человека проявляется в видении его как члена общества, представителя какого-либо социального строя: *Гарантия неприкосновенности Личности*. Интересно разговорное употребление слова личность в значении *лицо*: *Мне знакома его Личность* [3, с. 501].

Самость обнаруживается в семантике слова *характер* [греч. *Character* – отличительная черта, признак] как совокупность основных, наиболее устойчивых психических свойств человека, проявляющихся в его поведении, например: *неуживчивый характер, мягкий характер, ангельский характер, добродушный характер, сильный характер; характер спортсмена; не сошлись характерами* (о несоответствии таких свойств) [3, с. 1439]. Таким образом, анализируя примеры, можно заключить, что слово *характер* в данном употреблении обозначает Я, каждый раз новое, меняющееся, характеризующее то одну, то другую сторону самости человека, обладающей той или иной совокупностью психических свойств: *два совершенно противоположных характера* [3, с. 1439].

Примечательно то, что Я человека, самость находит свое отражение в проявлении твердой, сильной воли, упорства в достижении чего-либо: *У меня есть характер; У него настоящий характер; Характер не позволяет отступить; Где ваш характер?* [3, с. 1439]. Анализируя приведенные примеры, можно произвести следующие трансформации: *У меня есть характер* = *У меня есть мое Я*, *У него настоящий характер* = *У него настоящее Я* (он сильный человек, человек слова и т.п.), *Характер не позволяет отступить* = *Его Я не позволяет отступить* (т.е. сделать что-то против своего Я, своей воли и т. п.), *Где ваш характер?* = *Где ваше Я?* (ваше слово, воля, намерение, желание и т. п.). Итак, из примеров мы видим, что семантика самости имплицирована в слове *характер* и имеет положительную реализацию смысла. Более того, в данном употреблении категория самости пересекается с эгоцентрической категорией воля (о категории воля более подробно в [5]). Иногда мы наблюдаем неодобрительное употребление слова *характер*, связанное с проявлением неуживчивости, избалованности, своеволия: *Ишь, бабенка-то с характером!* [3, с. 1439]. В примере слово *характер* несет в себе значение «Я» с негативной коннотацией.

Синонимом слова *характер* является слово *нрав*, которое также обозначает совокупность душевных, психических свойств Я; характер личности и проявляет как положительную коннотацию: *Крутой нрав*; *Добрый, веселый нрав*; *Она была права тихого и скромного*, так и отрицательную, обозначая строптивый, упрямый характер, норов, то есть негативное проявление Я: *Показывать свой норов*; *Она сама страдала от своего нрава* [3, с. 658].

Слово *природа* в своем третьем значении несет категориальное значение самости, обозначая совокупность естественных свойств, склонностей, потребностей человека и его Я, а также человеческого организма как биологической сущности в целом: *Человеческая природа*; *Женская природа*; или как в следующих примерах: *Его природа победит любую болезнь*; *Природа возьмет свое* [3, с. 988].

Самость просматривается в значении слова *лицо*, обозначающего характерный облик кого-либо, чего-либо, отличающий его от аналогичных предметов, явлений и т.п. Таким образом, самость – отличительная черта, особенность, составляющая сущность кого-либо, чего-либо: *Лицо театра*; *Творческое лицо писателя* [3, с. 501]. Однако человеку иногда свойственно терять свою самость, свое Я, теряя лицо (утратить присущие кому-либо, чему-либо характерные особенности, свойства). Человек с точки зрения его характера, поведения – личность, обладающая и представляющая собой самость, которая может быть или романтической: *Романтическое лицо*; или яркой, а также любой другой: *Одно из ярких лиц в коллективе учителей* [3, с. 501].

В словаре английского языка Longman Language Activator дано следующее толкование таких существительных, как *personality*, *individuality*, *identity*: **Personality** the quality of being interesting, friendly, and enjoyable to be with, that makes someone seem very different from most other people [n U]: *She has everything: beauty, intelligence, personality. It's not fair!*; **Individuality** the quality of being clearly different from other people and having your own personal character [n U] : *It's difficult to be part of a highly organized group such as the armed forces without losing some of your individuality*; **Identity** the definite character that a person or group sees themselves as having, which lets them feel different and separate from everyone else [n U] : *The islanders are proud of their strong regional identity* [11, с. 203–204, 975–977, 1183–1184].

В вышеприведенных примерах просматривается не просто личность, а личные свойства и особенности характера, определяющие личность отдельного человека, то есть те «самостные» свойства характера человека, которые отличают его от других и подчеркивают его уникальность и индивидуальность. Кроме того, данные слова являются синонимами, характеризующими самость человека (Self), подтверждение этому можно обнаружить в Longman Dictionary of Contemporary English: **Self** /self/ n plural selves /selvz/ 1. [C usually singular] the type of person you are, your character, your typical behaviour [10, с. 1292].

В Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary мы находим следующие значения: **Self** /self/n (pl selves /selvz/) 1. (a) [U] one's own nature, special qualities, etc; one's personality; (b) [C] particular part of one's nature [12, с. 822].

The New American Roget's College Thesaurus объясняет слово Self посредством следующего синонимического ряда: **Self**, n. ego, I; being; essence; personality; identity; individuality; persona; mind; soul; spirit; self-esteem; inner self or being; inner man [15, с. 34].

Словарь «Roget's Thesaurus of English Words and Phrases» дополняет этот ряд: **Self, subjectivity**; ego, id-ego, identity, selfhood, personality; I, myself, yours truly, number one [14, с. 34–35].

Из анализа словарных дефиниций можно заключить, что понятие самости неразрывно связано с понятием личности: **Identity**. -N. identity, sameness, ...selfness, self, oneself [13, с. 5].

В русско-английском словаре Л. А. Боровковой «О людях» приведены основные понятия человека и человеческой природы. Так, человек определяется при помощи слова *individual*: *The society itself is formed by individuals who play certain roles and by the relationships between them* [4, с. 4]. В данном примере общество состоит из личностей, то есть *индивидов*, играющих разные роли и проявляющих себя в межличностных отношениях.

Самость человека находит свое отражение в слове *individual* в значении *индивидуум*. Личность может быть мотивирована на саморазвитие и самообразование, и чем больше эта мотивация проявляет себя, тем быстрее человек ощущает свою большую эффективность и счастливое Я: *As you become a more motivated individual you ultimately become a happier and more productive person* [4, с. 4].

Слово *individual* обычно используется для обозначения отдельно взятого человека в противопоставлении большей социальной группе или отличающегося от других каким-то особым качеством. Слово *individual* можно встретить и в нейтральном контексте, не подразумевающим такого противопоставления, т.е. в значении «человек», особенно в официальном, газетном языке. Однако такое употребление не одобряется лингвистами, считается слишком формальным и претенциозным. Кроме того, слово *individual* выступает в значении *особь*, что привлекает наше внимание к биологической сущности людей, обладающих в данном смысле особой самостью, разобщающей людей: *As we become and live more as isolated individuals, we're not sure how much we can count on our marriages* [4, с. 4]. *Особь* (creature) также может представлять собой эффектное создание с волшебной, сверхъестественной самостью: *Aren't you a gorgeous creature? You are magical!* [4, с. 4]. Иногда *создание* (creature) желает, чтобы его воспринимали несколько странным, таким образом, оно примеряет на себя другую самость, непривычную для окружающих, которая нередко интерпретируется неверно (*to be judged as a middle-aged man who sleeps with little boys*):

*He wants you to think he's **some strange creature** so he doesn't have to be judged as a middle-aged man who sleeps with little boys* [4, с. 5].

Для обозначения особо важной персоны, ее высокопоставленного статуса, употребляется *person* в значении *персона*: *This facility is for **very important persons** only* [4, с. 5].

Значение *существо* раскрывается в употреблении таких слов, как *being*, *human being* и *creature*. В следующем примере речь идет о реальных земных существах, сущностях, имеющих плоть и кровь, наделенных определенным ограниченным набором обязанностей (*with limited functions and duties to perform*): *We are **practical beings**, each of us **with limited functions and duties to perform*** [4, с. 5].

Существительное *human being* употребляется в значении *существо*, обращая наше внимание на то, что люди, как и животные, являются существами разной половой принадлежности: мужской и женской: *Man is **a male human being** and woman is **a female human being*** [4, с. 5].

Анализируя словарные дефиниции и примеры, необходимо отметить, что в значении *человек* часто употребляется слово *person*: *Barely four feet tall, she's the shortest **person** in her class* [4, с. 5]. Оно нейтрально и не имеет половой принадлежности.

Слова *human being*, *being* используются в своем собственном значении в подходящем для этого случая контексте, а также заменяют слово *человек* и придают речи саркастический, иронический, торжественный и др. оттенок, как в следующих примерах: *Without delving into deep sociological theories of the nature of society, we can consider human societies as consisting of **humans** and different relationships among the **humans*** [4, с. 5]. В примере слово *humans* употребляется в значении *люди* (*human* – человек) и являет собой составляющую социума, «бесполую» самость. Человеческие самости вступают в общественные отношения, создавая статистику для социологических исследований. Биологическая составляющая самости просматривается в другом примере, где человек (*a human being*) – представитель одной из рас вида *Homo sapiens*, обладающий чувствами: *How many senses does **a human being** have?* [4, с. 5].

Самости человека присуща *индивидуальность* (*individuality*), на формирование которой влияет окружение: *My mother was the first person over whom I asserted what I took falsely to be **my individuality**, trying to manage her, exploiting any weakness I saw or imagined* [4, с. 6]. Из примера видно, что индивидуальность человека проявляется в слабых и сильных чертах его Я. Человек пытается понять свои слабые, «фальшивые» стороны, извлекая из них выгоду. Более того, влияние окружения на личность может быть настолько сильным, что личность теряет свою индивидуальность (*identity*), а, следовательно, и свою самость: *When I got married I **lost my identity*** [4, с. 6].

Человек проявляет определенный характер, обладает своей личностью (*identity*), которая позволяет отличаться от других, не раскрывая все

части своей самости (*all the parts of my identity*): *In public, I do not feel liberated enough to share **all the parts of my identity*** [4, с. 6]. Однако, *натура* (*nature*) человека, его характер, нрав, природа не всегда характеризуются положительными качествами. Человеку свойственны отрицательные проявления: *Later on when he rested in my arms, lost in the safety of my hold, I considered **my sadistic nature*** [4, с. 7]. Часто человек заставляет сам себя осознать свое лицо или же внешние факторы воздействуют на пробуждение его истинной природы (*his true nature*): *Man must be awakened to **his true nature*** [4, с. 7].

Самость человека, наряду с вышеупомянутыми единицами, обозначается словом *essence* в значении *сущность*: *I feel **my whole self**. I know exactly **who I really am**. I have reached **my very essence*** [4, с. 7]. Из примера видно, что личность ощущает свою цельность и свое Я (*my whole self*), осознавая себя (*who I really am*), постигает сущность своей самости (*my very essence*). Взаимосвязь слова *essence* в значении *сущность* и слова *self* можно продемонстрировать следующим примером: *Of what use are the laws of grammar and etiquette, may I ask? They merely aid in the deceit that a man may better cover **his real self** among his fellows* [4, с. 7]. Из примера можно сделать вывод о том, что красивые слова и грамматически правильно оформленная речь помогают скрывать истинную сущность человека (*his real self*), то есть «самостное» ядро личности человека.

Темперамент (*temperament*) является эмоциональной составляющей личности, как взрослого, так и ребенка. Я каждого человека, ребенка уникально и должно учитываться как в межличностных отношениях, так и в процессе воспитания: *No child is just like another, and the ways in which you care for and play with your baby need to be tailored to **his temperament*** [4, с. 7]. Комбинация качеств личности, делающая ее сильной (*the strength of Jane's character*) или демонстрирующая красоту ее характера (*the beauty of her character*), характеризует ее внутренний мир, то есть внутреннюю самость: *The writer reinforces **the strength of Jane's character** by making her plain. By doing this, she forces us to realize **the beauty of her character** rather than her looks* [4, с. 7].

Таким образом, самости присуща сущность – самое главное и существенное в ком-либо внутреннее содержание, суть, находящая свою реализацию в лексике, обозначающей человека как мыслящее, думающее, чувствующее тело природы, которое поднимается с уровня простейших биологических ощущений, потребностей до уровня сознания своего Я.

Библиографический список

1. Александрова Л. Г. One's self и oneself как способы репрезентации концепта Я в современном английском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Иркутск, 2001. – 24 с.
2. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – 2-е изд. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1999. – 896 с.

3. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. – СПб. : Норинт, 1998. – С. 392, 1142–1530.
4. Боровкова Л. А. О людях: Русско-английский словарь. – М. : Изд-во Флинта : Наука, 2004. – С. 4–233.
5. Гурин В. В. Категория «Воля» в современном английском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Иркутск, 2009. – 21 с.
6. Ковалева Л. М. Английская грамматика: от предложения к слову. Часть 1. Пропозиция. – Иркутск, 2006. – С. 107–125.
7. Корепина Н.А. К вопросу о функционально-семантической категории самости, средствах ее выражения в языке и ее структурной организации. Вестник ИрГТУ. – Иркутск : Изд-во ИрГТУ, 2010. – № 7 (47). – С. 317–321.
8. Костюшкина Г. М. Концептуализация и категоризация в языке. – Иркутск : Изд-во ИГЛУ, 2006. – С. 4–49.
9. Селиверстова О. Н. Труды по семантике. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 960 с.
10. Longman Dictionary of Contemporary English. – Harlow : Longman, 2001. – P. 725, 1053–1054, 1292–1294.
11. Longman Language Activator. – Harlow, England : Longman, Pearson Education Limited, 2002. – P. 176–177, 858–859, 860–861, 1036–1037.
12. Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary. – Oxford : Oxford University Press, 1992. – P. 822.
13. Roget, P. M. Thesaurus of English Words and Phrases. – London : Longmans, 1959. – P. 5, 28.
14. Roget's Thesaurus of English Words and Phrases. – Great Britain : Penguin Books, 1978. – P. 2–3; 34–35.
15. The New American Roget's College Thesaurus. – N.Y. : A Signet Book, 1978. – 572 p.

ЛЕРМОНТОВ В МЕТАПОЭТИКЕ А. ВАМПИЛОВА

М. Х. Костян

*Магистр,
Северо-Кавказский федеральный
университет, г. Ставрополь, Россия*

Summary. This article refers to metapoetike about the impact on the work of M. Lermontov A.Vampilov.

Keywords: metapoetika; Lermontov's works; dramas Vampilov.

Авторские взгляды и мнения часто находятся не только в художественных текстах, но и в других видах текстов: письма, рецензии, заметки, дневниковые записки. Вся информация, которая может быть получена из этих источников, является метапоэтикой и может оказать существенное значение на раскрытие как авторской индивидуальности, так и замысла автора. Под метапоэтикой понимается особая область знания, «которая берет начало, по-видимому, с древнейших времен – по сути, с того времени, когда было написано первое произведение, а может быть, и сказано первое слово» [8, с. 604].

Драмы А. В. Вампилова, как и драмы М. Ю. Лермонтова в большей части их сюжетной линии автобиографичны. Так, В. Г. Распутин вспоминает: «Первой женой Саши была Люся. Да на Люсе можно было жениться и в шесть лет! Дело не в красавице, хотя и была она очень красива, дивный человек, дивного характера совершенной доброты. А потом она не простила ему предательства. В «Утиной охоте» всё это есть» [7, с. 99]. Такая автобиографичность позволяет создавать реальный мир, который и описывает А. В. Вампилов и которая становится его отличительной художественной чертой. Л. М. Каппушева отмечает, что «в метапоэтическом тексте Вампилова выстраивается очень интересный образ реальности» [4, с. 159]. Так, в понимании драматурга искусство всегда находится на грани вымысла и правды, сочетая в себе оба этих начала: «Если всего того, о чем здесь будет рассказано, на самом деле не было, то все равно это чистая правда» [3, с. 298]. Среди изображений реальности Л. М. Каппушева выделяет: иронию, комизм, отрицательную оценку действительности, ложность. Неотъемлемой характеристикой реальности признаётся ложность, которая, вопреки логике, становится явной: «Когда нам было по 16 лет, современная поэзия была безобразной. И мы перестали верить, что живые поэты на что-либо способны. Мы сделали идолопоклонниками, фарисеями. Настоящие поэты для нас были – Пушкин, *Лермонтов* и Есенин» [3, с. 323]; «счастлив, кто никогда не лжет» [3, с. 312]; «Лжет каждый, а любят тех, кто лжет лучше» [3, с. 316]». Идею фальши, лжи, обмана, шуток мы находим в драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад», где герои не могут поговорить друг с другом, потому что скрывают все свои переживания. Так, Арбенин говорит:

Нет, нет – не говори, тебе уж не поможет

Ни **ложь**, ни **хитрость**... говори скорей:

Я был **обманут**.. так **шутить** не может

Сам ад любовью моей! [5].

С помощью актуализации различных подтекстовых механизмов драматург пытается запустить процесс саморазрушения вторичной семиологической системы, что находит выражение уже в возвращении искусству его подлинной сущности, которая определяется способностью к созиданию альтернативного настоящему художественного мира.

А. В. Вампилов ни дня не мог прожить без музыки. В его доме хранилась гитара, старинная, оставшаяся еще от деда, и потому особенно приятная. В тесном дружеском кругу звучали под аккомпанемент гитары песня на стихи А. С. Пушкина, А. А. Дельвига, М. Ю. Лермонтова. Любовь к музыке отличала многих поэтов. Так, символисты считали музыку превыше всех искусств. М. Ю. Лермонтова также отличала сильная тяга к музыке: «Он любил и тонко чувствовал музыку, считая, что она может точнее и глубже, чем слово, выразить сокровенные чувства» [6, с. 105]. В «Утиной охоте» А. В. Вампилова находим практические реализации взглядов автора на роль музыки в жизни человека. Так, все важные моменты в

драме сопровождаются двумя видами музыки: траурная и бодрая, причем очень часто одна перетекает в другую или сменяется резко: «**Бодрая музыка внезапно превращается в траурную.** Прожекторы гаснут, музыка обрывается» [2], «Звучит музыка – **причудливое чередование траурной мелодии с ее веселой вариацией.** В темноте круг поворачивается. Свет загорается, музыка умолкает» [2]. Способность музыки внезапно начинать звучать и также внезапно умолкать становится сигналом и знаком для читателя и зрителя. Смена музыкального оформления всегда показывает важность событий и сопровождает каждое изменение душевного состояния главного героя или его местоположение: «Окончание первого воспоминания сопровождается музыкой» [2].

В. Г. Распутин вспоминает, что А. В. Вампилов сам полюбил пьесы, хотя все его друзья, в том числе и сам В. Г. Распутин, не увлекались пьесами: «Да он с детства читал их, пьесы-то! До деталей разбирал ещё в школе, там, в своем Кутулике. Он этому не в университете научился – он уже привёз с собой эту тягу к пьесам» [7, с. 102]. О любви к чтению говорит и мать А. В. Вампилова, которая отмечает, что он «много читал – библиотека осталась у нас от моих родителей: Пушкин, Лермонтов, Чехов, Есенин, Толстой» [1]. Отсюда мы видим, что с М. Ю. Лермонтовым А. Вампилов «познакомился» в детстве. Если сопоставить воспоминания В. Г. Распутина и матери А.В. Вампилова Анастасии Прокопьевны Копыловой-Вампиловой, то с детских лет А. В. Вампилов впитывал в себя лермонтовские произведения, восхищался ими, в частности драмами М. Ю. Лермонтова, которые повлияли на драмы А. В. Вампилова.

Библиографический список

1. Вампилов А. Сайт о драматургии. URL: <http://avampilov.ru/uvlecheniya-vampilova/>
2. Вампилов А. Утиная охота. URL: http://www.lib.ru/PXESY/WAMPILOW/vampilov_ohota.txt
3. Вампилов А. В. Я с вами, люди: рассказы, очерки, статьи, фельетоны; Одноактные пьесы, сценки, монологи; из записных книжек; Воспоминания друзей. – М., 1988.
4. Каппушева Л. М. Советский миф и метапоэтика драмы А. В. Вампилова // Предложение и слово. Сборник научных трудов. – Саратов : Изд-во «Научная книга», 2013. – С. 157–162.
5. Лермонтов М. Ю. Маскарад. URL: <http://lib.ru/LITRA/LERMONTOW/maskarad.txt>
6. Михайлова-Штерн С. Библиографический указатель музыкальных произведений, написанных на тексты М. Ю. Лермонтова // Романсы и песни русских композиторов XIX столетия на тексты Лермонтова. – М.-Л., 194. – С. 100–116.
7. Распутин В. Код Вампилова // STORY. Необыкновенные судьбы необыкновенных людей. – № 11 (65). – Ноябрь 2013.
8. Штайн К. Э., Петренко Д. И. Антология «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса». 2002. – 704 с.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА Л. Н. ТОЛСТОГО-РЕАЛИСТА

В. В. Липич
Т. И. Липич

*Доктор филологических наук, профессор,
доктор философских наук, профессор,
Белгородский государственный
университет, г. Белгород, Россия*

Summary. The present article deals with the inclusion of traditions and principles of the esthetics of romanticism into the artistic practice. Some points of view existing in the native literary studies on the dynamics of the artistic method of the writer which, according to the authors' standpoint must be reconsidered in the aspect of the new methodological approaches, are analyzed.

Keywords: tradition; romanticism; succession; realism; literary process; esthetics; poetics; artistic method; historicism.

В определении генетических истоков творческого метода Л. Н. Толстого отечественное литературоведение добилося немалых результатов. В работах таких исследователей, как Б. М. Эйхенбаум, Н. К. Гудзий, М. Б. Храпченко, Б. И. Бурсов, Т. Л. Мотылева, К. Н. Ломунов, Вл. А. Ковалев и ряда других ставились вопросы о генетических связях толстовского метода с античной эстетикой, с идеями французских просветителей XVIII в., с традицией английского и французского социального романа XIX столетия, с русской натуральной школой 1840-х гг. Поэтому, мы считаем, что было бы совершенно неправомерным исключать из этих широких историко-литературных отношений, сказавшихся на становлении художественного метода Толстого-реалиста, и романтическую школу, шире – романтизм как одно из самих значительных и всеобъемлющих литературно-эстетических движений конца XVIII – начала XIX столетия.

Давно замечено, что у художников всемирно-исторического масштаба как, например, у А. С. Пушкина эстетический «онтогенез» заключал в себе в «спрессованном виде» достижения, опыт, а иногда и стадии развития литературы за целые столетия. В свою очередь, и Л. Толстой как великий русский писатель, представивший свою эпоху как «шаг в художественном развитии всего человечества», не является исключением. В его творчестве и художественном методе ясно ощущается «связь времен», прощупываются достижения предшествующего литературного развития, в котором романтизм играл достаточно заметную роль.

Между тем, попытки всякого позитивного сопоставления сочинений Толстого с произведениями и традициями мирового и русского романтизма до последнего времени считались искусственно надуманными. Вероятно, такая исследовательская тенденция началась с книги Б. М. Эйхенбаума «Молодой Толстой», вышедшей в 1922 г., одна из глав которой так и называлась – «Борьба с романтизмом». Автор книги коллекционировал «антиромантические» приемы Толстого в «кавказском» цикле повестей. В дальнейшем же «антиромантические» тезисы Б. М. Эйхенбаума в приложении

к творческому наследию Л. Толстого принимались уже как непреложная аксиома.

Так, в конце 1950-х гг. Л. А. Сабуров писал: «Предшествующая эпоха не знала более непримиримого противника романтизма, чем Толстой<...> Недооценивая сильные, творческие стороны романтизма, Толстой, руководствуясь прежде всего принципом жизненной правды, до конца изгнал романтизм из своей творческой лаборатории» [8, с. 472].

Столь же категоричен в своем выводе был и Б. И. Бурсов, констатирующий, что «...мало в XIX в. было художников, так далеких от романтизма, как Толстой» [2, с. 60]. Как следствие этой инерции следует рассматривать и те позиции, которые встречаются и в работах, посвященных сопоставлению произведений Толстого с творчеством отдельных западноевропейских романтиков. Так, например, Т. Науменко, излагая многочисленные факты увлечения Толстого творчеством В. Гюго, однозначно заявляет: «И это несмотря на разность их художественных методов, несмотря на безоговорочно отрицательное отношение Толстого к романтизму и романтиков...» [5, с. 22]. Любовь же Толстого к произведениям Гюго автором статьи объясняется «снисходительным» отношением русского писателя к «искренности» романтизма.

Однако М. Рыльский в своих оценках и суждениях, остро предчувствуя необходимость переосмысления таких и новых подобных ошибочных трактовок, справедливо отмечает: «Страстный романтик Гюго все свое творчество строил на преувеличениях, на условностях, на невозможных в жизни ситуациях, на гротеске, а был, однако, любимым писателем реалиста из реалистов Льва Толстого» [7, с. 302].

Одним из первых вопрос о наследовании Л. Толстым традиций эстетики романтизма поставил Н. К. Гей. Исследователь пишет об огромном диапазоне «проб», которые осуществил молодой Толстой и которые «охватывают литературное развитие доброго полувека, начиная от традиций сентиментально-предромантического толка и кончая творческим опытом натуральной школы» [3, с. 35]. Еще более перспективные тезисы содержатся во второй статье Н. К. Гей, посвященной этой же теме. Ученый справедливо считает, что «опыт романтической поэтики оказался необходимым моментом развития реалистического толстовского стиля» [4, с. 470]. Однако свои выводы автор основывает по преимуществу на прозе молодого Толстого, подвергая ее только стилистическому анализу, суждения же о романтических началах художественного метода писателя звучат лишь как весьма многообещающая презумпция. К тому же Н. К. Гей, на наш взгляд, явно преувеличивает разнотильность ранней прозы Толстого и представляет романтические начала в ней лишь как рудименты прежнего стиля. Мы считаем, что усвоение и творческая переработка романтической поэтики и авторского мироощущения происходили у Толстого на более широкой основе и более органично. И романтические начала в прозе Л. Толстого – отнюдь не «рудименты» прежнего стиля.

Особо также следует подчеркнуть, что отмеченная нами «антиромантическая» тенденция в определении творческого метода Л. Толстого создавалась на почве суженного, хронологически-локализованного понимания романтизма. Еще до недавнего времени романтизм многие представляли как исторически переходящее и весьма ограниченное в своих эстетических возможностях литературное направление, более или менее быстро уступающее свое место реализму. Да и сам литературный процесс зачастую понимался лишь как механическая смена и «победа» одного направления над другим. Однако глубокий и проникновенный анализ страстей, напряженность эмоционального мира произведения, всегдашнее тяготение к изображению поэтических сторон жизни, вкус к «вечным» вопросам бытия, стремление к экстремальной выразительности – вот те эстетические константы романтизма, которые были взяты на вооружение многими художниками-реалистами и в преобразованном виде выступили в их творческом методе. Постепенно вырабатываемое современное и более широкое сущностное понимание романтизма позволяет поставить этот вопрос и в применении к творческому методу Л. Н. Толстого.

Сам писатель формировал свой глубоко психологичный реализм, исходя из определившейся к тому времени потребности цельного взгляда на духовный мир человека в его взаимоотношениях с усложнившимся историческим процессом. В этом смысле Толстой не мог пройти мимо определенных концепций и достижений романтизма. Толстому удалось проявить многие еще не раскрытые возможности искусства и, в частности, те, которые в своей системе почувствовал и открыл романтизм. Толстой-художник всегда был далек от литературного сектантства и имел непогрешимый вкус к подлинному искусству. Своеобразие его прозы заключается не только в глубокой правде и изображении процесса ее исканий, не только в ее психологической аналитике и «нравственном» потенциале, но и в ее особом патетически-эмоциональном настрое, в тяготении к сублимации чувства читателя, что во многом предопределило ее особый, «завладевающий» характер. Однако эти и некоторые другие ее параметры генетически восходят к поэтике романтизма, которая отнюдь не ушла в прошлое вместе с историческим романтизмом.

Л. Толстой практически сразу же сформировался как писатель-реалист и оставался им в течение всего своего творческого пути. «Иллюзия» жизни в его произведениях основана прежде всего на неукоснительной правде его изображений, на бытовых и психологических реалиях, на реалистическом способе типизации, на неприятии всяческих преувеличений и нарушений пропорций самой жизни, на временами приближающемся к научному – «логизированном» методе объяснения тех или иных характеров и явлений жизни. Но вместе с тем в ней есть и та внутренняя страсть, то соединение эпоса, драмы и лирики, которые культивировались романтизмом. Естественно, что эти качества отнюдь не нарушали образности-стилистического единства прозы писателя и находились в системе его ре-

листического мышления отнюдь не на положении симбиозных явлений. Думается, что природу этого органического сплава исследователям еще предстоит досконально изучить.

Особое внимание здесь, как нам, кажется, должно быть уделено поре формирования писательского творческого метода, который рождался на перекрестке многообразных литературных влияний. Одним из самых сильных и стойких пристрастий молодого Л. Толстого являлся интерес к творчеству довольно значительной когорты писателей-романтиков. Собранные воедино, эти материалы и персоналии создают довольно внушительную картину.

Ко времени вступления Л. Толстого на писательское поприще романтизм как литературное направление уже ушел в прошлое, но полнокровной жизнью продолжали жить его шедевры. Они-то и сыграли столь большую роль в творческом формировании молодого писателя. Не следует думать, что с писателями-романтиками у Толстого была, скажем так, только «идеологическая» перекличка. Здесь, в первую очередь, имела место творческая детонация – наиболее естественный для гения Толстого вид литературных общений.

В ряду ранних и наиболее стойких литературных кумиров Толстого совершенно справедливо находится имя Ж.-Ж. Руссо. Руссо – увлечение всей жизни Толстого, один из немногих писателей, которых он считал светочами человечества. В одном из своих писем к Б. Бувье, президенту основанного в 1904 году «Общества Жан-Жака Руссо», Толстой, в частности, писал: «Руссо и Евангелие – самые сильные и благородные влияния на всю мою жизнь. Руссо не стареет. Совсем недавно мне пришлось перечитать некоторые из его произведений, и я испытал то же чувство подъема духа и восхищения, которое я испытывал, читая его в молодости» [9, Т. 75, с. 234].

Не случайно Р. Роллан, сопоставляя творчество этих двух авторов, отметил: «...многие страницы Руссо он (Толстой) написал вновь» [9, Т. 14, с. 632]. Эстетика Льва Толстого полна руссоистских реминисценций не только в области истории культур, но и в вопросах творчества. Многие произведения Толстого (и прежде всего, автобиографическая трилогия, «Исповедь», «Крейцерова соната» и др.) несут на себе отпечаток руссоистской «исповедальности».

«Вечной книгой» для молодого Толстого стали и романтические «Страдания молодого Вертера» Гёте. Толстой впервые прочитал эту книгу в 1856 г. «Восхитительно!», – таков был его комментарий, и с тех пор он неоднократно перечитывал этот роман с подобными же впечатлениями. С. Л. Толстой вспоминал, что своим детям Л. Толстой «рекомендовал читать «Разбойников» Шиллера, «Вертера» и «Германа и Доротею» Гёте». Пафос духовной независимости человека третьего сословия, грезы любви, выраженные в обширных внутренних монологах Вертера, весь трогательно-романтический стиль этой вещи не могли не восхищать молодого писа-

теля. Он вспоминал о «Вертере», когда работал над своей великой книгой о страстях человеческих – над «Анной Карениной».

В 1850-е гг. Л. Н. Толстой вообще высоко ценит «трогательность», романтическую сублимацию чувств в литературном произведении. Он даже упрекает Гёте за «холодность» в «Фаусте»: «Ежели бы он (Гёте) был молод и силен, то все бы фаустовские мысли и порывы развил. А развил бы, не уложил бы в эту форму» [9, Т. 47, с. 219]. Такая запись оказалась возможной, вероятно, потому, что в великой книге Гёте Толстой чутко уловил некие романтические обертоны и почувствовал не только «поэзию мысли», но и «поэзию, имеющую предметом то, что не может выразить никакое другое искусство» [9, Т. 48, с. 59].

В атмосферу литературных увлечений молодого Толстого вошел и пламенный романтик Шиллер. В 1854 г. Толстой так отметил свое впечатление от чтения баллады и стихотворений Шиллера: «Вчера забыл записать удовольствие, которое мне доставил Шиллер своим «Рудольфом Габебургским» и некоторыми мелкими философскими стихотворениями. Прелестна простота, картинность и правдоподобная тихая поэзия в первом. Во втором же поразила меня, записалась в душе... мысль, что, чтобы сделать что-нибудь великое, нужно все силы души устремить на одну точку» [9, Т. 47, с. 15].

Сочувствие к романтическому пафосу Л. Толстой выражал обычно безоглядно и бурно. Понравившееся ему произведение рождало у него чувство радостного «открытия». Толстой открывал для себя могучую поэтическую мысль, сильный характер, поэтическую ситуацию, а иногда пленялся и романтически «невыразимым». В июне 1854 г. он записал в дневнике: «Открыл я нынче еще поэтическую вещь в Лермонтове и Пушкине. В первом «Умирающий гладиатор» и во втором Янко Марнавич, который убил нечаянно своего друга...» [9, Т. 47, с. 10]. Пересказав сюжет второй из «Песен западных славян», Толстой весь отдается своему безотчетному впечатлению: «Это восхитительно! А отчего? Подите объясняйте после этого поэтическое чувство» [9, Т. 47, с. 11].

В таком же духе Л. Толстой выражает свой восторг и по отношению к романтическим поэмам М. Лермонтова («Измаил-Бей») и А. Пушкина («Цыганы»). Столь же эмоционально он отозвался и о прочитанном впервые «Маскараде» Лермонтова.

Вполне естественной для искусства молодой Толстой считает романтическую форму самовыражения: произведение должно, как говорил Гоголь, «выпеться из души сочинителя» [9, Т. 46, с. 70].

Из писателей-романтиков заметный след в душе Л. Толстого оставил и В. Гюго. Впервые его произведения Толстой прочитал в 1851 г., на Кавказе. В 60-е гг. он вновь «открыл» для себя Гюго и с этих пор сделал его спутником всей своей жизни. Сам Толстой признавался, что в возрасте от 20 до 35 лет и позже на него «огромное» впечатление оказали «Отверженные» и «очень большое» «Собор Парижской богородицы» [9, Т. 66, с. 68].

Толстой ценил в романах Гюго гуманистическую проповедь социальной справедливости, стремление к добру и веру в человеческую природу. Он находил в них и высшую степень той подлинной (отнюдь не мелодраматической) «трогательности», к которой всегда стремился сам. Уже в шестидесятые годы он не устал повторять, что «искренность», «горячность», «трогательность» составляют обязательную принадлежность подлинно художественного произведения. В произведениях В. Гюго Лев Толстой всегда подчеркивал «высоту содержания», великодушное милосердие автора.

Можно с высокой долей вероятности предположить, что романы Гюго немало помогли Л. Н. Толстому в создании массовых народных сцен «Войны и мира», в способах выражения коллективной психологии. Естественно, что, создавая в 1880-х гг. репертуар народного чтения, Толстой обратился и к произведениям Гюго, поощряя и редактируя переводы и переделки его произведений для народного и детского чтения. Он сам, еще в начале 1870-х гг., перевел отрывок из «Отверженных» – «Архиерей и разбойник» и включил его в «Азбуку».

Из стихотворного сборника Гюго «Легенда веков» Толстой издал прозаические переделки под заглавиями: «Гражданская война», «Жаба», «Сказка про льва». Произведения Гюго широко вошли и в знаменитый толстовский «Круг чтения». Все эти переделки, разумеется, не лишены известного налета толстовского вероучительства, но главное в них не это. Л. Толстой для того и обращался к «легендам» всех веков и народов, чтобы побольше почерпнуть жизненного и литературного опыта, чтобы избежать назидательности. Опыт мировой литературы и, в частности, гуманистического романтизма Гюго, действительно, помогал писателю в своеобразном «растворении» доктринерства.

Поздний Толстой выделил в западноевропейской литературе трех знаковых корифеев, которые в его понимании стали маяками развития гуманизма и культуры. Это были Ж.-Ж. Руссо, В. Гюго и Ч. Диккенс. Их произведения Лев Толстой включил в тот краткий список образцов всемирного и «житейского» искусства, который он обнародовал на страницах трактата «Что такое искусство?» (1897 г.).

В этом плане, мы считаем, должно быть осмыслено и отношение Л. Толстого к творчеству крупнейших русских поэтов-романтиков, его современников – Ф. И. Тютчева и А. А. Фета. В преклонении Толстого перед ними проявлялось не эстетическое гурманство, а тяготение к поэтическим началам жизни, всегда жившее в душе писателя. В философской, пейзажной и любовной лирике Ф. Тютчева и А. Фета Толстой чувствовал нечто родственное себе, что он и выразил в известном восклицании: «Без Тютчева жить нельзя!»

Все сказанное свидетельствуют о том, что Л. Толстой не только не отвергал романтические шедевры, но и по-настоящему знал их и зачитывался ими на протяжении всей своей жизни. В романтизме он, прежде все-

го, видел великолепную концентрацию поэтических сторон жизни, что, по его мнению, составляло одну из задач искусства.

Безусловно, увлечение романтизмом не прошло для Л. Н. Толстого даром. Он обратил внимание на некоторые из основных положений эстетики романтизма: изображение внутреннего мира человека, понимание его душевной жизни как единого и цельного процесса, могучий и страстный субъективный пафос. Эти-то начала и были ассимилированы в художественном методе самого Толстого. Постараемся выделить хотя бы на некоторые из «романтических» параметров его прозы.

Во-первых, эти параметры невозможно не видеть, прежде всего, в столь малоизученной проблеме, как «взаимоотношения» Толстого со своим читателем. Он создает богатый и чрезвычайно напряженный «внутренний мир» художественного произведения, обладающий к тому же колоссальной завладевающей силой. Чем больше возбуждена активность читателя, тем большей завладевающей силой обладает произведение. Л. Толстой всеми доступными ему средствами стимулирует фантазию читателя, воздействует на процесс «вторичного» (читательского) воссоздания образов. Толстой всегда активно и упорно ищет «сотворчества», для чего и создает в тексте своих произведений необходимые просторы, творческий «воздух». Читатель «творит» вместе с художником, когда последний обращается к его собственному опыту самонаблюдения или к его заветным «домашним» чувствам. В своем психологическом анализе Л. Толстой не только создает реальный поток мысли и чувства, но и благодаря этому стимулирует активную психологическую деятельность читателя. Как бы ни «приставал» он (собственное толстовское выражение) к читателю со своими разъяснениями, художественный образ и чувство читателя никогда не оказываются «заземленными» авторским стереотипом. В этом смысле нам представляется неверной позиция некоторых исследователей, утверждающих, что у Толстого якобы нет никакого подтекста и что его читателю «додумывать от себя не требуется». Напротив, читатель Толстого с первых же мгновений попадает в особо значительный и сложный мир, в котором он не только должен ориентироваться, но и обязательно должен его осмыслить. Природа толстовского подтекста заключается не в простой «фигуре умолчания» или в запрыгивании значительных мыслей за незначительные слова. Она – в возбуждении внутренней духовной работы читателя, который вместе с автором превращается в «латентный» художественный образ. Вообще в отношении Толстого к читателю все наполнено динамикой и напряжением. И эти прямые и «обратные» токи составляет особую атмосферу произведений Толстого.

Во-вторых, писатель придавал колоссальное значение и эмоциональному тону своей прозы. Не случайно в его рассуждениях о сущности искусства превалирует мысль о «заражении». Повествовательно-изобразительная фактура «Войны и мира», «Анны Карениной» и других произведений Л. Толстого не есть нечто аморфное. Писатель выделяет «сгустки

жизни», аккумулирующие эстетически-эмоциональное воздействие. Именно к таким «вершинным» сценам устремлено авторское повествование. Эти сцены подготавливаются постепенно, они расставлены в повествовании как «маяки», светочи смысла. В «Войне и мире» такую функцию имеют сцены именин Наташи, ее первого бала, пения баркароллы в доме Ростовых, лунная ночь в Отрадном, пляска у дядюшки, «Петина музыка» и др. Как правило, эти «вершинные» сцены оказываются соединенными с музыкой, пением, плясками. Музыкальное начало вообще пронизывает собою большинство произведений Л. Н. Толстого: «Детство», «Юность», «Семейное счастье», «Альберт», «Люцерн», «Казачья», «Война и мир», «Анна Каренина», «Крейцера соната» и др. В «вершинных» сценах мы имеем дело не с декоративным «озвучиванием», а с органическим слиянием смысла и настроения повествования с чувствами, вызываемыми музыкой. Достаточно вспомнить, как под колышущийся трехчастный размер «Баркароллы» в самозабвенно зажигательном исполнении Наташи совершаются «очистительные» раздумья Николая о смысле и цели жизни: «Эх, жизнь наша дурацкая, – думал Николай. Все это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь – все это вздор... а вот оно настоящее...» [9, Т. 10, с. 59]. В таких ситуациях герои совершают свой выход из различных «духовных монастырей».

Названные нами «вершинные» сцены заключают в себе очень значительную и романтически приподнятую патетику. Музыкальное начало только усиливает эти их потенциалы. Вообще представленная нами особенность структуры художественной прозы Л. Толстого (ее «читательский» аспект) весьма напоминает *романтический тип* воздействия на читателя, экстраординарного возбуждения его чувств и мыслей.

В-третьих, романтическая струя была заключена и в субъективной патетике прозы Л. Толстого. С первых же шагов своего творческого пути он много писал о здоровом и животворном авторском начале в художественном произведении. Оно не девальвирует правдивости, объективности и реализма, но повышает эстетическую значимость произведения. «Искренность, горячность, серьезность», – вот, по мнению Л. Толстого, три главных критерия творчества. Еще в 1860-е гг. он писал по поводу повести И. С. Тургенева «Довольно»: «Личное – субъективное хорошо только тогда, когда оно полно жизни и страсти, а тут субъективность, полная безжизненных страданий» [9, Т. 61, с. 109]. По этому же поводу Толстой критикует «Отцов и детей», считая, что в этом романе «нет ни одной страницы, которая бы была написана одним почерком, с замиранием сердца, а потому нет ни одной страницы, которая брала бы за душу» [9, Т. 60, с. 43]. Свои собственные произведения он стремился писать «огненными чертами» и очень радовался, когда в них была особая авторская «сукровица».

Можно наблюдать, как в 1850-е гг. от произведения к произведению у Толстого исчезали эмоциональные «авторские» ремарки и субъективное начало все более соединялось с изобразительно-выразительными сред-

ствами. Выступления против стилистических марлинизмов в «кавказских» повестях были важным шагом в развивающейся эстетике Л. Толстого, но эта полемика вовсе не затрагивала идею субъективного пафоса, которую Толстой продолжал отстаивать и развивать. При этом он вовсе не отвергал «поэтических» начал романтических повестей Марлинского и тем более стихотворений и поэм Лермонтова.

В 1870 г. Л. Н. Толстой записал декларацию, которая сделала бы честь самому правоверному романтику: «Поэзия есть огонь, загорающийся в душе человека. Огонь этот жжет, греет и освещает. Есть люди, которые чувствуют жар, другие теплоту, третьи видят свет, четвертые и света не видят. Большинство же – толпа – судьи поэтов, не чувствуют жара и теплоты, а видят только свет. И они и все думают, что дело поэзии только освещать. Люди, которые так думают, сами делаются писателями и ходят с фонарем, освещая жизнь. (Им, естественно, кажется, что свет нужнее там, где темно и беспорядочно). Другие понимают, что дело в тепле, и они согревают искусственно то, что удобно согревается (то и другое делают часто и настоящие поэты там, где огонь не горит в них). Но настоящий поэт сам невольно и с страданием горит и жжет других. И в этом всё дело» [9, Т. 48, с. 129].

«Трезвый» реализм позднего Л. Толстого содержит сильные и значительные субъективно-эмоциональные потенциалы. Толстой изображает величие нравственного подвига человека, разорвавшего с моральными и социальными устоями деспотического режима, с казенной и расхожей моралью («Отец Сергей», «Смерть Ивана Ильича»), человека, обретшего веру в людей и «воскреснувшего» через нее (роман «Воскресение»). В сдержанной и суровой патетике этих произведений таится огромная взрывная сила и по-прежнему живой, романтический восторг перед жизнью.

Жизненные идеалы Л. Н. Толстого не были призрачными и туманными, как у романтиков, они были ориентированы на саму жизнь и преисполнены веры в ее «разрешающие» начала. Но вместе с тем, они содержали поистине романтическую температуру чувств и проникновенность.

Резюмируя же все сказанное, подчеркнем, что в прозе Л. Н. Толстого русский реализм обрел особую патетическую одухотворенность, которая сквозь сложные эстетические «взаимодействия» и исторические судьбы литературных направлений, безусловно, соприкасается с эстетикой и художественным опытом романтизма.

Библиографический список

1. Бирюков П. И. Биография Льва Николаевича Толстого. – М.; Л. : ГИЗ, 1922.
2. Бурсов Б. И. Лев Толстой. Идеиные искания и творческий метод. 1847 – 1862. – М. : Художественная литература, 1960.
3. Гей Н. К. Традиции романтизма в поэтике Л. Толстого // Русская литература. – 1972. – № 5.
4. Гей Н. К. Стиль Л.Н. Толстого и романтическая поэтика // К истории русского романтизма. – М. : Наука, 1973.

5. Науменко Т. К. Виктор Гюго в оценке Л. Н. Толстого // сб. научных трудов Горно-Алтайского и Новосибирского госпединституты «Вопросы русской, советской и зарубежной литературы», 1969. – Вып. 22. – С. 22, 29.
6. Роллан Р. Собр. соч.: В 14 тт. – М. : ГИХЛ, 1958. – Т. 14.
7. Рыльский М. Ф. Литература и народ. – М. : Советский писатель, 1959.
8. Сабуров Л. А. «Война и мир» Л. Толстого. Проблематика и поэтика. – М. : Изд-во МГУ, 1959.
9. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 тт. (юбилейное). – М. : ГИХЛ, 1928–1958.

ИНТЕРДИСКУРСИВНЫЙ МЕХАНИЗМ СОЗДАНИЯ МЕДИЦИНСКИХ ТЕКСТОВ

С. В. Ракитина

*Доктор филологических наук, профессор,
Волгоградский государственный
социально-педагогический университет,*

Н. В. Ефремова

*преподаватель,
Волгоградский государственный
медицинский университет,
г. Волгоград, Россия*

Summary. In this article, the text refers to the product of the interdiscourse. This is seen as the ability of interdiscourse basic (medical) discourse interact with other types of discourse (scientific, popular, artistic, historical, advertising, etc.) Therefore, the establishment of a mechanism interdiscourse medical texts. Interdiskurs and identity discursive space scientist studied on the material of NM Amosov.

Keywords: interdiscourse; a mechanism for creating text; discursive space; scientific medical text.

Современный уровень развития теории текста связан с когнитивным направлением в исследовании механизмов отражения в нём окружающей действительности. Научный текст, выступающий продуктом познавательно-творческой деятельности ученого, даёт возможность с этих позиций проследить характер ментальных процессов, происходящих в ходе создания текста, определить механизмы текстообразования. Целью данной статьи является рассмотрение интердискурсивного механизма, посредством которого создание текста осуществляется в результате взаимопроникновения дискурсов разных типов.

Мы исходим из того, что условием формирования дискурса является интердискурс как существующее «до, вне и независимо» от конкретного высказывания специфическое дискурсивное пространство, в котором порождается, формируется, разворачивается строение и содержание дискурса в соответствии с определёнными условиями. Дискурс всегда соотносится с интердискурсом как преконструктом, функционирующим по отношению к себе самому, т. е. к интрадискурсу (то, что я говорю теперь по отношению к тому, что я говорил раньше и что скажу позже), в котором интердискурс

находит своё место благодаря «кореференции», обеспечивающей то, что можно назвать «нитью дискурса» [4, с. 271]. Отсюда понимание дискурса невозможно без признания его неоднородности, наличия в нём совокупности иерархически организованных дискурсивных формаций, без проникновения интердискурса в интрадискурс.

Как правило, включение в научный дискурс различных дискурсов имеет рационально-логическую основу и определено целями и задачами адресанта, тенденцией к восстановлению, восполнению научного знания, которое рассредоточено в других типах дискурсов.

Вместе с тем необходимо учитывать то, что связь дискурса с ментальными процессами, отражающимися в языке, с картиной мира конкретного субъекта, отображается в его дискурсивном пространстве, где широта деятельности и интересов, в нашем случае автора научного текста, раздвигает границы базового научного дискурса за счёт включения в него других дискурсивных формаций.

Способность базового дискурса находиться во взаимосвязи и взаимодействии с другими типами дискурса рассматривается как *интердискурсивность*, свидетельствующая о своеобразии дискурсивного пространства учёного, в котором переплетаются, интегрируются в целостную систему, взаимно дополняя друг друга, освоенные и осваиваемые им разносторонние знания. Интердискурсивность, по верному утверждению В. Е. Чернявской, как «смена дискурса, как игра с дискурсами становится видимой только в текстовой ткани, т. е. через разного рода интертекстуальные сигналы», поскольку тексты взаимодействуют в результате взаимодействия «когнитивных модулей» в человеческой системе знаний [6, с. 240]. В связи с этим можно констатировать, что следы работы интердискурсивного механизма текстообразования обнаруживаются в *интертекстуальности*, ингерентно присущей научному медицинскому тексту, реализующейся через возможность автора апеллировать к другим текстовым источникам знания, другим смысловым позициям и их концептуальным системам, представляющей «результат обобщения когнитивного опыта человека, хранящегося в виде особых ментальных образований разного типа» [3, с. 95–97].

Научный медицинский текст, рассматриваемый в качестве продукта дискурсивной деятельности учёного, включает множество текстов, связанных не только с высказываниями в исследуемой области знания, но и с другими источниками информации.

На основе проанализированных нами трудов Н. М. Амосова, хирурга-кардиолога, автора дискуссионных работ по геронтологии, проблемам искусственного интеллекта и рационального планирования общественной жизни, русского писателя, установлено, что базовым дискурсом, где формируются его основные темы, цели, стратегии, является научный медицинский дискурс, когнитивной составляющей которого выступает научное знание. Однако широта интересов Н. М. Амосова не могла не сказаться на характере его дискурсивной деятельности, вследствие чего медицинские

тексты известного учёного становятся продуктом как различных типов научного медицинского дискурса, так и других институциональных дискурсов с иными системами знаний, смыслов, оценок, вступающих с базовым (научным) дискурсом в интердискурсивное взаимодействие. К примеру, когнитивная общность рассматриваемых учёным проблем (хирургического лечения легких, сердца, искусственного кровообращения, регулирования функций внутренних органов, медицинской и биологической кибернетики, моделирования процессов мышления и психики и др.), по-разному представляется в различных типах медицинского дискурса. Это связано, прежде всего, с направленностью дискурсивной деятельности адресанта в отношении к адресату: научный ориентирован на коллег-учёных, хорошо разбирающихся в сложных проблемах медицины, её категориях и понятиях («Очерки торакальной хирургии», «Моделирование мышления и психики», «Физическая активность и сердце», «Терапевтические аспекты кардиохирургии» и др.); научно-популярный обращён к широкому кругу читателей, не имеющих специальных медицинских знаний («Искусственный разум», «Моё мировоззрение», «Разум, человек, общество, будущее», «Энциклопедия Амосова» «Раздумья о здоровье» и др.). В художественном дискурсе размышления ученого и художника выливаются в тексты, пронизанные болью сердца автора-хирурга за доверивших ему свои жизни людей («Мысли и сердце», «ППГ-2266. Записки полевого хирурга», «Записки из будущего» и др.), где в эмоционально-образной форме передаются личностные смыслы крупнейшего исследователя, которые в силу его таланта способны находить новые ракурсы в переосмыслении собственного опыта, опыта предшественников и современников, перспектив в развивающемся научном знании [5, с. 77], а также представлять свои душевные переживания, сомнения, радость профессиональных побед, горечь утрат и др.

В собственно научном медицинском дискурсе Н. М. Амосова можно увидеть функциональное взаимодействие политического, исторического, публицистического, педагогического, художественного, рекламного и других видов дискурса. Так, в книге «Физическая активность и сердце» (1989) обнаруживаются точки пересечения научного дискурса, отличающегося логической непротиворечивостью, убедительной аргументацией, обоснованностью выводов, с историческим дискурсом. Рассматривая проблемы, связанные с историей развития медицины, в частности, с описанием биологической эволюции человека, зависимости частоты атеросклеротических поражений от места и условий проживания в определённый период, концепции XVIII века о важности движения для предупреждения сердечно-сосудистых заболеваний [1, с. 100–110], явно прослеживаются признаки исторического дискурса: повествование как способ объяснения прошлых событий, настоящее событие, событийный контекст, обстоятельства, оценки участников дискурса, наглядные примеры, выполняющие объяснительную функцию и т. д.

Дискурсивная природа книг и статей Н. М. Амосова не может быть определена и вне рекламного дискурса, так как во многом его научно-популярные медицинские статьи носят рекламный характер, поскольку нацелены не только на популяризацию научного медицинского знания, но и на воздействие на адресата, побуждение его к выбору здорового образа жизни, правильного питания, поведения. Взаимодействие с рекламным дискурсом проявляется в работах учёного в ориентации на прагматическую установку (привлечение внимания к предмету рекламы), в сочетании дистинктивных признаков устной речи и письменного текста с комплексом семиотических (пара- и экстралингвистических) средств [2, с. 46]. Рекламирование здорового образа жизни в медицинском дискурсе выступает уникальным социокультурным явлением, обусловленным социальными, психологическими, лингвистическими факторами, особенностями сознания социума и его культурными традициями. Анализ медицинских текстов Н. М. Амосова показывает, что ценностные установки, определенные учёным, являются типичными и для рекламного дискурса. Элементы рекламирования можно увидеть в следующем фрагменте: *«...не следует обольщаться: пропаганда здорового образа жизни условие обязательное, но недостаточное.... Но привить моду на ограничение очень трудно и, кроме того, любая мода, если она не вытекает из инстинктов – непрочна. И все-таки мы не пессимисты. Если вся медицинская общественность и органы управления будут постоянно напоминать людям о необходимости режима, то здоровье можно поддерживать на некотором уровне, хотя и не на очень высоком, но обеспечивающем, по крайней мере, стабильность заболеваемости и по возрастной смертности»* [1, с. 189].

Рекламный дискурс и медицинский дискурс Н.М. Амосова имеют как точки пересечения (общие участники, единый адресат), так и отличия (цели): если целью рекламного дискурса является реализация товара в любом его виде, то в медицинском дискурсе целью становится здоровье, поскольку, лишь выполнив все рекомендации специалистов по ведению здорового образа жизни, пациент сможет жить полноценной жизнью.

В медицинском дискурсе Н. М. Амосова находит место даже дискурс моды, если мода, по мнению врача-учёного, способна навредить здоровью человека: *«Люди живут по моде. Мода – это не только форма причёски. Мода – это и поведение, приобретающее способность распространяться.... Значит, можно говорить о моде на образ жизни, на режим питания, на фигуру, т.е. о вещах, которые непосредственно касаются болезней. Законы моды призвана изучать социология, но можно перечислить некоторые факторы, имеющие прямое отношение к здоровью»* [1, с. 107]. *«...Худых не одобряют. Видимо, для этого есть биологические корни – полные были более жизнеспособны..... Медицина тоже вносит вклад в эту моду – своими догмами недостаточно стимулирует физическую активность, ограничение в еде, невольно воспитывает расслабление.... Мода не вечна, она управляема, например, средствами массовой*

коммуникации, массовой культуры» [1, с. 107]. Сейчас нужно создать новую моду – **моду на здоровье**. Нужно убедить людей попробовать изменить свой образ жизни, чтобы ощущать удовольствие от здоровья. Но сначала нужно научить – и это первая **задача медицины**» [Там же].

Вся дискурсивная деятельность учёного направлена на осмысление главного концепта – концепта «Здоровье», который «переживается» как жизненно необходимое состояние человека, обеспечивающее ему высокие качества жизни. Проблемы поддержания здоровья связываются в сознании учёного с условиями, поведением, причинами заболеваний и т.д., что обуславливает рождение таких концептов, как «Вред» и «Польза».

При этом если продуктом рекламного дискурса является рекламный текст, то в медицинском дискурсе Н. М. Амосова слово-стимул «реклама» (или «мода») направляет дискурсивную деятельность на рождение, формирование, осмысление подобных медицинских концептов.

Как видим, особенность медицинского дискурса Н. М. Амосова определяется его взаимосвязью с другими типами дискурсов, что объясняется своеобразием дискурсивного пространства ученого, в котором переплетаются, взаимно дополняя друг друга, освоенные и осваиваемые им разносторонние знания.

Библиографический список

1. Амосов М. Н., Бендет Я. А. Физическая активность и сердце. – К. : Здоровья, 1989. – 216 с.
2. Доценко Е. Л. Психология манипуляции. Феномены, механизмы, защита. – М., 1996. – 46 с.
3. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. – М. : Филол. фак. МГУ, 1996. – 245с.
4. Пешё М. Прописные истины. Лингвистика, семантика, философия // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса. – М. : Прогресс, 2002. – С. 225–290.
5. Ракитина С. В. Понимание и личностный смысл (на материале работ В. И. Вернадского // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания русского языка в школе и вузе: сборник научных трудов . Выпуск 15 / под ред. докт. филол. наук, проф. О. В. Загорский. – Воронеж : Научная книга, 2011. – С. 75–83.
6. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность : учебное пособие. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 248 с.

АРХЕТИПЫ В ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ «НОВОГО РЕЛИГИОЗНОГО СОЗНАНИЯ» КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.

О. С. Фисенко
С. В. Лазарев
Н. В. Чернова

*Кандидат филологических наук, доцент,
кандидат филологических наук, доцент,
кандидат педагогических наук, доцент,
Российский университет
дружбы народов, г. Москва, Россия*

Summary. The article discusses archetypes «family», «marriage» and «gender» as elements of the Russian «new religious consciousness». Describes cognitive models' family – the church law ', family – society ', the family – rights ', family – love ', 'marriage – flesh 'and' sex – procreation».

Keywords: gender; family; marriage; cognitive models; new religious consciousness.

«Новое религиозное сознание» является уникальным явлением в литературно-философской жизни России конца XIX – начала XX в. Оно представлено русским религиозно-философским дискурсом Н. А. Бердяева, З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковского, В. В. Розанова, Д. С. Filosofova, П. А. Флоренского и др.

Неповторимость русской религиозно-философской мысли «состоит не в самобытной разработке исконных философских тем и проблем, этого в ней как раз было меньше всего, а в направленности на свою тематику и проблематику» [8, с. 179].

Русская религиозно-философская мысль представляет собой особую форму духовной культуры русского народа. Для нее характерен свой способ постижения действительности. В ней переосмысливались в рамках русского «неохристианства» базовые архетипы русской языковой картины мира. Под «архетипами» (от греческого слова *arche* – начало и *typos* – образец) мы понимаем первообраз, первичный тип, прототип, первичную идею, праформу.

В научных исследованиях архетип сближают с понятием менталитета, рассматривают как средство доступа к нему: «...природа архетипа представляет интерес постольку, поскольку знание о нем поможет через сопоставление его с менталитетом глубже понять содержание последнего» [2, с. 157]. Сравнивая менталитет и архетип, ученые полагают, «что то и другое являют собой групповые образы, представления людей о мире и о себе; их содержание погружено в глубинные подсознательные психические структуры человека, а потому не может быть им осознано» [4, с. 157]. Отличие архетипа от менталитета состоит в том, что менталитет меняется, а архетип, по Юнгу, есть некий изначальный неизменный образ мира, унаследованный от первобытных предков. То есть архетип является психической системой коллективных универсалий. Архетипы относят к роду «познательных вещей» (*cosa mentale*), которые обладают квазисуществованием

и открывают человеку новые возможности духовно-практической деятельности [4, с. 122–124]. Архетипы вырастают из самой «почвы бессознательного» [1, с. 54]. Архетипы отражают как универсальные (общечеловеческие) знания, так и национально-культурные, социальные, индивидуальные и групповые.

В сознании человека архетипы формируются в процессе восприятия мира посредством органов чувств, в процессе познавательной деятельности, сопровождающей социализацию индивида.

Для «нового религиозного сознания» характерен интерес к таким базовым архетипам, как «семья», «пол» и «брак».

На значимость проблем семьи и брака указывал руководитель прений религиозно-философских собраний в Санкт-Петербурге В. М. Скворцов: «В настоящее время в нашем обществе этот вопрос является злобою дня, глубоко интересующей и церковь, и правительство, и общество» [3, с. 311]. Однако единства на вопросы семьи и брака в новом религиозном движении не было.

Первым из тех, кто вынес на всеобщее обозрение проблему взаимоотношений мужчины и женщины, семьи, пола и брака среди представителей нового религиозного сознания конца XIX – начала XX в. был Василий Розанов. Семейный вопрос волновал Розанова в связи с обстоятельствами личной жизни. Его второй брак с В. Д. Бутягиной не мог быть зарегистрирован, так как первая жена А. Сулова не давала ему развод. Дети, рожденные во втором браке, были незаконнорожденными и были зарегистрированы по имени их крестного отца.

Христианство оторвалось от семьи, поэтому представители нового философского движения решили «разыскать права детей, жены и мужа, совершенно затерявшиеся в европейском браке» [3, с. 251].

Архетип «семья» раскрывается посредством когнитивных моделей ‘семья – церковный закон’, ‘семья – общество’, ‘семья – права’ и ‘семья – любовь’.

Споря с журналистом В. К. Петерсоном, который утверждал, что в обществе железных дорог и всевозможной техники семья неудержимо разлагается, расшатывается, В. В. Розанов утверждал, что причины упадка семьи заключаются в отсутствии глубокого нравственного и религиозного начала. В центре внимания Розанова оказывалась проблема отношения Церкви к семье. Церковь лишает человека законной формы жизни. Вызывает недоумение автора ‘церковный запрет’: «Как же этой аристократической формы жизни можно лишать кого-нибудь? А Церковь нередко лишает («запрещения», «епитимьи», «степени родства» – 7-я вода на киселе)» [7]. Это во многом обусловлено личной драмой самого Розанова. Церковь, по мнению Василия Розанова, не требует в браке ни любви, ни уважения, рассматривая «жену как семяприемник, а мужа – как аптекаря-производителя соответственной эссенции, без права пользоваться чужой посудой».

По крайней мере, так все представало в картине развода во времена Розанова: несчастная семья в случае супружеской неверности должна была предоставить свидетеля, и даже не одного. И Розанов задает вопрос: «Много бы наказал наш суд убийств, если бы осуждал только тех, которые схвачены на месте преступления и еще «двумя свидетелями»? И неужели косвенные и совершенно математической точности доказательства, применяемые в других преступлениях, нельзя применить к деликатному строю семьи? Почему такое неуважение к семье?» [7].

С точки зрения Василия Розанова, основу семьи должна составлять любовь, но проблема российской действительности такова, что любить надо по долгу, а не по велению сердца. Признак ‘любовь’: «Боже, но любить нужно в семье; но в семье мы, кажется, не особенно любили, и, пожалуй, тут тоже вмешался чертов бракоразводный процесс («люби по долгу, а не по любви»))» [7].

Признаки ‘строение’, ‘форма’ являются выражением когнитивной метафорической модели ‘*семья – дом*’. Предметный признак ‘строение’ эксплицитно передает важную мысль, что семья является основой жизни’: «И помни: жизнь есть дом» [7].

В русской лингвокультуре закреплено, что *семья* собирается за *круглым столом*, являющимся символом единства *семьи*. Когнитивный признак ‘форма’: «А дом должен быть тепел, удобен и кругл» [7]. Создание семьи – это сложный процесс. Человек постоянно должен поддерживать семью: «Работай над «круглым домом», и Бог тебя не оставит на небесах» [7]. В языковой картине мира *семья* (*семья – дом*) сравнивается с гнездом птицы, уподобляется ему. Когнитивная метафора ‘*семья – гнездо*’ включает орнитологический признак ‘вить’: «Он не забудет птички, которая вьет гнездо» [7]. Человек должен «вить» свое гнездо также, как и птица.

Тема брака была центральной темой религиозно-философских соображений. Брак рассматривался в двух планах. Первый был связан с морально-эстетическим аспектом. В докладе иеромонаха Михаила поднимались вопросы предпочтения брака детству, об отношении церкви к браку и половому вопросу. Второй – с законотворчеством – разрабатывался В. Розановым, утверждавшим, что многие церковные законы относительно брака архаичны и бессмысленны.

Архетип «брак» представлен когнитивной моделью ‘*брак – плоть*’. В письме к Н. К. Михайловскому В. Розанов писал: «Я вступил в тему, которая жгуче – мучительно меня занимает, и, если я не проведу ее – «умру, как Александр Македонский, прикованный к канцелярскому столу». Это – тема о поле и половом, жизненно полезном, как я угадываю, как почти могу доказать, как хочу доказывать» [6, с. 808]. В христианстве игнорируется важность и значение брака в жизни человека. Брак есть плоть, но и дух есть у плоти. В основе брака надо усматривать именно половые отношения супругов. Так иеромонах Михаил (Семенов) в докладе «О браке (психология таинства)» писал: «Признать святость брака в физической его сто-

роне – это, по-видимому, камень, лежащий «на падение многим». Но мы, ... будем утверждать..., что признавать *греховной физической сторону брака, значит отвергать таинство*» [3, с. 251]. В браке реализуется первый Божий завет: «плодитесь и размножайтесь». Упадок брачного идеализма связывается с потерей «внутренней жизненной силы».

Архетип «пола» является самым неоднозначным в русской религиозной мысли начала XX в. В религиозно-философском дискурсе актуализируется когнитивная модель '*пол – плоть*'. Говоря о поле, мыслители имели ввиду не анатомическое и физиологическое, пол – это «второе духовное начало», «мировой феномен; какой-то мировой, межзвездный и вместе микроскопический свет» [3, с. 260]. То есть пол – это феномен, из которого берет начало человечество. Рассуждая о значимости пола и брака, Розанов осуждал Церковь за их игнорирование. Розанов «стал открыто писать об угасании в церкви живого творческого начала, духа пророчества и Тайны, о закостенелости многих ее форм» [6, с. 808]. Д. С. Мережковский выступал против христианского аскетизма, полагая, что аскетизм несет в себе пренебрежение Святой плотью. Идеи Д. С. Мережковского вызвали массу критики со стороны представителей церкви: «В том-то и состоит всеобъемлющая задача христианской религии, христианского аскетизма, что он не отрицает плоть, а прекращает ужасную вражду духа и плоти во грехе <...> Аскетизм – это святая во Христе плоть и святой во Христе дух человека» [9, с. 1059]. Истина заключается не в умерщвлении плоти и отрицании духа, а в возникновении «духовной плоти». «Вместо живого диалектического развития, которое дано в учении Христа: тезис – плоть, анти-тезис – дух, синтез – «духовная плоть», в историческом христианстве получилось только мертвое логическое тождество – получилась бесплотная святость вместо святой плоти, бесплотная духовность вместо духовной плоти» [5, с. 147].

Архетип «пола» представлен когнитивной моделью '*пол – деторождение*'. Сущность бытия состоит в непрерывном рождении, что является важнейшей сферой пола. «Муж и жена сходятся всегда и обязательно в целях создания новой жизни в детях. ... Теперь святая тайна искажена, из-за того, что «единственная цель брака – деторождение отодвинута в сторону» [3, с. 252].

Таким образом, архетипы «семья», «брак» и «пол» в лингвокультуре «нового религиозного сознания» являются семантическими образованиями, приобретающими новое содержание. Обозначенные архетипы в религиозном дискурсе конца XIX – начала XX вв. представлены когнитивными моделями: '*семья – церковный закон*', '*семья – общество*', '*семья – права*', '*семья – любовь*', '*брак – плоть*', '*пол – деторождение*'.

Библиографический список

1. Аверинцев С. С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. – Т. 1. – М., 1980. – 556 с.

2. Введение в культурологию : учеб. пособие / под ред. Веремьева А. А. – М. : Владос, 1996. – 336 с.
3. Записки религиозно-философских собраний в С.-Петербурге // Приложение к журналу «Новый путь». – 1903. – № 9. – Репринтное издание. – СПб. : Альфарет, 2009. – 552 с.
4. Культурология: XX век: Словарь. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 640 с.
5. Мережковский Д. С. Лев Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М. : Республика, 1995. – 618 с.
6. Розанов В. О себе и о своей жизни. – М. : Московский рабочий, 1990. – 876 с.
7. Розанов В. В. Собрание сочинений. – М. : Республика. – В 8 тт. – Т. 1–8.
8. Сапронов П. А. Русская философия. Опыт типологической характеристики. – СПб. : Церковь и культура, 2000.
9. Филевский И. О. О духе и плоти (религиозно-философское письмо) // Миссионерское обозрение. – 1902. – № 6. – С. 1054–1063.



II. «THE INNER WORLD» OF LITERARY WRITINGS: INTERPRETATION OF THE MEANING OF FICTIONAL TEXT



ШЕКСПИРИЗМ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Е. В. Беликова

Кандидат филологических наук, доцент,
Омский государственный университет
им. Ф. М. Достоевского, г. Омск, Россия

Summary. The article is devoted to studying of Shakespearean traditions in Dostoevsky's works. The author analyzes an affinity in the attitude of an English playwright and a Russian writer. The parallels and successive connection in the characters, motives and specificity of psychology are considered in the article.

Keywords: Dostoevsky; Shakespeare; tradition; motive.

В 1900 г. Е.В. Тарле выступил с лекцией по теме «Шекспир и Достоевский», в которой заявил, что «шекспировские заветы и традиции осуществил вполне только Достоевский, и за 250 лет, разделяющих этих писателей, не было никого, кто бы реализм и психологический анализ шекспировских произведений понял и оценил так хорошо, как Достоевский» [3, с. 477]. В творчестве Достоевского дан образец одного из высших воплощений русского шекспиризма XIX в., сопоставимый лишь с шекспиризмом Пушкина. Это выразилось, прежде всего, в конгениальном развитии мировоззренческих идей и художественных открытий Шекспира.

Конгениальность Достоевского и Шекспира – в «мирообъемлющем» характере их творчества, высоком трагизме, многоплановости видения мира. Достоевского, безусловно, в первую очередь притягивали рефлектирующие герои Шекспира, бесстрашие их мысли, проникающей в труднейшие проблемы бытия. Важнейшие шекспировские драмы, вошедшие в творческий кругозор Достоевского, – трагедии «Гамлет», «Отелло», «Король Лир» и хроника «Генрих VI». Как и эти пьесы, романы Достоевского изображают мир, переполненный страданиями и мучительными страстями. Писатель нашел у Шекспира то, что испытывал сам: смятенный взгляд на мир как на море зла и безумия, признание вездесущего страдания. Л.С. Выготский писал о том, что *«при чтении обоих ощущается трагическая бездна – не в сознании, а в художественном ощущении. И там и там речь идет о роковых страстях, порожденных «древним хаосом родимым». У обоих мы встретим полное и совершеннейшее изображение человеческих страстей, возобладавших над человеческой волей»* [1, с. 541]. Достоевский также близок Шекспиру и в изображении надрывности и «изломанности» характеров

своих героев, противоречивых мучениях сознания и в повышенной театральности их аффективно-эмоционального поведения.

В поэтике произведений Достоевского, как и Шекспира, существенную роль играет тема шутовства и безумия. У Шекспира мы, пожалуй, впервые находим сочетание сумасшедшего человека и человека правды, его шуты и безумцы, настоящие и мнимые, получают право произносить то, о чем не решаются говорить «нормальные» герои». Шекспировские шуты освобождают жизнь от груза условностей, снимают барьеры между людьми. Совмещая комическое и трагическое начала, упраздняя все иерархии, эти герои сближают шекспировский мир с карнавальными традициями средневековья. «Высокое безумие» в пьесах драматурга подразумевает открытость души «высшей реальности», прорыв к высокому состоянию сознания.

Достоевский же привносит в мотив безумия-шутовства христианские смыслы и традиции древнерусского юродства. В.В. Иванов отмечает, что основными чертами юродивых героев Достоевского являются «социально-иерархическая незакрепленность», «учительство», правдивость, искренность, сострадательность, т. е. черты, близкие типу «всемирного боления за всех», о котором так много писал Достоевский [2, с. 82]. Юродивые Достоевского (Лизавета Ивановна и Соня Мармеладова, Лизавета Смердящая, кн. Мышкин, старец Зосима, Алеша Карамазов и др.), уступающие, кроткие, смиренные, являют христианский идеал человека, пренебрегающего земным в пользу небесного. Другую группу персонажей Достоевского героев составляют собственно «шуты» (Лебядкин, Федор Павлович Карамазов), которые, самоуничижаясь и паясничая, не несут высшей правды и потому не могут претендовать на проповедничество. В отличие от Шекспира, шутовство у Достоевского никогда не создает карнавальную атмосферу праздничного наслаждения жизнью. Оно либо оценивается отрицательно – как мелкое, тщеславное самолюбование, либо, соединяясь с феноменом юродства, воплощает народный нравственный идеал.

Таким образом, темы и образы, заимствованные у Английского Барда, предстали в творчестве Достоевского в глубоко самобытном осмыслении, которое, впрочем, не только не уводит нас от подлинного Шекспира, но и, напротив, способствует его лучшему постижению.

Библиографический список

1. Выготский Л. С. Психология искусства. – М. : Искусство, 1968.
2. Иванов В. В. Поэтика чина // Новые аспекты в изучении Достоевского: Сборник научных трудов / под ред. В. Н. Захарова. – Петрозаводск, 1994. – С. 67–100.
3. Коган Г. Ф. Лекция Е. В. Тарле «Шекспир и Достоевский» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М., 1979. – Т. 38. – № 5. – С. 477–484.

ПРИМЕРЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДВУЯЗЫЧНОГО ТЕКСТА (на материале полемического сочинения XVI века «Разговор Поляка с Литвином»)

А. А. Бидная

*Кандидат исторических наук, доцент,
Гродненский государственный
университет имени Янки Купалы,
г. Гродно, Беларусь*

Summary. The article is devoted to interpretation of some Latin citation in the text of the XVIth century «Conversation between Polish and Lithuanian». Attention is paid, how the meaning of the text depends upon the context of citation.

Keywords: interpretation; Latin insertions; intertextuality; contextuality; citation.

Литературное наследие Великого княжества Литовского представлено огромным количеством различных. Сложившаяся к середине XVI века уникальная языковая и литературная культурная ситуация в ВКЛ породила ряд оригинальных памятников, отражающих особенности ее развития. По словам литовского ученого Э. Гудавичуса, «Литва еще со времен Витовта отличалась дуализмом письменных систем, который в конце XV века превратился в ярко выраженный и оригинальный синтез письменных культур» [1, с. 154–155]. Одним из таких интересных памятников, ярко иллюстрирующих результат подобного синтеза, является вышедшее в 1564 году в Бресте анонимное сочинение ««Разговор Поляка с Литвином, из которого каждый может увидеть, что есть истинная вольность или свобода...» («Rozmowa Polaka z Litwinem z której tu snadnie każdy obaczyć może co jest prawa wolność abo swoboda...» – далее «Разговор»). Произведение написано в форме диалога между Поляком и Литвином и состоит из двух «Разговоров», между которыми вставлено стихотворение «К Полякам и Литве». Диалоговая форма прекрасно соответствовала актуальной тематике этого сочинения, ведь оно было написано в сложных общественно-политических условиях подготовки к государственной унии между Великим Княжеством Литовским и Королевством Польским. Вопросы объединения и его условий активно обсуждались правящей элитой обеих государств, как на сеймах, так и на страницах общественно-политической публицистики. В 1564 году появляется сочинение Станислава Ожеховского «Quincunx» [4], в котором с помощью различных аргументов автор доказывает, что княжество является низшей по отношению к королевству формой государственности, так как в королевствах общество более свободно. В качестве примера «свободного» государства в «Quincunx» расхваливается Королевство Польское, а также обосновывается его право на инкорпорацию Великого Княжества Литовского. Такая позиция не могла не вызвать реакции со стороны тех кругов Великого Княжества, которые выступали против унии или соглашались на нее лишь при условии сохранения государственности и ра-

венства с Королевством Польским в новом государственном образовании. Кроме того, сочинение Станислава Ожеховского своими резкими формулировками задевало патриотические чувства жителей Великого Княжества Литовского [2, с. 104–105].

Несомненно, что ответ на претензии Ожеховского должен был быть весьма весомым, аргументированным и точно выверенным, поэтому выбор стилистических и языковых средств не являлся в «Разговоре» случайным. В предисловии к своему произведению Ожеховский так определяет выбор языка: «а если хочешь знать, почему на польском языке писатель Quincuph написал для тебя, знай, это из-за того, что он не хочет, чтобы его читал Итальянец, Немец, Француз, Испанец, Поляк Полякам написал» [4, с. 3]; польский текст Ожеховского насыщен латиноязычными вставками, так что это скорее двуязычный текст. Подобно Ожеховскому автор «Разговора» также выбирает подобный смешанный языковой вариант для своего произведения. Переход с одного языка на другой в рамках одного сочинения, бесспорно, является семантически мотивированным, раскрытие механизмов такого перехода должно позволить лучше понять идеологическую направленность текста. Как известно, реализация определенных общественно-политических целей в то время во многом зависела от ораторского искусства и умения политического деятеля своей речью склонить большинство слушателей на свою сторону. Поэтому выбор определенной языковой стратегии был обусловлен идейным содержанием публицистического текста. Смешанная речь и в частности латинские вставки в «Разговоре» выполняли определенные функции, без анализа которых невозможно целостно представить ни идейную направленность текста, ни его композиционно-стилистическую структуру.

Наиболее частым типом латинских вставок в тексте «Разговора» являются цитаты. По словам польской исследовательницы Анны Аксер, данный тип латинских вставок в тексты, написанные на ином языке, является «особенно обещающим с точки зрения анализа спаянности текста», они представляют собой «своеобразный код, употребление и понимание которого было свидетельством принадлежности к современной элите» [3, с. 158–159]. Подобные латиноязычные цитаты выполняют в тексте несколько функций. Во-первых, любая цитата наделена интертекстуальными свойствами, которые раскрываются в целой цепочке парафраз и соотнесений с определенными произведениями или их частями, понятиями синхронически или диахронически в разрезе всей европейской литературы. Цитата может соотноситься не только с первоисточником, но и с иными элементами определенной литературной традиции, зависящими от степени эрудиции автора, от аудитории читателей/слушателей, на которую этот текст ориентирован, от жанрово-стилистической структуры текста. Во-вторых, использование «чужого» текста в собственном приводит в действие механизм контекстуальности. Реципиент, распознающий цитату, автоматически отсылается не только к определенному произведению, но и

конкретной ситуации – контексту, заключенному в этой цитате. Поэтому на смысловое значение переводимого или анализируемого текста влияет не только непосредственное значение латиноязычной цитаты, но и контекст, из которого она взята. Именно расшифровка контекста цитаты становится условием правильной интерпретации текста [3, с. 159].

Проанализируем несколько латиноязычных вставок в текст «Разговора». В достаточно небольшом отрывке, посвященном вопросу, что есть знать (*nobilitas generis*), автор приводит цитату из диалога Платона «Алкивиад» (Платон, Алкивиад I, 120–121): «значит, более лучшие натуры у благороднорожденных, чем низкорощенных, а если они к тому же и достойно образованы, то достигнут добродетели» [5, с. 61–62]. Весь отрывок стилистически и структурно строится по образцу этого диалога: слова Сократа проецируются на Литвина, а Алкивиада – на Поляка, таким образом, читатель уже изначально соглашается с мнением Литвина. В дальнейших рассуждениях о зависимости добродетели от благородного происхождения Поляк приводит слова «одного поэта», за которым скрывается известный римский поэт Овидий, а цитируется его не менее известное произведение «Метаморфозы»:

«Род, и предков, и все, чего мы не сами достигли,
Собственным не назову...»

(Овидий, Метаморфозы, XIII, 140–141 – пер. С. В. Шервинского).

Эти слова произносит Одиссей в споре за доспехи Ахилла, однако весь предыдущий текст является перечислением этих самых предков, и что он сам является прямым потомком Юпитера. Таким образом, получается, что доблесть все же зависит от благородного происхождения, к подобному мнению приходит в конце и Поляк. Как видим, что не сама цитата, а ее контекст необходим для правильной интерпретации данного отрывка.

Несколько раз в тексте «Разговора» звучат слова греческого оратора Демосфена. В первом случае приводится обширная цитата о Филиппе Македонском из второй Олинфской речи [5, с. 15], а во втором приводится цитата, в которой Демосфен, обращаясь к афинянам, говорит, что Филипп «усердно работает, сражается, участвует во всех делах, чтобы не упустить удобного случая или момента, чтобы вас (Афинян) победить, пока вы медлите, спорите, выведываете» [5, с. 43–44]. В обоих случаях проводится параллель между Афинским государством и Великим Княжеством Литовским перед лицом грозного врага, автор напрямую заявляет, что в лице македонского царя он видит московского, и что, пока вот уже несколько сеймов подряд шляхта польская и литовская обсуждает вопросы государственной унии, московский царь завоевывает один за другим литовские города [5, с. 44], как некогда Филипп Македонский один за другим занимал греческие полисы (Dem. Olynth. II). В данном случае автор «Разговора», цитируя речи Демосфена, снова запускает механизм контекстуальности, с помощью которого слушатели или читатели проецируют афинскую ситуацию на современную, причем ее исход им прекрасно известен. Цити-

руя Демосфена, автор «Разговора» имел еще одну цель, а именно его оппонент Ожеховский был автором так называемых «Турчинов» (1543, 1544 гг.) – двух речей против турков, которые были написаны по образцу «Филиппиков» Демосфена, приводя цитаты из того же автора, он тем же орудием разит своего оппонента.

Проанализировав несколько латинских вставок в текст «Разговора», можно сделать вывод, что они выстраивают алгоритм понимания того, что хочет донести автор до читателя, поэтому раскрытие механизмов контекстуальности латинских цитат, является необходимым компонентом интерпретации данного текста.

Библиографический список

1. Гудавичус Э. История Литвы с древнейших времен до 1569 года. – М., 2005.
2. Сокол С. Ф. Социологическая и политическая мысль в Белоруссии во II половине XVI века. – Минск : Наука и техника, 1974.
3. Axerowa A. Próba klasyfikacji wtętwów łacińskojęzycznych w staropolskich tekstach // Łacina jako język elit, red. J. Axer. – Warszawa, 2004. – S. 157 – 160.
4. Quincunx, to jest wzór korony Polskiej na cynku wystawiony, przez Stanisława Orzechowskiego Okrzyca z przemyskiej ziemi i za koledeposłom koronnym, do Warszawy na nowe lato roku pańskiego 1564 posłany z tą niżej napisaną przedmową / wyd. K. Turowskiego. – Kraków, 1858.
5. Rozmowa Polaka z Litwinem 1564. / wyd. J. Korzeniowski. – Kraków, 1890.

ОБРАЗ ЦЕЗАРЯ В РОМАНЕ ВАЛЕРИО МАССИМО МАНФРЕДИ «ИДЫ МАРТА»

С. С. Демина

*Кандидат исторических наук, доцент,
Владимирский государственный
университет им. А. Г.
и Н. Г. Столетовых, г. Владимир, Россия*

Summary. In the novel by V. M. Manfredi «The Ides of March» Caesar is represented as a person, who has an inner strength and thinks in a critical manner, and as a politician, who is not willing to be a king in the Roman Republic, regrets about the victims of the civil wars, and who is planning a conquest of the Parthians notwithstanding an epilepsy and a fatigue caused by hostility of some fellow-citizens. The image of the main character is created by the author of the novel basing on knowledge of data of historical sources. V. M. Manfredi also touches some questions discussed by scholars and represents Caesar only positively.

Keywords: Manfredi V. M.; novel «The Ides of March»; image of Caesar.

История богата выдающимися личностями, сыгравшими судьбоносную роль в развитии своего общества и государства и оказавшими сильное влияние на жизнь и мировосприятие последующих поколений. Одним из таких незаурядных политических деятелей был Гай Юлий Цезарь, послед-

ние дни жизни которого составляют сюжетную линию романа Валерио Массимо Манфреди «Иды марта» [19].

В. М. Манфреди называет Цезаря «самым великим из римлян» [19, р. 257], а его историю оценивает как «зеркало величия и ничтожества власти и ее иллюзий» [19, р. 258]. Он также справедливо указывает на дискуссионный характер вопросов относительно его убийства заговорщиками 15 марта 44 г. до н. э. и событий, предшествовавших его смерти [19, р. 257]. В связи с этим интересно было бы рассмотреть те варианты ответов, которые В. М. Манфреди дает на спорные вопросы, описывая последние восемь дней жизни Цезаря, а также сопоставить его образ, созданный в романе, со сведениями античных авторов.

Характеризуя физическое состояние великого римского политика и полководца, В. М. Манфреди акцентирует внимание читателя на его истощенности эпилептической болезнью и некоторой усталости от жизни, полной активности в военно-политической сфере, опасностей и беспокойств [19, р. 14, 22, 41–42, 205]. В уста Кальпурнии, супруги Цезаря, автор романа вкладывает слова, обращенные к врачу Антистию: «Последние десять лет были равносильны десяти жизням и истощили его» [19, р. 14]. Это измощение замечают как окружающие [19, р. 171], так и он сам [19, р. 205]. Тем не менее Цезарь сохраняет внутреннюю силу, позволяющую его сторонникам считать его необыкновенным человеком, возбуждается, рассказывая о пережитых критических ситуациях, продолжает выполнять свои должностные обязанности и даже собирается выступить в поход против Парфии [19, р. 27, 168–171].

В исторических источниках есть сведения о том, что Цезаря беспокоили приступы эпилепсии (см.: Plut. Caes. 17; Suet. Jul. 45; App. Bell. civ. II. 110), а также о его намерении завоевать Парфию (см.: Cic. Epist. Att. XIII. 31; Plut. Caes. 58; Suet. Jul. 44; App. Bell. civ. II. 110). Цели этого похода античные авторы описывают по-разному. Плутарх указывает на честолюбие Цезаря (Plut. Caes. 58). Светоний относит предстоявший поход к мерам, направленным на укрепление римского государства и расширение его границ (Suet. Jul. 44). Аппиан, отмечая желание Цезаря отомстить парфянам за разгром войска Красса, высказывает предположение и о личной мотивации великого полководца, либо основанной на стремлении покинуть Рим из-за усталости, а также из-за интриг и обвинений его политических противников, либо связанной с болезнью, приступы которой якобы учащались в периоды снижения активности (App. civ. II. 110). Нет единогласия по этому вопросу и в исторической науке. Так, Г. Ферреро обращает внимание на мечту Цезаря «повторить сказочные подвиги Александра» и на привлекательность парфянских богатств и замечает, что слава победителя и завоеванные сокровища помогли бы ему «выйти из всех затруднений» и стать «господином положения» [10, с. 429, 434 и 442 соотв.]. По мнению П. Грималя, Цезарь хотел «стереть позор» от поражения армии Красса под Каррами в 53 г. до н. э. и превзойти своей славой славу Алек-

сандра Македонского [18, р. 51]. Р. А. Биллоуз выделяет три цели планируемого Цезарем парфянского похода: стабилизировать восточные границы, отомстить за поражение и смерть Красса, а также своим отсутствием в Риме и приобретением славы победителя «известного врага римлян» несколько успокоить политическую жизнь в столице [13, р. 389]. Затрагивает этот спорный вопрос и В. М. Манфреди. По его мнению, основные цели похода – это месть за унижение, испытанное Римом в результате поражения в битве при Каррах, и окончательное устранение угрозы, которую парфяне создавали на восточных границах государства [19, р. 168]. Кроме того, в разговоре с Сервилией, своей бывшей возлюбленной и матерью Брута, Цезарь говорит о том, что его угнетает враждебность Рима, и он хотел бы удалиться из него [19, р. 137]. О стремлении диктатора к славе и упрочению своего положения автор романа не пишет, однако в уста одного из сторонников Цезаря он вкладывает слова о том, что в случае победы влияние Цезаря возросло бы в весьма значительной степени [19, р. 36].

Еще больше В. М. Манфреди раскрывает личность диктатора, описывая его отношение к гражданским войнам и царской власти. Эти вопросы были наиболее актуальны для политической элиты и всего римского общества в 40-е гг. до н. э. и определили политическую жизнь Рима в 30-е гг. до н. э.

В романе Цезарь очень сожалеет о большом количестве римлян, погибших в гражданских войнах на протяжении всего I в. до н. э., в том числе и по его вине, за что, по его словам, его никогда не простят [19, р. 40–41]. Он считает их лучшими солдатами в мире и говорит своему помощнику Силию о том, что, если бы они были живы, то могли бы отправиться с ним в Парфию и другие земли, и «власть римского народа простиралась бы до Индии и Восточного океана» [19, р. 41]. Силий попытался успокоить совесть Цезаря его же собственными словами, сказанными после Фарсальского сражения, что «они этого хотели» (заметим, что выражение «*hoc uoluerunt*» есть у Светония, см.: Suet. Jul. 30), однако тот в ответ указал на пропагандистский характер этой фразы и добавил, что никто не жаждет смерти, не будучи доведенным до крайности [19, р. 17, 40–41]. В романе Цезарю также не дают покоя «призраки мучеников республики» («*i fantasmi dei martiri della repubblica*») [19, р. 22], воспоминания об отрубленной и преподнесенной ему египтянами голове Помпея и мысли о принципиальности Катона, который предпочел самоубийство помилованию от того, кого считал тираном [19, р. 23, 69–70]. Сведения, имеющиеся в исторических источниках, не позволяют судить о том, действительно ли Цезарь сожалел о большом количестве погибших в гражданских распрях, однако с уверенностью можно говорить о том, что, создавая произведение «Записки о гражданской войне», он обходил молчанием некоторые факты [см., напр.: 5, с. 166; 3, с. 90] именно для того, чтобы оправдаться перед современниками за свои действия в ходе гражданской войны 49–45 гг. до н. э.

Вопрос о том, хотел ли диктатор установить в Риме царскую власть, крайне важен, но до сих пор относится в антиковедении к разряду спор-

ных. Спектр ответов на него достаточно широк. Преобладающей является точка зрения, согласно которой, Цезарь действительно стремился к монархии [см., напр.: 15, s. 720; 2, с. 392; 6, с. 84; 7, с. 74; 14, S. 389; 5, с. 125; 12, с. 123]. По мнению Т. Моммзена, Цезарь «был монархом, но никогда не разыгрывал из себя царя» [8, с. 313]. Д. Фелбер утверждает, что он не собирался восстанавливать республику, однако у него не было четкого представления о том, в какой форме его единовластие будет существовать, и «экспериментировал с различными возможностями» [17, S. 283–284]. С. Л. Утченко считает допустимым, что диктатор думал о царском венце, но глубоко сомневается в существовании в его сознании «концепции» империи [9, с. 317–318]. Н. В. Чеканова, напротив, пишет о том, что он «безусловно придерживался имперской идеи» [11, с. 460]. Некоторые исследователи отмечают, что хотя правление Цезаря называли царской властью, однако это не означает, что он стремился к монархии [20, S. 342, 530; 23, p. 64]. Другие указывают, что он имел автократическую власть, но не ясно, хотел ли быть царем [10, с. 442, 443, 456; 21, p. 154]. А. Эверитту стремление Цезаря к царствованию представляется маловероятным [16, p. 69], а Р. А. Биллоуз полагает, что диктатор не хотел быть царем, поскольку и без этого титула имел все полномочия и привилегии монарха [13, p. 392]. Данный историографический экскурс хотя и не претендует на полноту освещения проблемы, все же позволяет судить о разнообразии и полярности суждений историков с XIX в. до наших дней.

Этот дискуссионный вопрос затрагивается и в романе «Иды марта». Позиция В. М. Манфреды по этому поводу раскрывается в ходе обсуждений героями произведения предложения М. Антонием Цезарю царской диадемы на празднике Луперкалий, случая, когда диктатор не встал для приветствия сенаторов, и отношения Цезаря к титулу царя. Все указанные эпизоды представлены в исторических источниках и нашли свое отражение в научной литературе, что позволяет соотнести точку зрения автора романа со сведениями античных авторов и оценками исследователей.

Случай, происшедший на празднике Луперкалий, упоминается в романе многократно [19, p. 25–28, 35, 37, 74–75, 79, 80, 102, 113, 167, 170–171, 175, 205]. Его суть изложена в соответствии с информацией, имеющейся в исторических источниках: 15 февраля 44 г. до н. э. Марк Антоний в присутствии большого числа людей дважды предлагал Цезарю царскую диадему, которую тот отклонил и приказал отнести в храм бога Юпитера, при этом лишь малая часть римлян поддержала Антония, а подавляющее большинство зааплодировало на отказ диктатора от короны (см.: Cic. Phil. II. 85; Vell. Pat. II. 56; Plut. Caes. 61, Ant. 12; Suet. Jul. 79; App. Bell. civ. II. 109; Flor. II. 13. 91; Dio Cass. XLIV. 11). Сведения античных авторов не позволяют судить о том, сделал ли это Антоний по собственной инициативе или по воле Цезаря или кого-то еще. Однако некоторые исследователи высказали предположение, что Цезарь сам организовал эту акцию, чтобы успокоить народ, убедив его в отсутствии у него монархических притяза-

ний [8, с. 327; 10, с. 446]. Цицерон во второй «Филиппике», опубликованной в конце ноября 44 г. до н. э., обращает внимание на два момента: во-первых, Антоний заранее приготовил диадему, чтобы предложить ее Цезарю, следовательно, эта акция была не спонтанной, а хорошо продуманной; во-вторых, Антоний приказал написать в фастах, где указывались важнейшие события, о том, что он, будучи консулом, предложил Цезарю царскую власть («*regnum*») по велению народа («*populi iussu*»), но тот отказался (Cic. Phil. II. 85, 87). Рукоплескания римских граждан как реакция на отказ диктатора от диадемы свидетельствовала о том, что инициатором этого предложения был все же не народ.

В. М. Манфреди решает вопрос о степени причастности Цезаря к организации того, что произошло на празднике Луперкалий, однозначно. По мнению автора романа, он не участвовал в подготовке этой акции [см.: 19, р. 26–27, 35, 170, 205]. В разговоре с Цезарем, состоявшемся 7 марта, его помощник Силий предположил, что Цезарь сам все подстроил, чтобы публично отказаться от диадемы и рассеять подозрения сограждан в его монархических устремлениях [19, р. 26]. Однако тот категорично отверг это предположение и представил собеседнику свое видение этой ситуации: диадему принес на праздник не Антоний, а сторонники Кассия, Антоний же, не понимая сложности происходящего, поднял ее, когда она упала с коленей Цезаря, и возложил ее на голову диктатора, чем вызвал его крайнее негодование [19, р. 26–27, 80]. Однако разговор Антония и Клеопатры, который состоялся 13 марта, вносит в эту версию Цезаря некоторые коррективы: египетская царица благодарит Антония за то, что он сделал, и жалеет, что «это было бесполезно» («*è stato inutile*»), на что тот в ответ уверяет ее в своей готовности сделать ради нее все и говорит, что, если бы Цезарь принял диадему, то она стала бы «повелительницей мира» («*la sovrana del mondo*»), а он сам довольствовался бы возможностью находиться рядом и защищать ее [19, р. 175]. Из этого разговора не вполне понятно, за что именно египетская царица благодарит Антония (не за попытку ли вручить Цезарю диадему?). Однако несомненно то, что, с точки зрения автора романа, сам диктатор не инициировал случившееся на празднике Луперкалий, с одной стороны, а Клеопатра хотела, чтобы он стал царем, а их общий сын – единственным наследником власти в Риме, с другой [см. ее разговор с Цезарем: 19, р. 74–75].

Второй эпизод, который римская общественность расценила как проявление у диктатора монархических устремлений, заключается в том, что он не встал для приветствия пришедших к нему сенаторов и консулов и тем самым не проявил должного уважения к их статусу (см.: Plut. Caes. 60; Suet. Jul. 78; App. Bell. civ. II. 107). Античные биографы объясняют мотивы этого поступка по-разному. Плутарх пишет, что сам Цезарь оправдывался болезнью, которой не было, а в действительности он хотел встать, но его отговорил Корнелий Бальб (Plut. Caes. 60). Светоний отмечает, что, по мнению одних древних авторов, его удержал Корнелий Бальб, а с точки

зрения других, он и не пытался подняться и рассерженно посмотрел на Гая Требация, предложившего ему встать (Suet. Jul. 78). В. М. Манфреди дает свое объяснение этому поступку, вложив его в уста самого Цезаря, беседовавшего 9 марта со своим помощником Силием. По его мнению, причиной была диарея [19, р. 78]. Такое неожиданное и в то же время по-житейски довольно убедительное объяснение вновь позволило автору романа показать отсутствие у Цезаря монархических устремлений.

В. М. Манфреди коснулся и вопроса об отношении Цезаря к титулу царя [см.: 19, р. 74–75, 78, 79], в том числе и в связи с Сивиллиными пророческими книгами, в которых якобы было написано, что победить парфян может лишь царь [19, р. 167, 175]. По его мнению, диктатор отрицательно относился к этому титулу, поскольку знал, что у римлян быть царем считалось «гнусным делом» («una cosa esecrabile»), и полагал, что он понизил бы его статус даже в сравнении с римскими наместниками, управлявшими провинциями [19, р. 75]. О слухах о Сивиллиных пророчествах, нежелании Цезаря именоваться царем и крайне негативном отношении подавляющего большинства римских граждан I в. до н. э. к самому слову «царь» («rex») пишут как античные авторы (см.: Plut. Caes. 60; Suet. Jul. 79; App. Bell. civ. II. 107, 108, 110), так и историки-антиковеды [см., напр.: 8, с. 327; 2, с. 351; 22, S. 11, 28–32; 9, с. 306; 13, р. 392; 3, с. 111]. В. М. Манфреди в данном случае использует сведения, имеющиеся в источниках, чтобы снова подчеркнуть, что стать царем этот политик не стремился.

Исторически верно показаны в романе следующие характеристики личности Цезаря: наличие у него суицидальных мыслей во время битвы при Мунде [19, р. 40], его отношение к неожиданной кончине как лучшему виду смерти [19, р. 203], проявление милосердия к римлянам, побежденным им в гражданской войне [19, р. 36, 48, 113], отказ от личной охраны [19, р. 28], пренебрежение советом прорицателя остерегаться мартовских ид [19, р. 219]. Все эти факты представлены в произведениях античных авторов (см., напр.: Plut. Caes. 57, 63; Suet. Jul. 36, 75, 81; App. Bell. civ. II. 107, 109, 115, 149).

В романе Цезарь, вспомнив о Верцингеториге, возглавлявшем галльское восстание, называет традицию казнить побежденных после триумфа «варварством» («una barbarie»), говорит о том, что подобные традиции «возвращают к архаическим и примитивным эпохам, к диким и грубым общинам, к жестоким обычаям», и соглашается с Силием, заметившим, что их время не лучше [19, р. 21]. Сведений, которые бы подтвердили такую позицию великого полководца и политика, в источниках нет. Добавим, что римляне рассматривали побежденного врага как преступника, случаи же пощады в римской истории были редкими [1, с. 217]. Сдавшийся Цезарю Верцингеториг шесть лет провел в тюрьме в ожидании триумфа своего победителя, после которого был казнен [9, с. 169]. Эти обстоятельства заставляют усомниться в том, что Цезарь мог рассуждать о казнях побежденных так, как это описано в романе. В то же время данный эпизод поз-

волил В. М. Манфреди показать его человеком, способным на сочувствие даже к врагу, критически размышляющим о собственных поступках и о существовавших в тот период традициях, тем самым формируя у читателя положительное восприятие главного героя своего произведения.

Драматическая сцена убийства Цезаря, которое произошло в иды марта (15 марта), в романе [19, р. 223–224] согласуется в основных чертах с информацией античных биографов и историков. Небольшое отличие от нее и более подробный характер описания, вероятно, призваны вызвать у читателя глубокое сочувствие к пытавшемуся сопротивляться убийцам, но безоружному диктатору, которому заговорщики нанесли 23 раны [подробнее см.: 4, с. 49].

Таким образом, в романе «Иды марта» Цезарь изображен как человек, обладающий внутренней силой, критически мыслящий, и как политик, не стремящийся стать царем в республиканском государстве, сожалеющий о большом количестве римлян, погибших во время гражданских войн, строящий планы завоевать Парфию, несмотря на эпилепсию и усталость от враждебности, которую к нему испытывает часть сограждан. Образ главного героя создан автором на основе хорошего знания сведений источников. Однако он выбрал в себя лишь аспекты, характеризующие его с положительной стороны, те же, которые могут представить его в отрицательном ключе, оставлены за пределами этого образа. Интерпретация В. М. Манфреди фактов, до сих пор вызывающих у исследователей споры, также показывает Цезаря с лучшей стороны, как поистине «самого великого из римлян». И дело читателя – соглашаться с ним или нет. В любом случае, роман В. М. Манфреди «Иды марта», безусловно, способствует активизации интереса современного общества, особенно тех, кто не занимается изучением античной цивилизации на профессиональном уровне, к истории Древнего Рима и выдающимся политикам и полководцам древности.

Библиографический список

1. Александренко В. Н. Международное право Рима // Древнее право. IVS ANTIQVVM. – 1999. – № 1 (4). – С. 206–218.
2. Буассье Г. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 1. Цицерон и его друзья. Очерк о римском обществе времен Цезаря. – СПб. : Изд-во «Иванов и Лещинский», 1993. – 448 с.
3. Демина С. С. Гражданское сознание и поведение римлян I в. до н. э. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2012. – 134 с.
4. Демина С. С. Заговор против Цезаря и его изображение в романе Валерио Массимо Манфреди «Иды марта» // Современные гуманитарные исследования. – 2014. – № 5 (60). – С. 47–49.
5. Дуров В. С. Юлий Цезарь: Человек и писатель. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – 208 с.
6. Игнаткович Г. Гай Юлий Цезарь. – М. : Воениздат, 1940. – 88 с.
7. Машкин Н. А. Принципат Августа. Происхождение и социальная сущность. – М.-Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1949. – 685 с.
8. Моммзен Т. История Рима. Т. 3. – СПб. : Наука; Ювента, 1995. – 432 с.
9. Утченко С. Л. Юлий Цезарь. – М. : Мысль, 1984. – 342 с.

10. Ферреро Г. Величие и падение Рима. В 2 кн. Кн. 1. – СПб. : Наука; Ювента, 1997. – 480 с.
11. Чеканова Н. В. Римская диктатура последнего века Республики. – СПб. : Гуманитарная академия, 2005. – 480 с.
12. Чернышов Ю. Г. Социально-утопические идеи и миф о «золотом веке» в Древнем Риме. В 2 ч. Ч. 1. До установления принципата. – Новосибирск : Изд-во Новосиб. ун-та, 1992. – 171 с.
13. Billows R. A. Julio César. El coloso de Roma. – Madrid : Editorial Gredos, S. A., 2011. – 482 p.
14. Christ K. Krise und Untergang der Römischen Republik. – Darmstadt : Wiss. Buchges., 1979. – 528 s.
15. Drumann W. Geschichte Roms in seinem Uebergange von der republikanischen zur monarchischen Verfassung, oder Pompejus, Caesar, Cicero und ihre Zeitgenossen. T 1. 3. – Koenigsberg: Borntrager, 1837. – 780 s.
16. Everitt A. Augusto. El primer emperador. – Barcelona : Ariel, 2008. – 438 p.
17. Felber D. Caesars Streben nach der Königswürde // Altheim F., Felber D. Einzeluntersuchungen zur altitalischen Geschichte. Anfänge römischer Geschichtsschreibung. Caesars Streben nach der Königswürde. – Frankfurt am Main : Klostermann, 1961. – S. 209–284.
18. Grimal P. La civiltà dell'antica Roma. – Roma : Newton & Compton editori, 2004. – 352 p.
19. Manfredi V. M. Idi di marzo. – Milano : Mondadori, 2008. – 264 p.
20. Meyer Ed. Caesars Monarchie und das Principat des Pompeius. Innere Geschichte Roms von 66 bis 44 v. Chr. – Stuttgart und Berlin : Cotta, 1919. – 632 S.
21. Scullard H. H. From the Gracchi to Nero. A History of Rome from 133 B. C. to A. D. 68. – London : Methuen, 1964. – 460 p.
22. Weismüller N.-W. Caesars Vorstellung von seiner Regierungsform. Idee und Wirklichkeit. Inaug.-Diss. – Münster: [б. и.], 1969. – 92 S.
23. Wirszubski Ch. Libertas as a Political Idea at Rome during the Late Republic and Early Principate. – Cambridge : Univ. Press., 1968. – 182 p.

В МИРЕ СТОИТ БЫТЬ ПОЭТОМ! **о Лидии Терёхиной (Л. И. Дорошиной)**

И. В. Загужельская
Е. Б. Дорошина

*Учитель,
учащаяся,
Гимназия № 53, г. Пенза, Россия*

Summary. The article is devoted to creativity of Penza poet and writer Lydia Terekhina. The author lists the main stages of the writer's career. L. Terekhin's style of poetry are analyzed in the paper, critical reviews of literary figures of the Penza region are given.

Keywords: poet; writer; poetry; prose; metaphors and images.

Наша пензенская земля подарила миру целое созвездие талантливых людей. Сегодня, в век всемирной глобализации, падения нравственности и морали особенно важно помнить о тех одарённых людях, которые жили и живут рядом с нами и своим творчеством прославляют то, что нас объединяет, кормит и дарит радость – родную землю.

Лидия Терёхина (Лидия Ивановна Дорошина) – замечательный, самобытный поэт. Она родилась 23 мая 1950 г. в д. Тучковке Иссинского района Пензенской области. Училась в Гурьевской начальной и Булычёвской средней школе. Окончила художественно-графическое отделение Пензенского педагогического училища, факультет русского языка и литературы Пензенского государственного педагогического института им. В. Г. Белинского. Работала художником-оформителем, преподавала изобразительное искусство, русский язык и литературу в школе и вузе, была главным редактором издательства педагогического университета, испробовала несколько других профессий. Член Союза писателей России. В настоящее время заведует отделом поэзии журнала современной литературы, культуры и общественной мысли «Сура», руководит клубом молодых поэтов «Берега» и литературным клубом «Я сень» при журнале «Сура». Автор 20 поэтических и прозаических книг, диска песен. Она публиковалась в различных изданиях областного, регионального, республиканского и зарубежного уровня, является лауреатом двух Всероссийских премий имени М. Ю. Лермонтова, премии «Моя малая Родина», трёх Губернаторских премий за достижения в литературе и др. [3].

Жизнь поворачивалась к Лидии Ивановне разными сторонами: менялись места жительства, профессии. Но стихи были всегда. «Это – образ жизни. Или мир души» – признаётся она в коротенькой аннотации к первой своей книжке «Формула судьбы» [13, с. 8]. А ещё – она всегда возвращалась в родной город.

В 2000 году по рекомендации Д. Д. Злобиной, О. М. Савина и Н. А. Куленко её приняли в Союз писателей России.

В 2003 году Лидия Ивановна стала призёром Всероссийского конкурса писательских произведений о малой родине за книгу «Лучшая из лучших Фертяндия», продолжившую лучшие традиции деревенской прозы.

В 1997, 2004 и 2014 году она становилась лауреатом Губернаторской премии за достижения в литературе, а в 2006-м получила звание лауреата Всероссийской премии имени М. Ю. Лермонтова за роман «Волны житейского моря» и книгу стихов «Августейшая любовь».

В 2007 году вышел роман Лидии Терёхиной и Даны Лобузной «Дороги для двоих», а также сборник философской и любовной лирики «Конь и Солнце».

В 2012 году научное сообщество нашего региона наградило Лидию Ивановну памятной медалью за глубокое раскрытие темы «Малой Родины» в художественных произведениях и научных статьях.

Лидия Ивановна пользуется большим авторитетом в писательском коллективе. К её суждениям прислушиваются молодые писатели. Нельзя не сказать и о единственном на сегодняшний день романе о Пензе и пензяках «Волны житейского моря».

Все названные книги находят добрый отклик литературных критиков, коллег, читателей.

У Лидии Терёхиной определились свой поэтический мир, свои излюбленные технические приёмы, своё мировосприятие. Она не стремится в стихах к искусственной симметрии. Стих её льётся свободно, легко. Стихи Терёхиной строятся в соответствии с общими правилами орфографии, что даёт возможность нашей современнице вести непринуждённый разговор с читателем. Такая манера изложения позволяет ей применять разнообразные метафоры. Вот, например, как искусно она использует приём уподобления:

*Живи и радуйся:
в глуши,
среди зелёных книг,
на самом доньшке души
забил родник [2, с. 6–7].*

Или вот ещё:

*А простенький колер рассвета
на сереньком личике дня,
опутанном сеткою веток,
ещё очарует меня [2, с. 7].*

В стихах Терёхиной «за лёгкостью слога не заметны следы упорной работы, ремесленные тайны творческого процесса», – отмечает Николай Андреевич Куленко [5, с. 7].

*В весенней предутренней кипени
над рекою висят сады,
в поднебесье их ветви выкинуты
и качаются у воды.
Может быть, их вода качает.
А за речкой – в молодом овсе
голубые стебли молочая,
утопая, моют головы в росе.*

А какая звукопись пронизывает многие строчки!

*Резвившаяся стайками плотва
плыла к твоим ногам, послушна зову.
Стрекоз то золотых, то бирюзовых
ты стряхивал легонько с рукава [5, с. 7].*

Отметим ещё одну особенность стихов Лидии Терёхиной – тяготение к образотворчеству. Возникают образы естественно, без каких-либо видимых усилий. Можно только поразиться её наблюдательности, когда читаешь: «Поздний ветер мою мяту разметал по увядшему лету...» [11, с. 37],

«Будто бледные стрекозы, в камыши – уплыли дни...» [11, с. 39], «И фонарь по первопутку брёл неведомо куда...» [6, с. 210]. Таких находок много.

Отдалённость от больших населённых пунктов, своего рода «глухоманность» места, где прошли ранние годы жизни поэтессы, позволили тамошним жителям сберечь живую душу народного русского языка. Оттуда в стихи Терёхиной и вошли органично коренные, чистые русские слова. Не только разговорные и просторечные, но и диалектные: «*маленький телок*» [12], «*ворошок растёт на вершок*» [12], «*по мужу голосила*» [9, с. 188], «*и лихо бултыхался «Беларусь» в просёлочных сугробах и ухабах*» [10, с. 20] и др.

Одной из характернейших примет профессионализма является умение выразить себя, состояние собственной души, умение рассказать о наболевшем так, чтобы это нашло отклик в сердцах многих других людей.

«Книгой-исповедью» назвала Татьяна Кадникова (Авдеева) сборник стихов «Лествица» (2010) [4, с. 173–178]. Название это не случайное. Содержание связано с духовным сочинением святого Иоанна Синайского (Лествичника) и его «Лествицей», написанной в 6 веке. «Лествица» есть не что иное, как духовное восхождение человека вверх по жизненным ступенькам. Книга эта получила благословление русской православной церкви, хотя и не является собранием религиозных стихов.

Каждый поэт – это зачастую явление не только литературное, но и музыкальное. На многие стихи Терёхиной написана музыка: её писали В. Бахтин, В. Александров, Е. Чебалина, Н. Пронькина, С. Скорляков, А. Милованов и другие. Прекрасно исполняет музыкальную композицию на её слова В. А. Фейгина с группой «Старгород» или под аккомпанемент Алексея Белова.

Обратиться к данной теме нас подвиг не только интерес к истории своего народа, это попытка понять творчество нашего земляка через призму истории, культуры, природы.

Творчество поэта Лидии Терёхиной актуально, так как в своих стихах она затрагивает темы, близкие и понятные каждому. В своей лирике она воспевает красоту среднерусской природы, щедрость и нежность русской души, любовь к родной земле и ее неутомимым труженикам-крестьянам, славное историческое прошлое страны. «Перед нами сформировавшийся поэт со своим кругом тем, разнообразной строфикой и интонацией...» [1]. Стихи Терёхиной излучают, и это, может быть, главное, свет любви к жизни, к людям, к каждому человеку.

Библиографический список

1. Бондалетов В. Д. Рецензия // Терёхина Л. Сезон остановившихся дождей // В круговороте перемен. – Екатеринбург : Типография «Мемориал». – 1999. – 232 (54) с. – С. 64.
2. Горланов Г. «Весенних рифм пушистые комочки» // Терёхина Л. Ночной поезд. – Пенза : Изд-во ПГПУ им. В. Г. Белинского, 1997. – 118 с.
3. Горланов Г. Е. Писатель и время. – Пенза : Издательство журнала «Сура», 2013. – 368 с.
4. Кадникова Т. И Любовь, и Бог, и Слово // Сура. – 2010. – № 6. – С. 173–178.

5. Куленко Н. А. Вехи на жизненном пути // Терёхина Л. Зимние вехи. – Пенза : Изд-во ПГПУ им. В. Г. Белинского. – 120 с.
6. Пенза в поэзии / отв. ред. Л. И. Дорошина. В 5-ти. Т. 1. / сост. Л. И. Яшиной. – Пенза : Изд-во ООО «Айсберг», 2013. – 316 с.
7. Терёхина Л. И. В круговороте перемен. – Екатеринбург : Тип. «Мемориал», 1999. – 232 (54) с.
8. Терёхина Л. И. Вязь : стихи. – Пенза : Изд-во ИПКи ПРО, 1996. – 88 с.
9. Терёхина Л. И. Дань холмам. – Прага : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2014.
10. Терёхина Л. Лестница – Пенза : Изд-во ПГТА, 2010. – 204 с.
11. Терёхина Л. Ночной поезд. – Пенза: Изд-во ПГПУ им. В. Г. Белинского, 1997. – 118 с.
12. Терёхина Л. Сезон остановившихся дождей // В круговороте перемен. – Екатеринбург : Типография «Мемориал». – 1999. – 232 (54) с.
13. Терёхина Л. Формула судьбы. – Пенза : Изд-во ИПК и ПРО, 1993. – 90 с.

В. Г. БЕНЕДИКТОВ И М. Ю. ЛЕРМОНТОВ: ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ ПИСАТЕЛЕЙ

А. А. Гаврилова

*Аспирант,
Белгородский государственный
национальный исследовательский
университет, г. Белгород, Россия*

Summary. The article is devoted to the research of artistic features and linguistic methods by V. Benediktov and M. Lermontov. The name of V. Benediktov has been for a long time on the edge of researching survey. Nowadays the poet's works provoke a true scientific interest because they are full of the attention to an outstanding personality this creativity is vivid and original.

Keywords: lyrics; style; rhyme; language; epithet; metaphor; innovation; creative individuality.

Я. П. Полонский в предисловии к посмертно вышедшему в 1883–1884 гг. трехтомному собранию стихотворений В. Г. Бенедиктова блестяще охарактеризовал поэта: «Бенедиктов был в своём роде литературный феномен, редко повторяющийся. Он соединил в себе лиризм самый возвышенный и самую пошлую прозу; чувство красоты и отсутствие вкуса; самый искренний патриотизм и полнейшее неведение русского народа; любовь к природе и желание украшать её, как будто собственных, ей вечно присущих красот, было ей недостаточно.

Читая стихи его, местами изумляешься красоте стиха, – местами хочется смеяться или сожалеть» [10, с. 336]

Литературная судьба Бенедиктова также характеризовалась этой двойственностью: противоречивые отзывы современников в течение всей жизни сочетались с творческими взлётами и падениями поэта в разные годы.

Оглушительная слава пришла к Бенедиктову во второй половине 1830-х годов, после выхода в свет первых двух сборников стихотворений.

Тогда им восхищались практически все слои тогдашней публики – от мелких чиновников до звезды первой величины в литературе того времени В. А. Жуковского.

Негативные отклики, в частности статьи Белинского, были единичны и определили, скорее, последующую судьбу поэзии Бенедиктова, нежели для периода 1835–1836 годов, когда популярность «поэта-чиновника» достигла своей высшей точки.

Однако уже в 1838 году, вышедшую только что вторую книгу стихов Бенедиктова поддержали лишь наиболее стойкие почитатели его таланта: П. А. Плетнёв, А. А. Краевский, С. П. Шевырёв. А вот такие критики, как В. Г. Белинский, Н. А. Полевой, О. И. Сенковский резко осудили ее, после чего интерес к творчеству Бенедиктова значительно угас. И роковое предсказание Белинского, таким образом, начинало сбываться: «Увы! Что делать! Река времени всё уносит, всё истребляет, и немного, очень немного всплывает на её сокрушительных волнах» [1, с. 207].

Как справедливо утверждают некоторые учёные, в частности Б. В. Мельгунов, «решающим фактором падения популярности Бенедиктова был расцвет таланта М. Ю. Лермонтова, который пришёлся именно на конец 1830-х годов» [3, с. 15]. Один из рецензентов первого сборника стихотворений Лермонтова, вышедшего в 1840 году, отмечал: «Он (стих Лермонтова) совершенно противоположен стиху Бенедиктова, увешанному метафорическими серьгами, браслетами, фероньерками, – где брильянтовыми, а где, и большею частью, стразовыми, оттого, что в них иногда за неимением мысли, могущей играть и отражаться в тропических гранях стиха, – вода, простая стеклянная вода! Стих Бенедиктова – девочка: оформится – будет хорошенькая. Стих Лермонтова – мальчик, рослый, плечистый, себе на уме» [3, с. 15].

Однако, несмотря на диаметрально противоположность стихов Бенедиктова и Лермонтова, можно обнаружить и некую преемственность в стиле.

Для стихотворений Бенедиктова характерна опора на одическую традицию русских поэтов XVIII, а также на метафорический стиль поэтов раннего западноевропейского романтизма. Белинский, разоблачая поэтические «нововведения» Бенедиктова, использует приём переложения языка стиха в прозу. При этом критик, по замечанию Л. Я. Гинзбург, явно «игнорирует специфичность стихового строя»: убираются рифмы и инверсии, расшифровываются перифразы, ассоциативная связь между понятиями переводится в реальную бытийную плоскость и т. п. [5, с. 95]. Например: «любовь гнездилась в ущельях сердец... сверкая всем в очи», «но пламя красоты морозит пар бесстрастного дыханья» и др. [6, с. 361].

Однако же такие бенедиктовские образования пронеслись чрез реку времени, доказали свою плодотворность и нашли в поэзии своё продолжение: «Лермонтов оперирует целыми сплавами слов. Это особая ритмико-синтаксическая и интонационная формула лермонтовского ораторского

стиля, которая имеет свою определенную форму (схему) и постоянно повторяется: «Бесчувственной толпы минутною забавой» и т. д.» [14, с. 155]. Б. М. Эйхенбаум отмечает характерные для стиля Лермонтова «далековатые» сравнения, например, «кинжал, покрытый ржавчиной презренья». Можно увидеть, что они даже в рамках пушкинской поэтики служат примером поэтического «абсурда», как и многие бенедиктовские образования. Однако лермонтовские стихи Белинский не квалифицировал как риторические, отмечал лишь «неясность образов и неточность в выражениях» [2, с. 160]. П. А. Вяземский в статье «Взгляд на литературу нашу в 10-летие после смерти Пушкина» подметил, что «бури Пушкина были бури внутренние, бури Лермонтова – бури внешние, театральные, заимствованные и, так сказать, заказные» [4, с. 198].

В поэзии школы «гармонической точности» мысль была глубокой, но не выходила из ткани стихотворения, дидактизм считался признаком дурного тона. Поэзия Бенедиктова, а вслед за ней и поэзия Лермонтова – принципиально иная. Эйхенбаум охарактеризовал такие стихи поэзией «формульного» типа [14, с. 202]. Начинают слагаться стиховые формулы, придающие стихотворению особый смысловой вес и рельефно выступающие на фоне остальных строк, причем часто воспринимающиеся как носящие самостоятельный характер и отличающиеся афористичностью. «Формульность» – отличительная черта бенедиктовского стиля: «Но в радостях редких даются мне слезы, При частых страданиях есть хохот в устах» («Два видения») [3, с. 59], «Она и рада, что проснулась, и сна лукавого ей жаль» («Три вида») [3, с. 64], «Все мрачное мраку, а Фебово – Фебу! Все дольное долу, небесное небу» («Облака») [3, с. 68].

Лермонтов вслед за Бенедиктовым доводит прием стиховой формулы до совершенства, стремясь к достижению все большей сжатости, экспрессивной силы, яркости: «И целый мир возненавидел, чтобы тебя любить сильней» [3, с. 264]. Языку Лермонтова не присуща пушкинская простота и точность, но, по словам Б. М. Эйхенбаума, «есть весь блеск эмоциональной риторики» [14, с. 227]. Афористичность – отличительная особенность поэзии XVIII века, поэзии классицизма, причём не только русского, но и западноевропейского, творчески воспринята поэзией Бенедиктова и нашла крайнее выражение у Лермонтова.

Характерной особенностью, объединяющей с точки зрения структуры бенедиктовские и лермонтовские стихи, является пуантирующая концовка стиха как неотъемлемый элемент декламационного стиля. Афористичное высказывание (пуант), завершающее стихотворение, его финал, принципиально важный для поэта момент, вновь отсылает нас к традициям поэтики XVIII века. В основе своей пуант несет на себе смысловую нагрузку вывода и подводит итог, оставляя впечатление целостности и тщательной отделки стихотворения.

Эффектные концовки, характерные для Бенедиктова, усиливают впечатление «деланности» его стихов, о чём упоминал Белинский, их тща-

тельной отделки. Подобных примеров у Бенедиктова достаточно: «Нехорошо все это погубить, / А хорошо, пока все это губишь» («Прежде и теперь»)[3, с. 349]; «Но нет! Огонь любви разгорячает воду / А пламенной любви не холодит вода» («Сонеты») [3, с. 555] и т. д. У Лермонтова, как и у Бенедиктова, пуантирующие концовки тоже не редки, причем часто в роли пуанта выступает сравнение: «А он, мятежный, просит бури / Как будто в бурях есть покой!» [9, с.174], «Так храм оставленный – все храм, / Кумир поверженный – все бог» («Я не люблю тебя») [9, с. 175].

Бенедиктов, а вслед за ним и Лермонтов часто оперируют чужим материалом, каждое сравнение или мотив и даже сама тема может быть заимствованной, используются так называемые «кочующие» и «вечные» темы и метафоры («дева-роза», «утес», «ночь и день», «сабля – бранная красавица» и т. д.). Использование стертых образов и «постоянных» эпитетов в целом характерно для поэзии романтизма, но в поэзии Бенедиктова реализуется по-своему. Основную массу сравнений в поэзии Бенедиктова составляют сравнения общеязыкового и общехудожественного типа. Ассоциативные связи, вызываемые сравнением, у него не выходят из границ традиционной образности: «Накатилась и блеснула, как жемчужина, слеза» («Черные очи») [3, с. 86]; «Как сон невинности, как ангелов молитва, / Спокойна ночи тень» («Ночь близ м. Якац») [3, с. 49], «Дева, рдея, приходила / К белой розе, как заря» («Роза и дева») [3, с. 84]; «Как клад, я зарю тяжелое горе» («Радость и горе») [3, с. 140] и мн. др.

Лермонтов, пользуясь лирическим штампом, общеязыковыми эпитетами и общехудожественными сравнениями, создает «поэтику узнавания». Ощущение обычности, известности осознается в данном случае как художественная задача: «Русалка плыла по реке голубой, / Озаряема полной луной» [9, с. 288]. Часто слишком общие определения, нарочито предметные, являются наиболее выразительными. Так, современный литературный критик С.Б. Рассадин [11, с. 210] сравнивает распределение цветов в лермонтовском «Парусе» – голубой – волны и золотой – солнца с изображением на детском рисунке. Подобный «наивный реализм» в стихе характерен и для Бенедиктова: «Роза, белая дотоле, / Алым пламенем горит» («Роза и дева») [3, с. 84], «Вам – кудрей руно златое, / Други милые! Для вас / Блещет пламя голубое / В паре нежных, томных глаз» («Черные очи») [3, с. 86].

Кроме речевых особенностей поэтического языка, Бенедиктова и Лермонтова сближают общие мотивы, лежащие в основе тех или иных стихотворений, например, аллегорический мотив «утеса» – «Утес» Бенедиктова и «Утес» Лермонтова, «звезды» – «Звездочка», «К Полярной звезде» Бенедиктова и «Звезда» и «Светись, светись далекая звезда...» Лермонтова. Похожие мотивы и образы принадлежат к «вечным» в литературе и источниками своими имеют западноевропейскую поэзию, прежде всего французскую. Бенедиктов был прекрасным переводчиком Барбье, Шенье, Гюго, а у Лермонтова можно найти множество эпиграфов и цитат из указанных авторов (например, «Из А. Шенье»). Вторжение текстов на фран-

цузском языке иногда приводит к прямому лексическому калькированию, например, у Лермонтова: «Я не имел в то время жажды» («Глупой красавице»)[9, с. 168], следующее западноевропейской семантической конструкции. Подобные обороты мы можем увидеть и у Бенедиктова. «Работа на чужом материале характерна для писателей, замыкающих собой литературную эпоху», – считает Б. М. Эйхенбаум [14, с. 176]. В полной мере это высказывание применимо и к творчеству Бенедиктова. Лермонтов близок Бенедиктову не только выбором сходной с ним темы, но и особенностями разработки ее. Как справедливо отмечает К. Шимкевич, «его антитетическая игра броскими темами вроде: добро и зло, любовь и ненависть и т. п., чисто стилевая, была принята, как нечто направленческое» [13, с. 128]. Для Бенедиктова характерно подробное, доскональное и всестороннее рассмотрение взятой темы, причём чёткое формулирование почти всегда банальной, ходульной и традиционной темы сочетается с ее подачей с максимальной яркостью и контрастностью. Это свойство бенедиктовской поэзии еще раз позволило Белинскому упрекнуть его в риторичности.

Анализируя поэтическое творчество обоих поэтов, необходимо выделить моменты, где Бенедиктов как один из создателей принципиально новой поэтической системы идет дальше Лермонтова. Лермонтову было чуждо языковое экспериментаторство. В. П. Григорьев в работе «Поэтический язык» отмечает, что «Лермонтов избегал резких семантических и материальных окказионализмов, предпочитая, как Пушкин, свежие и точные сочетания слов в прямых значениях. У Лермонтова мало поэтических неологизмов» [7, с. 443]. Для творчества Бенедиктова же, как известно, было характерно достаточно обширное словотворчество, которое явилось одной из особенностей его поэтического стиля.

Ещё одной особенностью поэтического стиля явилась символика цвета у обоих поэтов. Сравнивая и сопоставляя стихотворения обоих авторов, можно выявить более широкий диапазон использования цвета у Лермонтова. Его цветовая гамма богаче в сравнении с бенедиктовской. Здесь мы встречаем и «красный», и «алый», и «желтый», и «серый», и «розовый» цвета («Меж листьев желтых») [9, с. 110], «Надев свой красный доломан»[9, с. 290] и др.). Между тем легко выделяется у Лермонтова цветовая доминанта – это голубой цвет. Делая ее смысловую расшифровку, следует учитывать, что голубой цвет в символике романтиков – традиционно цвет «идеального», цвет неба.

У Лермонтова этот цвет представлен в нескольких модификациях: голубой, синий и лазурный. Эпитет «лазурный» («лазурные очи» и т. д.) у Лермонтова – дань общеромантической традиции «постоянного» красивого эпитета, наряду с эпитетами «томный», «нежный», «пламенный» и т. п. Таким образом, у Лермонтова мы наблюдаем, с одной стороны, по словам В. И. Коровина [8, с. 401], «изошрённую и утончённую живопись» в обращении с цветом, и с другой – традиционное употребление цвета в рамках пушкинской поэтики.

Бенедиктов подходит к цвету нетривиально. Его любимый цвет – черный, о чем поэт говорит в одноименном стихотворении: «Любил я радужные краски; / Теперь люблю я черный цвет» («Черный цвет») [3, с. 153]. Для поэта принципиально противопоставление «лазурный – черный», показатель, что антонимичным, полярным по отношению к «черному» в данном случае является не традиционный «белый», а «лазурный»:

Вы, кому любовь дано
Пить очей в лазурной чаше, –
Будь лазурно небо ваше!
У меня – оно черно.
(«Черные очи») [3, с. 86].

«Белый» же вместо «черного» выступает в паре с «алым»: «Роза белая являла / Образ полной чистоты, / Дева юная сияла / Алым блеском красоты» [3, с. 84], – здесь мы встречаемся с заданностью образного содержания (белый – цвет невинности, чистоты, алый обыгрывается как символ цветения, прелести, красоты девицы).

Поэтическая смелость Бенедиктова выражается в создании оксюморонов (оксюморонность – отличительная черта всей бенедиктовской системы тропов):

Пир мой блещет в черном цвете,
И во сне, и наяву
Я витаю в черном свете,
Черным пламенем живу
(«Черные очи») [3, с. 86].

В стихах Бенедиктова мы находим «черные звезды» и «черное солнце», т.е. поэт всякий раз обыгрывает выразительность найденного оксюморона. Символика черного цвета в русской поэзии достаточно традиционна – это цвет рока, трагической любви, но Бенедиктов находит свои, неожиданные и поражающие своей оригинальностью решения.

В пристрастии к черному цвету Бенедиктов предвосхищает поиски модернистов XX века – символика черного цвета была воплощением в литературе декадентского мотива «траура», «увядания» и одновременно «порока». С точки зрения современников Бенедиктова, оксюморон «черное пламя» выглядел поэтической дерзостью, подобное словоупотребление не могло быть оценено современниками Бенедиктова и усвоено ими должным образом.

Бесспорно, талантливое и новаторское применение символики черного и смелость в употреблении оксюморона опровергают такие, например, примеры бенедиктовских стихов: «Прихотливо подлетела / К паре черненьких очей» [3, с. 87]. Здесь уже не черный, а «черненький», рядом с лакейской «парой» и неожиданно выпрених «очей». Неровность поэтического стиля Бенедиктова приобретает поистине парадоксальный характер.

Однако и сама эта «неровность» стиля характерна для целого поэтического направления, для поколения поэтов, пришедших после Пушкина, отвергнувших каноны пушкинской поэтики.

Появление М. Ю. Лермонтова изменило и во многом определило расстановку сил в литературной ситуации середины XIX века, в том числе, изменило и отношение к В. Бенедиктову. «Явился Лермонтов, и слава Бенедиктова поблекла». Это, конечно, верно. Но также известно и то, что автор «Даров Терека», как отмечает В. Сахаров, «внимательно читал и даже цитировал Бенедиктова, ценил сильное гибкое слово предшественника, кое-чему у него научился» [12, с. 20]. А Бенедиктов почтил память погибшего поэта замечательным стихотворением «По синим волнам океана» (1857).

Такая постоянная переключка идей, мыслей и чувств свидетельствует о том, что, создавая необычные образы, В.Г. Бенедиктов, как смелый экспериментатор и новатор в области стиха, твёрдо стоит на родной земле, черпает вдохновение из русской поэзии и является самобытным её представителем.

Библиографический список

1. Белинский В. Г. Стихотворения Владимира Бенедиктова, 1835 // Собр. сочинений: В 9 т. Т. 1. – М. : Художественная литература, 1977. – С. 193 – 208
2. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 2. Статьи и рецензии, основания русской грамматики (1836–1838). – М. : Изд-во АН СССР, 1953. – 767 с.
3. Бенедиктов В. Г. Стихотворения / сост., подг. текста, примеч. Б. В. Мельгунова. – Л. : Советский писатель, 1983. – 816 с.
4. Вяземский П. В. Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина. – СПб., 1879. – С. 362.
5. Гинзбург Л. Я. О лирике. – М. : Интрада, 1997. – 416 с.
6. Гинзбург Л. Я. О старом и новом: Статьи и очерки – Л. : Советский писатель, 1982. – 423 с.
7. Григорьев В. П. Поэтический язык / Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 441– 444.
8. Коровин В. И. Наблюдения над метафорой и сравнением в лирике Лермонтова 1837–1841 гг. / Учен. зап. / МГПИ им. Ленина. – 1957. – Т. 115, вып. 7. – С. 395 – 411.
9. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. – М. : Гослитиздат, 1957. – 426 с.
10. Поэты пушкинской плеяды / сост. В. Кожин, Е. Кузнецова – М. : Советская Россия, 1982. – 400 с.
11. Рассадин С. Б. Неудачник Бенедиктов / Спутники. – М. : Советский писатель, 1983. – 312 с.
12. Сахаров В. И. В. Г. Бенедиктов: поэзия и судьба / В.Г. Бенедиктов. Стихотворения. – М. : Советская Россия, 1991. – 272 с.
13. Шимкевич К. Бенедиктов, Некрасов, Фет / Поэтика. V: Временник Словес. Отд. Гос. ин-та истории искусств: Сб. ст. – Л., 1929. – Вып. 5.
14. Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет / – М. : Советский писатель, 1987. – 540 с.

«БЕСТЕЛЕСНОСТЬ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЕМАНТИКЕ ПРОЗЫ В. ВУЛФ: ОПЫТ КОГНИТИВНОГО АНАЛИЗА

И. А. Галуцких

Кандидат филологических наук, доцент,
Запорожский национальный
университет, г. Запорожье, Украина

Summary. The article focuses on the research of specialty of literary interpretation of a human body and corporeality in V. Woolf's literary prose, one of the articulated features being fleshless, bodiless qualities of a human being. The analysis is performed by means of semantic and cognitive analyses, that implies reconstruction of conceptual metaphors in the text.

Keywords: corporeality; literary text; imagery; conceptual metaphor.

Благодаря многоаспектному характеру категории телесности и междисциплинарности подхода к ее изучению, само понимание *тела* становится неоднозначным, в связи с чем приобретает ряд трактовок, каждая из которых выводит на поверхность его отдельные черты.

Так, будучи неотъемлемой составляющей многомерного пространства, в котором существует человек, его тело приобретает разные уровни бытия, на каждом из которых в соответствии с определенными законами – природы, общества, культуры, – будучи взаимосвязанным с другими составляющими соответствующей системы, – природными факторами, социальными институтами, культурными нормами, – человеческое тело постоянно модифицируется и предстает не как однозначная сущность, а представленная в трех ипостасях, среди которых *биологическое тело*, *социальное тело* и *культурное тело* [1, с. 237].

В связи с этим *телесность*, ассоциирующаяся с телесным бытием человека, понимается как диалектическое единство телесного и духовного, как интегрирующий признак экзистенциального опыта человека, объединяющий комплекс природных, индивидуальных и культурных черт, как поле взаимодействия внутренних и внешних жизненных пространств человеческого существа, либо как тело, которое приобрело различные «языки» в результате социализации. Иными словами, телесность – это социокультурное явление, совокупность телесных проявлений, которые подверглись трансформациям в результате влияния социокультурных факторов, имеют социокультурное значение и выполняют определенные социокультурные функции.

Принимая во внимание антропоцентрическую направленность восприятия мира, значимость тела человека становится очевидной не только в качестве компонента повседневной, но и художественной картины мира, поскольку любой художественный текст предполагает определенную корреляцию человека (его тела) и его окружения. Именно поэтому охудожествленное тело (художественная телесность) выступает интересным объектом анализа как фон изучения концепта ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА /

HUMAN BODY в его разнообразнейших аспектах. В частности, данная работа посвящена освещению специфики социализированного ТЕЛА ЧЕЛОВЕКА как компонента образного пространства художественного текста, причем основное внимание сфокусировано именно на особенностях образной интерпретации влияния социума на формирование телесностных характеристик.

Изучение особенностей преломления образа социализированного *тела человека* в прозе английского модернизма, которые анализируются сквозь призму специфики его концептуализации в образном пространстве художественных текстов, с целью осмысления лингвистических аспектов телесности в английской модернистской художественной прозе в аспекте корреляции ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА vs СОЦИУМ.

В исследовании использован метод семантико-когнитивного анализа, что предполагает реконструкцию концептуальных метафор в тексте. Методологической базой выступает теория концептуальных метафор [2; 3].

Материалом исследования послужил корпус художественных текстов представительницы модернизма в английской литературе Виржинии Вулф, среди которых романы «Mrs Dalloway», «To the Lighthouse», «The Waves», «Between the Acts».

Полученные результаты продемонстрировали, что ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА / HUMAN BODY получает ряд модусов образной концептуализации в контексте художественного текста, среди которых наблюдаем переосмысление сквозь призму образов *растения, фантома (привидения), водного пространства, тумана, пыли*, и т.п., активируя концептуальные метафоры ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА ЭТО РАСТЕНИЕ / ФАНТОМ (ПРИВИДЕНИЕ) / ВОДНОЕ ПРОСТРАНСТВО / ТУМАН / ПЫЛЬ / HUMAN BODY IS A PLANT / PHANTOM / WATER SPACE / MIST / DUST.

Указанные направления образного переосмысления актуализируют факт лишения тела «телесности» и создают образы нестабильного, текучего, бесплотного, пустого, исчезающего, невидимого, нефиксированного в пространстве тела, акцентируя, с их помощью, признаки «неустроенность», «уязвимость», «подверженность влиянию», которые, в свою очередь, вырисовывают специфику влияния социума на человека через призму телесного восприятия и подчеркивают особенности его самоощущения в социальной среде, преломленные сквозь призму эстетического восприятия В. Вулф как представительницы модернизма в литературе.

Библиографический список

1. Быховская И. М. «Homo somatikos»: аксиология человеческого тела. – М., 2000. – 208 с.
2. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by. – Chicago : UCP, 1980.
3. Kövecses Z. Metaphor: A Practical Introduction. – Oxford etc. : OUP, 2002.

REPRESENTING FEAR IN LITERATURE

E. Godovannaya

E. Metulinskaya

*Candidate of Philological Sciences,
assistant professor,
student,
South Federal University,
Rostov-on-Don, Russia*

Summary. The article investigates the problem of representing fear in Stephen King's works. Though there are different ways conveying this sense, the research mainly concentrates on analyzing phonetic expressive means. Sometimes they are accompanied by graphic ones and explored as a single unity.

Keywords: fear; representation; means; phonetic; graphic.

Nowadays a lot of linguists are exploring the problem of emotions because the emotional factor is the basis of consciousness and thinking and plays an important role in literature. An emotive function of the language includes presentation of emotional experience and often determines our interpretation of different actions and speech of the characters.

For exploring the problem of representing fear in literature we chose the works by Stephen King who is recognized as the king of modern horror literature. In horror stories an imaginary fear of the readers is the main component of the atmosphere that is revealed in various forms. To provoke such a fear in the reader's mind the writer has to create different ways of presenting this category. 'I want to provoke an emotional, even visceral, reaction in my readers. Making them think as they read is not my deal. I put that in italics, because if the tale is good enough and the characters are vivid enough, thinking will supplant emotion when the tale has been told and the book set aside' – says King in the Afterword to one of his collections of stories 'Full Dark, No Stars' [3, p. 253].

As a result of the diversity in emotional shades we can observe different ways of their representation in the text. Though linguists unanimously recognize lexical means as the most vivid type in conveying almost any sense, we would like to concentrate our attention on phonetic means, which are analysed very seldom. It is also important to mention that they are often accompanied by graphic expressive means as their integral part in some contexts.

The thing that primarily helps us to reveal an emotional connotation of the utterance is the intonation of a speaker. The intonation is analyzed with the syntactic structure of the speech and the author's description. The following sounds represent the semantics of threat and signalize about danger: [s] and [θ] are associated with 'fear': spinous, theft, thorn, hiss и threat.

'Let me go,' she nearly hissed. The anger in her voice, however, was overmatched by the hurt and bewildered terror in her eyes – I don't want to talk about this, Louis, and you can't make me, that look said. 'Let me go, I want to get Gage before he falls out of his ... Where once its voice had been a kind of

seductive lullaby, the voice of possible comfort and a dreamy sort of power, it was now lower and more than ominous – it was threatening and grim. Stay out of this, you...' [7, p. 34].

Screams of the characters and sounds of nature also create a specific atmosphere: 'Ed leaped over the walk, bent over Ralph, and shook his clenched fists over his head like the bad guy in a silent movie. 'No-No-No!' he cried [4, p. 111]'; 'Cut in! Cut in!' Webby Garton screamed. The two men had just passed under a streetlight and he had spotted the fact that they were holding hands. This infuriated him... but not as much as the hat infuriated him. The big paper flower was nodding crazily this way and that' [5, p. 311].

The use of interjections, which are repeatedly in one utterance or with the repetition of several sounds, holds a specific place in representation of fear: 'Well, h-hurry up!' So he walked down the four steps to the cellar shelf, his heart a warm, beating hammer in his throat, the hair on the nape of his neck standing at attention, his eyes hot ... Juh juh-Georgie?' George turned back to look at his brother. 'Be c-careful.' [5, p. 98], '*Arrrough, my head!*' he screamed, holding it with his free hand as he watered the honeysuckle which had buried his fence. His eyes were threaded with bright snaps of scarlet. His heart clattered and roared like an old water pump that was drawing more air than water just lately' [1, p. 45]; 'I... I...' In the doorway, he saw Underhill nod at him almost imperceptibly, and Pearly took heart. 'Yes, boss – I think he heard you five-by' [2, p. 90].

Another important way of representing fear in writing is pauses, which have a graphic presentation and help to achieve a thrilling effect: 'Doctor, your nurse is – , The room was empty. But the closet door was open... Just a crack. 'So nice,' the voice from the closet said. 'So nice. 'The words sounded as if they might have come through a mouthful of rotted seaweed' [6, p. 56].

Furthermore, a speaker's voice helps to create emotional situations: characters scream, cry for help. The verbs 'to cry', 'to scream' and 'to shout' are commonly used: 'He slept as his daughter awoke in an airplane somewhere above Niagara Falls, screaming from a nightmare of clutching hands and stupid yet merciless eyes; he slept as the stewardess rushed down the aisle to see what was wrong; he slept as Rachel, totally unnerved, tried to soothe her; he slept as Ellie cried over and over again: It's Gage! Mommy! It's Gage! It's Gage! Gage has got the knife from Daddy's bag! Don't let him get me! Don't let him get Daddy!' [7, p. 67]; '*Go on, Pete, tell him!* Jonesy cried. *For Christ's sake, tell him!* The byrus grew still again. Pete's hand dropped from his face, which was now deathly pale where it wasn't reddish-gold. 'Where are you, Jonesy?' he asked. 'Is there room for two?'; '*I can't, man. I can't, no more, please, let me be.* 'Yes', Mr Gray said. 'I think you've served your purpose.' *Pete!* Jonesy cried. Then, to Mr Gray: *No, no, don't!*' [2, p. 180].

However, not only raising of voice may increase fear or anxiety – sometimes a person is not able to say a word, he starts to whisper or stammer: '*Go on!*' Beaver whispered. Jonesy squeezed his eyes shut, bent his head, held his

breath, then opened his eyes again. There was nothing but clean china gleaming in the glow thrown by the overhead light. The chamber pot was empty'... 'The flailing, three-fingered hands of the gray thing in the hospital bed come up and actually push the pillow aside for a moment. The black eyes starting from the otherwise featureless face are frantic with fear and rage. It gasps for breath...' 'Pearly', Kurtz whispered, and when those burning blue eyes fell on him, Perlmutter thought he had never been so frightened in his life. His bladder was a hot and heavy bag inside him, wanting only to squirt its contents into his coverall. Kurtz might shoot him out of hand, in his present mood . . . but that didn't seem to help the situation. In fact, it made it worse' [2, p. 44–48].

In conclusion, it is important to mention that phonetic means sometimes go along with graphical devices thus intensifying feelings of the characters. That is why one can often come across expressive means and phrases in italics, in bold type, in capital letters, hyphenated and so on.

Bibliography

1. King S. Cujo. – N.Y., 1982. – 319 p.
2. King S. Dreamcatcher. – N.Y., 2001. – 620 p.
3. King S. Full Dark, No Stars. – N.Y., 2010 – 368 p.
4. King S. Insomnia. – N.Y., 1994. – 787 p.
5. King S. It. – N.Y., 1986. – 890 p.
6. King S. Night Shift. – EPUB: Doubleplay, 1978. – 336 p.
7. King S. Pet Sematary. – N.Y., 1983. – 576 p.

INTERPRETING A TEXT: UNDERSTANDING ITS HUMOROUS MOOD

E. Godovannaya

O. Galitskova

*Candidate of Philological Sciences,
assistant professor,
student,
South Federal University,
Rostov-on-Don, Russia*

Summary. The article investigates the creating of a humorous effect as exemplified in the novel by Sue Townsend 'The Secret Diary of Adrian Mole, Aged 13¾'. It distinguishes between humour of words and humour of situation. Humour of words is often realized through the use of stylistic devices belonging to different language levels. The research mainly concentrates on lexical stylistic devices as the most vivid and numerous group.

Keywords: interpretation; humour; mood; stylistic devices; lexical.

One of the main aspects of interpreting a text is defining its key or mood. (These words are synonymous in this context and they will substitute each other.) A text can have a different mood: epic, philosophical, dramatic, psychologi-

cal, ironic, humorous and so on. We want to devote this research to analysing a humorous key.

Humour plays an important part in education, advertisement, entertainment, and politics. It is aimed at entertaining the reader or listener. Scientists discriminate between humour of words and humour of the situation. When we deal with humor of the situation, the author makes us laugh at certain funny or absurd facts; e.g., in the famous story by Stephen Leacock 'How We Kept Mother's Day' the members of the family enjoy buying presents for themselves on Mother's Day, but buy nothing for their mother. If to speak about humour of words, then the reader does not laugh at what is happening in the story but at how it is put by the author. E.g. (in the same story): 'But of course we all felt that it would never do to let Father stay at home, especially as we knew he would make trouble if he did' [2, p. 123].

Writers use many different stylistic devices for creating a humorous effect. It does not only make the text less monotonous, but also tells us more about some characters and gives us an opportunity to add more features to their psychological portrait. The stylistic devices employed for this purpose can be of different levels: phonetic, graphic, lexical, syntactic. Many linguists are sure that lexical stylistic devices are more vivid in any sphere. We share this opinion and also suppose that, apart from being brighter, lexical means are more numerous which lets us group them according to different categories.

In the given article we are going to comment on lexical stylistic devices producing a comic effect on the example of the book by Sue Townsend 'The Secret Diary of Adrian Mole, Aged 13 $\frac{3}{4}$ '. Susan Lillian 'Sue' Townsend (2 April 1946 – 10 April 2014) was an English writer and humorist who is best known for creating the character of Adrian Mole. Adrian Mole series, which eventually encompassed nine books, takes the form of the character's diaries.

The device that is most often used for achieving a humorous effect in the text is irony. It is employed when something happens that is opposite from what is expected. The connotative meaning of two parts of the utterance is different. One part does not correspond to the other in this respect thus producing a humorous effect: 'I have broken the arm of the stereo. Nobody knows yet, and with a bit of luck my father will be ill for a long of time. He is the only one who uses it apart from me.' 'Lucas fell in the burn (Scottish for 'little river') but unfortunately it was too shallow to drown in' [3, p. 151]. 'I hope Nigel falls off his bike and is squashed flat by a lorry' [3, p. 21].

Then goes simile which is a figure of speech in which one thing is likened to another, dissimilar thing: 'I am treated like a serf [3, p. 51]. 'I shook the vicar's hand when we were allowed outside. It was like touching dead leaves' [3, p. 101]. 'She is as thin as a stick insect [3, p. 107]. The second example creates a comic effect not only because of simile, but also due to the fact the narrator compares a living being with an inanimate thing.

It is followed by zeugma, metaphor, personification, allusion, oxymoron and others. Zeugma is a figure of speech in which a single word is used with two

or more other parts of a sentence but must be understood differently in relation to each (i.e. some words have a practically unlimited lexical valency and can be combined with others of most varying semantic groups. They are deliberately used with two or more homogeneous members which are not connected semantically): ‘We know the world is rotten and that chins are ruined by spots’ [3, p. 171]. ‘All the prisoners kept falling out (with each other not out of the coach)’ [3, p. 47]. ‘I think my mother is being very selfish. She won’t be any good in a job anyway. She isn’t very bright and she drinks too much at Christmas’ [3, p. 17]. ‘If it gets out that our electricity has been cut off, I will cut my throat. The shame would be too much to bear’ [3, p. 98]. Zeugma sometimes restores the literal original meaning of the word, which also occurs in violation of phraseological units of different syntactical patterns, as in the example ‘I need to put my soul into my work and it is well known that computers haven’t got a soul’. My father said,’ The Americans are working on it. But I can’t wait that long’ [3, p. 104]. The word ‘soul’, with its content, is completely lost in the phraseological unit which means ‘to make a lot of effort to do something’. Attaching to the unit the (non)existence of the soul in some things, the author revives the meaning of the word and offers a very fresh, original and expressive description.

Metaphor – the figurative sense, grounded on the resemblance between two objects: ‘He has stolen a wife and mother so he will have to pay the price! It is a shame because the penknife is full of gadgets that would be useful to me in my everyday life ’ [3, p. 87]. ‘Here am I lying in bed unable to walk because of excruciating pain and my father carries out his parental responsibilities by throwing a few bacon sandwiches at me three times a day!’ [3, p. 182].

Personification – a kind of metaphor in which animals, plants, inanimate objects or abstract ideas are represented as if they were human beings and possessed human qualities: ‘The dog is very pleased my mother is back. It has been going about smiling all day’ [3, p. 202]. ‘The dog got its own back on my father. It jumped up and knocked down his model ship...’ [3, p. 4].

Hyperbole is a very important stylistic device in creating a comic effect. It is an obvious and deliberate exaggeration of some quantity, quality, size, etc.: ‘Just my luck to have a mother like her. There is a chance my parents could be alcoholics. Next year I could be in a children’s home’ [3, p. 4]. (The main character said it after a sleepless Christmas night when his parents drank too much. It did not happen continually). ‘I cooked a big dinner for them tonight: two poached eggs with beans, and tinned semolina pudding’ [3, p. 7]. ‘The dog is in trouble! It knocked a meter-reader off his bike and messed all the cards up. So now we will all end up in court I expect’ [3, p. 6]. Teenagers tend to exaggerate everything and it always sounds very funny.

Allusion is indirect reference to (a hint at) some historical or literary fact (or personage) expressed in the text. Allusion presupposes the knowledge of such a fact on the part of the reader or listener, so no particular explanation is given (although this is sometimes really needed). Very often the interpretation of the fact or person alluded to is generalised or even symbolized: ‘My mother is

reading another book, it is called *The Second Sex*, by a frog writer called Simone De Baeuvor' [3, p. 39] (Here the boy alludes to the fact that it is typical of French to eat frogs. That's why they are sometimes referred to as 'froggies' – Adrian ridicules some people). 'Epiphany is smth to do with the three wise men. Big deal!' [3, p. 7] (Adrian ridicules religious values). These allusions do not only remind us some facts and events, but also show the main character's disrespectful attitude towards people and timeless values.

Sometimes examples represent a combination of two devices. For example, 'The dog went mad with joy when I untangled him, so the people went away. But my father didn't go mad with joy when he saw the damage, he went mad with rage' [3, p. 49] (a combination of antithesis (a stylistic device when the two parts of an utterance are semantically opposite to each other) and personification).

There should also be mentioned some stylistic devices which are not so numerous and cannot form a separate group (for example, oxymoron which is a combination of two words (mostly an adjective and a noun or an adverb with an adjective) in which the meanings of the two clash, being opposite in sense: 'My skin is awfully good' [3, p. 128]), but they still much contribute to creating a humorous effect.

Bibliography

1. Leacock S. *How We Kept Mother's Day/ Практический курс английского языка / под ред. В. Д. Аракина.* – М. : ВЛАДОС, 2003. – С. 121–125.
2. Nina Norgaard, Rosno Montoro and Beatrix Busse. *Key Terms in Stylistics.* – London – New York, 2010. – 269 p.
3. Townsend S. *The Secret Diary of Adrian Mole, Aged 13¾.* – London : Puffin books, 2002. – 258 p.

ФОЛЬКЛОР О БОГЕ

Л. И. Карпенко
К. В. Нечаева-Зубец

*Член Союза писателей России,
член Союза писателей России,
Союз писателей России,
г. Москва, Россия*

Summary. In folklore God is presented by the Father, Ded, the Supreme, Holy Spirit, the Founder, Mister, the aged man, the Tsar, the man, the merchant and in other images.

Keywords: folklore; time; eternity of the Universe; night of the Universe; day of the Universe.

Вселенная проходит путь от возникновения идеи о ней, до представления её образа и воспроизведения её в форме. В пословицах молвится: «Есть – словцо, как мёд, сладко; нет – словцо, как полынь, горько. По естю

старец и келью строит. По естю и неть живёт». Старец – Творец вселенной. *Естю* – царство (двор, дом) вечности вселенной, духовный или верхний мир, традиция Руси его называет Правь; в нём царствует идея жизни. *Нет* или *неть* – царство ночи вселенной, невещественный, потусторонний или нижний мир, традиция его называет Навь; в нём идея жизни передана в образах. По навьим образам *старец* и строит *келью* – царство дня вселенной, традиция его называет Явь; в нём жизнь воплощена в форме. Слова, отмеченные курсивом, являются фрагментами текстов фольклора.

В фольклоре Бог представлен *Отцом, Батюшкой, Дедом, Всевышним, Свят Духом, Создателем, Господином, вековечным Кузнецом, Старцем, Царём, Мужиком* и другими образами.

В ярославской колядке поётся: *«Мы искали двора господина своего; Господинов двор на семи верстах»*. В ведической традиции *Господин* – это русский бог *Сварог*, а *Госпожа* – великая богоматерь *Лада*. Славутные песни называют *Сварога, Ладу* и их детей *родительской семеюшкой*. Колядка, как и другие жанры фольклора, передаёт описание двора *Сварога*, этой картине несколько миллиардов лет, она даже вне времени. Пословица рассказывает об Искателе родительской обители: *«Кто правды ищет, того бог сыщет»*.

Искра Свят Духа вдохновляет идею вселенской жизни на воплощение, она присутствует в любой форме: в планете, камне, растении, человеке, животном и каждой птице. В пословицах молвится: *«Всякая быть создана богом. Богу все чудеса доступны. У бога-света с начала света всё доспето. В малом бог, и в великом бог. А как бог напирал, никто не видал»*.

Фольклор озвучивает установленный богом Закон коловращения Жизни: *«Прямо пойдёшь – женату быть. Налево пойдёшь – мёртвым быть. Направо пойдёшь – богату быть»*. Здесь первая запись обязывает всякую душу пройти *прямо* со двора вечности через ночь в день вселенной и тем самым обрести опыт воплощения. Вторая и третья записи напоминают о неминуемом возвращении души в дом вечности. Обратный путь души из Яви проходит *налево* – через ночь вселенной, там она очищается от земных страстей. И затем уже душа перелётывает *направо* – в вечнозелёный сад Правы, где ей *богату быть*. Пословицы рассказывают об опытах души на просторах вселенной: *«Бог души не вынет, сама душа не выйдет. Тело в тесноту (в гроб), а душу на простор»*.

Старец сказки «Мудрая жена» [1, т. II, с. 131] посоветовал *удальцу*: *«не желай богатства, пожелай жену мудрую»*. *Удалец* фольклора – это непророщенное отцовское семя, он направляется из царства вечности в воплощение. В самом начале пути ангел проинструктировал удальца о его первых самостоятельных шагах: *«Ступай к такой-то реке, сядь на мосту и смотри в воду; мимо тебя всякая рыба пройдёт – и большая и малая; промеж той рыбы будет плотичка с золотым кольцом – ты её подхвати и брось через себя о сырую землю»*. Здесь *мост* – *калиновый*, он – *калёный*, поскольку проложен через *огненную реку*, которая разделяет вечность,

ночь и день вселенной. Ангел готовит удальца к встрече с *плотичкой – душой-девицей, женой мудрой*. Попадая в Явь или на *сырую землю*, душа соединяется с плотью новорождённого молодца-удальца.

В сказке «Кошей бессмертный» [1, т. I, с. 289] удалец Иван отправляется в воплощение *вдвое неволею*: волею Бога и Богоматери. Батюшка благословляет Ивана в дорогу следующими словами: *«Господь с тобой!»* Рождение Ивана – это венец творения. Сказка называет Иванову душу *Ненаглядной Красотой*. Божественная семеюшка *свадебным пиром* отмечает рождение Ивана и его единение с *Ненаглядной Красотой*. При этом и *Я тут был, мёд-пиво пил, по усам тепло, во рту не было*. Я – это нетленная душа, она-то и рассказывает о чудесах царств вселенной. В начале пути удалец *не говорит со старым человеком* – стражем ворот вечности, а лишь обменивается с ним мыслями. В сказке «Ведьма и Солнцева сестра» [1, т. I, с. 93–112] поведано, что только на пятой версте ночи вселенной у удальца нарождаются способности: слышать, видеть, осязать, обонять и ощущать вкус.

В Толковом словаре Даля дано понятие *души*: «бессмертное духовное существо, одарённое разумом и волею» [3, т. 1, 1255]. Сказка «Поди туда – не знаю куда и принеси то – не знаю что» [1, т. II, с. 114] в образе *Шмат-разума* знакомит со способностью души *разуметь*.

Характеристика бога

– Передаёт *правду истинную*. Этой *правдой истинной* и следует по жизни род людской. Об этом поведано в сказке «Охотник и его жена» [1, т. II, с. 225], а также сказках «Морской царь и Василиса Премудрая», «Неосторожное слово» и др. В сказке «Правда и Кривда» [1, т. I, с. 152] утверждается, что *«Надо жить по-божью, как бог велит»*. Правдивый в этом повествовании живёт: *«Как его бог научил»*. Пословицы Руси утверждают: *«У бога правда одна. Всё минётся одна правда останется»*.

– *Милостив*. Сказка «Об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке» [1, т. I, с. 331] величает бога: *«Милостивый государь-батюшка, ваше царское величество!»*. «Бог милостив» подтверждают сказки «Упырь», «Иван-царевич и Марфа-царевна» и др.

– *Карает*. В сказке «Клад» [1, т. II, с. 245] бог *покарал* попа *«за великую жадность! Так и осталась на попе козлиная шкура»*. Сказка «Убогий» продолжает о суде над грабителями: Их *«Господь за разбой покарал!»*

– *Справедлив*. Причитанья сообщают: *«Русский бог не любит хвастать; не глядит бог да возьмёт, не сулит бог да пошлёт»*.

– *У бога есть что подать*. В сказке «Морской царь и Василиса Премудрая» [1, т. II, с. 138] говорится, что *«Бог даст»* каждому по его поступкам. Народная мудрость сказывает, но *«Коли сам плох, то не даст и бог»*, если же *«Вовремени пождать, у бога есть что подать. Бог даст, и в окошко подаст»*. Через это *окошечко* открывается волнующая панорама двора вечности. Заглянув в него, Искатель не может сдержать слёз благодати от встречи с *гнёздышкой* родительской семеюшки.

– *Награждает.* В сказке «Волшебный конь» [1, т. II, с. 22] Господь подарил старику со старухой *детище на помин души*. В сказке «Иван Быкович» царь – Господь *благословил сынов и на дорогу казной наградил*.

– *Спасает.* В причитании о спасении от молнии и грома молвится: «*Спаси Господи ведь душ да наших грешных, от стрелы ты сохрани да нас от молнии, пронеси Господи тучу на чисто поле, на чисто поле тучу, за сине море!*» Люди с переполоху от молнии и грома молились, зажигали свечи и кланялись матушке-земле. Слова молитвы обращены к Богу и первородному началу – *воде-туче*, истоки находятся в доме вечности, в *чисто поле*. Божественность этих слов помогла тем, кто молился, а вот от глупого соседа стихия не отвернулась.

– *Учит.* Сосед оказался в поле и подумал, что скоро пройдет туча, встал он от дождя под кудрявое деревцо. «*Стрела Божья тут вдруг да разлетелась, пала она на соседа – изорвала всё ретливое сердечушко*».

– *Умудряет.* Сказка «Хитрая наука» [1, т. II, с. 226] поведала, что Всевышний *старик* ещё на первой версте вселенной отправил сына в науку: «*Чтоб смолоду был родителям своим на утеху, под старость на перемену, а по смерти на помин души*». Пословица сказывает: «*Господь умудряет слепца, а дьявол искушает чернеца*».

– *Помогает.* В сказках «О молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде» [1, т. II, с. 350], «Лешой и черти» и др. рассказывается о событиях, когда «*Бог помочь*».

– *Направляет.* В отеческой традиции принято, прежде чем приступить к какому-либо делу, необходимо побывать в вечности, навестить божественную семеюшку и получить её благословение. В сказке «Правда и Кривда» [1, т. I, с. 152] молвится правдивому: «*Возьми образ и ступай с богом*». Мудрость предков утверждает: «*Наши боги – суть образы*». «*Ступай с богом*» вторят сказки: «Пёрышко Финиста ясна сокола», «Царица гуслар» и др. Сказка «Царевна-змея» рекомендует герою: «*Бери с богом*». А сказка «Волшебный конь» советует: «*Молись богу да ложись спать; утро вечера мудренее*». Здесь в идее сна поведано о хождении сновидящего в вечность. Во сне человек находится под защитой божественной семеюшки: «*Мана манит, да бог хранит*».

– *Указывает путь.* В сказке «Кощей Бессмертный» [1, т. I, с. 291] Иван-царевич *образам помолится, на все стороны поклонился, Ненаглядной Красоте* (своей душе) *на особицу; стоят они рядом да богу молятся*. В одном из вариантов сказки «Доброе слово» говорится, с чего начинается странствие правдивых по просторам вселенной: «*богу молятся да на людей трудятся*». Туркменская сказка «Героглы» называет стратегию пути: «*Друг одинокого – Бог*».

– *Предсказывает.* Былина «Дюк Степанович» [2, с. 168] поведала, когда закончатся *годы тяжкие*, и кто на *богомольной обедне* XXI века *заглушит церковное пение врагов богам нашим*. Перед уходом на отдых в вечность родительская семеюшка два тысячелетия тому назад во Велесо-

вой Книге предрекла, что скоро придёт из Византии на Русь *враг богам нашим*, тогда и начнутся *годы тяжкие*.

– *Озаряет благодатью*. В сказке «Две жены» [1, т. III, с. 341] один из мужей услышал молитву жены: «*Подожди, господи, моему сожителю в пути всякого возвращения!*» и у него случилась удача: «*какой никогда не бывало!*» Здесь именем Дажьбога жена желает мужу успеха. В Ведах рассказано, как богиня Рось и её супруг Сварожич Перун дали рождение Дажьбогу и племени Русь. Былина «Дюк Степанович», сказки и Книга Вед представляют Тарха Дажьбога: «*Его ноженьки все серебряные, ручки Тарха – в червонном золоте, и горит во лбу Солнце Красное, а в затылке сияет Месяц. По косицам его – звёзды частые, за ушами его – зори ясные*». Фольклор часто награждает сынов на сырой земле его божественной красотой. «Слово о полку Игореве» нарекает русских князей прямыми наследниками Дажьбога. Чернецы в Ипатьевской летописи упоминают «его же наричают Дажьбог. Солнце-царь, сын Сварогов, еже есть Дажьбог, бе бо муж силён».

– *Обо всём ведает*. Пословица Руси рассказывает: «*Бог ведает, кто, как обедает*», то есть с какими мыслями каждый идёт по жизни.

– *Хорошо жить с богом*. Сказка «Василиса Прекрасная» [1, т. I, с. 130] утверждает, что хорошо «*жить с богом, да и отдохнуть на здоровье*». А украинская сказка «Летучий корабль» словами божественного старца молвит: «*Ежели ты меня послушаешься, хорошо жить станешь*».

– *Хлеб спит в человеке*. Этот хлеб – надсущный, мысли бога о жизни. Хлеб до поры *спит в человеке*, пока человек не отправится на поиск *правды истинной*. Пословица Руси рассказывает «*С кем хлеб-соль водишь, на того и походишь*». Здесь *соль* – это опыт Бога в творении жизни. Мудрость предков советует: «*Пейте, люди, Сурью волшебную! Пейте истину Божьих Вед! Сурья – мёд, на травах бродивший, Сурья – также и Солнце Красное, Сурья – Вед понимание ясное, Сурья – след Всевышнего Вышня*». Пьёт Русь напиток *Бога Всевышнего*, а от питной Сурьи расцветает жизнь: «*Сильный бьёт огонь от земли до самого неба. Там, где капли падают Сурьи, – поднимаются в поле стебли. Всё растёт, живёт, зеленеет*». Читает Русь Книгу Вед и поют сыны *небожител*ей на *Сырой Земле* славу божественной родительской семьеюшке.

В конце каждой версты эволюции вселенной наступает разгул зла и беззакония. В одном из вариантов сказки «Доброе слово» [1, т. III, с. 24] говорится, когда подошло время смены вёрст, тогда вышел из сине-моря посланец бога – конёк-горбунок и молвил: «*Давай нам русского человека на судьбину – дело разобрать; я его назад опять ворочу*». Мудрость Вед и советы волхвов помогли русскому человеку *разобрать судьбину* и вернуться из путешествия со дна морского на белый свет Яви. Пословица народа Манси делится мудростью, с чего надо начинать проникновение в тайну судьбы: «*Сказок не знаешь – в судьбе споткнёшься*».

Библиографический список

1. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки в 3 т. – М., 1985.
2. Былины. 2-е изд. – М. : Изд-во «Просвещение», 1993.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т. – М., 1994.

ЛИРИКА З.Н. ГИППИУС КАК ОПЫТ СОФИЙНОГО ПУТИ (на материале Собрания стихов 1889-1903 и 1903-1909 гг.)

В. О. Кубышкина

*Аспирант,
Северо-Кавказский федеральный
университет, г. Ставрополь, Россия*

Summary. The article is dedicated to representation of Sophia image in Zinaida Gippius' lyrics. It's interesting to analyze, how the image transforms in different aesthetic systems, especially in female author's creative writing. Poetry of Zinaida Gippius is a literary diary, where historical and metaphysical are connected.

Keywords: Silver age literature; poetry; Sophia.

В литературе Серебряного века ключевым образом является София, встречающаяся достаточно часто в текстах В. Соловьева, А. Блока, В. Брюсова, А. Белого, Вяч. Иванова и др. Перечисленные имена принадлежат поэтам-мужчинам, тогда как не менее интересно восприятие образа Премудрости Божией женским художественным сознанием.

З. Н. Гиппиус – поэт, писатель и философ, оставивший заметный след в русской литературе. Вся лирика З. Н. Гиппиус – это поэтический дневник, исповедь, в которой переплетаются историческое и метафизическое, частное и общее. В ее стихах образ Софии переживает ряд трансформаций, и с каждым превращением приближается к заветной Истине.

В гностическом мифе, на который ориентировались поэты-модернисты при создании художественного мира, София – эон, устремившийся в трансцендентную область неявленного Отца, чтобы познать Его. Но поскольку Бог непознаваем, происходит падение Софии в нижнюю часть плеромы (сферы абсолютной полноты). Порожденный ею Демиург, второстепенный создатель несовершенного земного мира, заточил Софию вместе с людьми в плен физического существования, плен телесности. Лишь гносис, знание, освобождающее из ловушки, поможет вернуться в плерому.

Уже в первом стихотворении «Песня» лирическое «Я» испытывает тягу к неизвестному, невыразимому, к великой тайне мира: «Увы, в печали безумной я умираю,/ Я умираю,/ Стремлюсь к тому, чего я не знаю,/ Не знаю» [2, с. 448]. Близость к небытию (называемому кеномой в гностической традиции), чувство заточения выражено в строках: «Окно мое высоко над землею» [2, с. 448].

Лирическое «Я» томится в башне, напоминающей готический собор, четкие линии которого устремлены вверх. Средневековое мистическое созерцание обогащается традиционной романтической антиномией «верха» и «низа», но отрыв от земли еще не означает достижения неба: «И небо кажется пустым и бледным...» [2, с. 448] Пустота символизирует тщетность поисков, это граница кеномы, не пускающая в трансцендентную область мироздания.

Интуитивное предчувствие Истины в герое стихотворения не ослабевает: «И это желание не знаю откуда,/ Пришло откуда» [2, с. 448].

Порыв раскрыть тайну Вселенной рассматривается с точки зрения гностицизма именно потому, что в лирическом «Я» отчаянно борются чувство, жаждущее узнать правду, и разум, утверждающий отсутствие этой правды. Для откровения нужно умопостижение, великий духовный опыт, к которому «Я» еще не готово: «Мне нужно то, чего нет на свете» [2, с. 448]

Мало познать Истину, необходимо правильно и неискаженно выразить ее. В стихотворении «Бессилье» лирическое «Я» заключает: «Мне кажется, что истину я знаю – / И только для нее не знаю слов» [2, с. 452]. Эта строка прекрасно иллюстрирует концепцию гностика Василида, который утверждал, что идеально невоплощенное, то, что существует лишь в потенциале. Стоит идеалу явиться в мир, как многообразие возможностей его выражения меркнет, идеал ограничивается рамками единственного варианта существования.

Василид признавая сущим семя, брошенное Творцом в пустоту (панспермия). В сочинении мыслитель применил красочную метафору, сопоставив семя с яйцом павлина: как за невзрачной белой скорлупой скрывается пестрота ярких красок оперения птицы, так и в одном семени скрывается бесконечность воплощений мира. Вселенная была совершенна, пока этот потенциал концентрировался в семени и мог таким образом осознаваться, но с сотворением Земли возможность существования мира в иных координатах и при иных характеристиках была безвозвратно утеряна.

То же может произойти с Истиной: будучи высказанной, она вступает в несовершенный мир и теряет свою первозданную силу и чистоту под покровом земного языкового выражения.

Итак, в обоих стихотворениях «Я» ощущает себя в вертикальном пространстве, между «верхом» и «низом»: «Окно мое высоко над землею» – «Стою над пропастью – над небесами»; «Я» устремлено вверх: «Я вижу только небо с вечернею зарею» – «И улететь к лазури не могу».

Если проанализировать сюжет гностического мифа, можно убедиться, что София также совершала восхождение к таинственному Богу. В первых стихах З. Н. Гиппиус лирическое «Я», как и София, движется вверх, в поисках знания. Очевидно, что одним из лейтмотивов лирики З. Н. Гиппиус можно назвать мотив пути, причем пути духовного. «Всегда самодвижущее есть душа» – душа не способно развиваться, не встав на путь борьбы внутренних противоречий [5, с. 165].

Если София гностиков томится в земном плену, то образ в творчестве З. Н. Гиппиус ищет пути примирения с миром, стремится к единению с природой. На поэтессу значительно повлияло творчество Ф.И. Тютчева: в стихотворениях З.Н. Гиппиус «Отрада», «Баллада» явны пантеистические мотивы, оформленные в тютчевскую формулу «все во мне и я во всем». «Но не в земле – я буду здесь, с тобою,/ В дыханьи ветра, в солнечных лучах,/ Я буду в море бледною волною/ И облачною тенью в небесах» («Отрада») [2, с. 449].

В «Балладе» лирическое «Я» напрямую обращается к Богу, ища во внешнем природном мире приметы мира сверхбытийного: «И правда Твоя, –/ Не в пыльных страницах,/ Не в тусклых свечах,/ А в небе, и птицах,/ И звездных лучах» [2, с. 451].

Растворяясь в природе, герой лирики З.Н. Гиппиус рискует потерять самость, самосознание. Для утверждения «Я» нужен Другой, относительно которого «Я» узнает свои характеристики. «Абсолютное нуждается для своего бытия в ином, т.е. ... в относительном» [5, с. 127]. Когда гностическая София приближается к области пребывания Отца и терпит неудачу в познании Его, она теряет свое прежнее положение в иерархии эонов, можно сказать, теряет отличительные особенности (выбывается из ряда эонов, относительно которых София определяла себя в мироздании). Возвращение из земного прозябания в плерому – не только обретение дома, но и восстановление потерянного статуса.

София сочетает возвышенные и низменные качества, но после космической катастрофы помнит о своем небесном происхождении. Цель героя, идущего по пути Софии, состоит в преодолении противоестественного разрыва идеального и материального. Для этого важен диалог с мирозданием, благодаря которому можно вернуть утраченные высокие качества.

Лирическое «Я» сливается с природой, но вскоре убеждается в тщетности усилий: в ложном, несовершенном мире все тленно, «Я» идет навстречу пустоте. Интонация разочарования слышна в стихотворении «Никогда»: путь к Истине оборачивается безумным бегом в никуда. «Печальнее месяца свет, недвижимей,/ Быстрей мчатся кони и неутомимей./ Скользят мои сани легко, без следа,/ А я все твержу: никогда, никогда!..» [2, с. 452].

Героя увлекает месяц – ночное светило, обманывающее путников. Заметен резкий контраст между статической картиной пейзажа: «Предутренний месяц на небе лежит.../ снег чуткий скрепит» [2, с. 452] и отчаянным порывом «Я», его страстным движением. Природа обманывает героя, лишает разума («Мне страшно, что страха в душе моей нет» – явный признак сумасшествия). Мотив снега повторяется в стихотворениях З. Н. Гиппиус не раз, причем мотив этот сохраняет трактовку русской литературы XIX века, в частности, А. С. Пушкина, в творчестве которого снег, метель – это присутствие потусторонних, хаотических сил. «Пушисты хлопья белые,/ Как пчел

веселых рой,/ Играют хлопья смелые/ И гонятся за мной,/... Мешается, сливается/ Действительность и сон» («Снежные хлопья») [2, с. 453].

Неудачный опыт единения с природой заставляет пересмотреть свою позицию: отныне все кругом «страшное, грубое, липкое, грязное,/ Жесткотупое, всегда безобразное,/ Медленно рвущее, мелко-нечестное,/ Скользкое, стыдное, низкое, тесное» («Все кругом») [3, с. 513]. Стихотворение перенасыщено прилагательными, обозначающими предельную осязаемость, осязаемость, субстанциальность мира. Лирическое «Я» испытывает отторжение, окончательно обрывая земные связи.

Очевидно, что лирическое «Я» выстраивает диалог с запредельным миром, стараясь в поиске относительного не утратить самости.

Не услышав божественный ответ на вопрошания, лирическое «Я» в отчаянии и дерзостно заявляет: «Без ропота, без удивления/ Мы делаем, что хочет Бог./ Он создал нас без вдохновения/ И полюбить, создав, не мог» («Крик») [2, с. 461]. В этих словах отчетливо звучит гностический мотив вызова духовного человека, пневматика, несовершенному миру и его создателю – Демиургу. Истинный Бог не мог сотворить иллюзорный и преходящий мир, следовательно, земля – результат творчества второстепенного божества.

Не удивительно, что «Я» не получало ответа – над землей властвует Демиург, равнодушный к судьбам смертных.

Герой обращается к Христу, которому знакомы земные страдания. Ища утешения, «Я» говорит: «но жизнь мою, – то, что имею, –/ несую ныне к Твоим ногам./ Тебе Мария умыла ноги,/ и Ты ее с миром отпустил;/ верю, примешь и мой дар убогий,/ и меня простишь, как ее простил» («Дар») [2, с. 478]. Обращение к Иисусу объяснимо с точки зрения гностической традиции, согласно которой Спаситель был главным хранителем гносиса, тайного знания, которое Он сообщал последователям. Более того, сюжет мифа рассказывает, что вслед за падшей Софией был послан эон Христа, призванный спасти Премудрость.

Личность, проходя путь становления, ищет ответы на вопросы и обращается к разным источникам. «Я» в поэзии З.Н. Гиппиус ведет диалог не только с Богом, но и с Дьяволом, как известно, обратившим первочеловека к Древу Познания. В средневековой традиции мудрость ассоциировалась с демоническим свойством. Офиты – гностическая секта, поклонявшаяся Змею, носителю великой тайны о мире (можно сравнить с ветхозаветным образом змея-искусителя).

Сама З. Н. Гиппиус во второй книге стихов сравнивает душу со змеей: «Она шершавая, она колючая,/ Она холодная, она змея» («Она») [3, с. 532]. В учении гностиков душа способна воспринять тайну, в отличие от слепого разума.

Согласно теории диалога М.Бубера, «хотя Бог... обитает в нас, мы никогда не имеем Его в себе. И мы говорим с Ним лишь тогда, когда всякая речь умолкает в нас» [1, с. 74]. Но если позволит внутренней речи за-

молкнуть, можно потерять свое лицо, чего сильно опасается лирическое «Я» в поэзии З.Н. Гиппиус, едва не поддавшееся соблазну Дьявола: «Ты будешь и не слышать, и не видеть,/ С тобою – только Мы да тишина./ Ведь тот, кто любит, должен ненавидеть,/ А ненависть от Нас запрещена» («Соблазн») [2, с. 476]. Складывается односторонний диалог: лирический герой молчит, внимая пленительным словам. Мистическая тишина, в которую может погрузиться лирическое «Я», чтобы познать Истину, неизбежно превращается в пустоту отчуждения.

Третьим «собеседником» в диалоге с «Я» становится человечество, которого герой отчаянно избегал. Быть может, в страданиях людей и кроется ответ на загадку мироздания? В лирике начинают встречаться личные местоимения множественного числа – герой жаждет объединиться с человечеством: «Не поздно, близок Он, бежим, бежим!/ И, если хочешь, – первый перед Ним/ С бездумной верою склоню колени я.../ Не Он Один – все вместе совершим,/ По вере, – чудо нашего спасения...» («Три формы сонета») [3, с. 528].

В познании ближнего, в чувстве сострадания к нему лирический герой видит возможность обращения к Богу, его слова превращаются в молитву: «Открой мне, Боже, открой людей / Верни мне силу, отдай любовь./ Отдай ночные мои прозренья,/ И трепет крыльев, и озаренья.../ Отдай мне, Боже, мою любовь» («Возьми меня») [3, с. 529].

В этот момент лирическое «Я» подобно Софии, которая, оказавшись в плену, испытала чувство жалости к смертным людям. Для Софии открыть людям гносис значит вернуться на космическую родину.

Последующие стихи З. Н. Гиппиус постепенно теряют декадентский лоск, вместо духов и туманов – безумное кровопролитие. В одном тексте, не вошедшем в собрания стихов, есть обращение лирического героя к «Ты», в котором угадывается не конкретная личность, но собирательный образ человечества. Взывая к совести, «Я» стремится пробудить высшие свойства души, которые помогут в дальнейшем познать Истину: «Не ты ль виноват, что голодный/ Погиб у забора щенков?/ Что где-то, зарею холодной,/ Под петлей хрустит позвонок?» («Псалмопевцу») [4, с. 442].

Таким образом, в стихотворениях З. Н. Гиппиус лирический герой может рассматриваться как пневматик: он предчувствует Истину, скрытую от мира в трансцендентной области мироздания, физическое бытие вызывает у него отторжение. Путь лирического «Я» идет по восходящей траектории, в высшие сферы. Во всем этом видится повторение судьбы Софии, движущейся из низшего, земного мира в высший.

Чтобы познать мир и свое место в нем, лирическое «Я» последовательно вступает в диалог с силами света и Тьмы. В диалоге с Богом герою не хватает духовного опыта, чтобы услышать ответ, ближе и понятнее для него – Христос, испытавший человеческие страдания.

Дьявол поначалу соблазняет героя возможностью легко открыть Истину, но мир, в который заманивается лирическое «я», – лишь иллюзия благодатной тишины, на самом деле – это пустота.

Герой осознает, что Истина обретается через любовь и сострадание к ближнему. Подобно Софии, сочувствующей человеку, лирическое «Я» призывает брать на себя ответственность за все, что происходит в мире. И тогда наградой для возвышенного духа станет гносис.

Библиографический список

1. Бубер М. Два образа веры: сборник / пер. с нем.: М. И. Левиной, С. В. Ледова, И. И. Маханькова и др. – М. : Республика, 1995.
2. Гиппиус З. Н. Собрание сочинений. Т. 2. Сумерки духа: Роман. Повести. Рассказы. Стихотворения. – М. : Русская книга, 2001. 2003.
3. Гиппиус З. Н. Собрание сочинений. Т. 3. Алый меч: Повести. Рассказы. Стихотворения. – М. : Русская книга, 2001.
4. Гиппиус З. Н. Собрание сочинений. Т. 5. Чертова кукла: Романы. Стихотворения – М. : Русская книга, 2002.
5. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура. – М. : Изд. Политической литературы, 1991.

ТРАДИЦИОННЫЕ СЕМЕЙНЫЕ ЦЕННОСТИ В РОЖДЕСТВЕНСКИХ ПОВЕСТЯХ ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА (на примере повести «Сверчок за очагом»)

А. С. Ландина
В. В. Межебовская

*Студентка,
доцент,
Оренбургский государственный
педагогический университет,
г. Оренбург, Россия*

Summary. The aim of the article is to consider the creative work of Charles Dickens in the moment of a reconsideration his ideological concept. It have been worked out the characteristic features of the writer in this creative activity according to the example of his Christmas carols, especially 'The Cricket on the Hearth'. The special attention is due to the main theme of Charles Dickens's creativity – the reflection of the traditional family values.

Keywords: Charles Dickens; traditional family values; family; 'The Cricket on the Hearth'.

Рождественские повести появляются в переломный для творчества Чарльза Диккенса момент: от раннего, полного гуманистических идей и иллюзий, к периоду более реалистичному и «взвешенному».

Бесспорно, Чарльза Диккенса можно назвать одним из создателей жанра, который получил название «рождественская повесть» или «рождественская сказка» (сам Чарльз Диккенс называл свои повести сказками). В их основе лежат фольклорные истории о различных чудесах и превращении-

ях, которые случаются в канун Рождества. Но речь идет не просто о Рождестве, а о диккенсовском понимании этого праздника: для него это время, когда забываются печали и обиды, разногласия, ссоры, чувство любви переполняет сердца – все это побуждает людей творить добро. Чарльз Диккенс считал, что Рождество должно длиться круглый год. Именно поэтому рождественские повести заканчиваются счастливым финалом, в котором все, кто заслуживает счастья, в конце концов, обретает его.

Но повесть «Сверчок за очагом» выпадает из общего цикла. В ней проявляется полемика Чарльза Диккенса с самим собой. Г. К. Честертон считал, что к моменту ее написания Чарльз Диккенс уже «перешел» на путь реализма, его произведения стали «серьезнее и ответственнее», а «яркий большой свет надежды» в них «тускнеет...», веселое и сентиментальное представление о человеке» как будто гаснет [3, с. 146].

Так что же такого необычного, выбивающегося из всего цикла, в повести «Сверчок за очагом»?

Подзаголовок этой повести в русском переводе звучит так: «Сказка о семейном счастье», на самом же деле оригинальный подзаголовок такой: «A Fairy Tale of Home» – «Сказка о доме». Совершенно очевидно, что перевод неточный и очень сильно сужает смысл названия. В русском переводе – «Сказка о семейном счастье» – уже как бы заложена некая идея, и сюжет должен представлять собой счастливую семейную историю о Джоне и Крошке. Но ведь в повести Чарльза Диккенса несколько сюжетных линий, и название «Сказка о доме» кажется нам более подходящим – оно несет более глубокий и обобщенный смысл.

В повести Чарльз Диккенс использует так называемый прием двойничества, что, с нашей точки зрения, является следствием проявления полемики писателя с самим собой в переломный момент его творчества.

Во-первых, в повести можно выделить два плана: первый план – это «идиллия, сказка» (поющий чайник, сверчок за очагом, как символ семейного очага и уюта, новорожденный ребенок и т.д.) и второй план – «крушение сказочного идеала» (крушение представлений об окружающем мире слепой Берты, разочарование мистера Калеба, сломанная игрушка в финале) [1, с. 59].

Во-вторых, двум планам соответствуют две сюжетные линии и две семьи. Первая сюжетная линия и первый дом – это дом Джона и Крошки. Это сказка о счастливой семейной жизни. В ней раскрываются традиционные семейные ценности: любовь, взаимопонимание, сопереживание, доверие и главное, новая жизнь – младенец. Ведь традиционные семейные ценности – это библейское понятие, необходимое для продолжения рода. Дом Джона и Крошки – это дом, где живет семейное счастье. Даже сверчок и чайник вторят этому счастью и поют в согласии: «Чайнику больше уже не пришлось петь соло. Он продолжал исполнять свою партию с неослабным рвением, но сверчок захватил роль первой скрипки и удержал ее Тем не менее они пели в полном согласии, и сверчок, и чайник» [2]. В повести

Чарльза Диккенса нет случайных деталей, каждая мелочь важна, и писатель намеренно выводит их на первый план, как бы увеличивая, делая их зримыми. Чарльз Диккенс показывает, что все живое и неживое в этом доме находится в гармонии.

Вторая сюжетная линия – дом мастера Калеба и его слепой дочери Берты. Начинается рассказ об их семье со сказочного зачина: «Жили – были Калеб Пламмер и его слепая дочь, одни – одинешеньки, как говорится в сказках, – а я благословляю сказки, надеюсь, вы тоже, за то, что они хоть как-то скрашивают наш будничный мир! – жили – были Калеб Пламмер и его слепая дочь одни-одинешеньки в маленьком деревянном домишке...» [2]. И, действительно, Калеб создал сказочную реальность для Берты. Она думает, что живут они в шикарном доме, семья обеспечена, комната ее красива, а мистер Теклтон – добрый и радушный. Калеб создал для дочери лучший мир, подарил ей веру в людей. Но ложь развенчивается, как это и должно было случиться. Желая облегчить судьбу Берты, Калеб создавал не только предметы но и людей. Главным выводом из этой ситуации становятся слова героя: «Силы небесные! – воскликнул отец, сраженный правдой, которую он теперь узнал. – Неужто я обманывал ее с колыбели только для того, чтобы под конец разбить ей сердце!» [2] Хорошо ли это? Правильна ли ложь во благо? И этот вопрос волнует не столько Калеба, сколько самого Чарльза Диккенса. Именно в этой повести писатель приходит к выводу, что нельзя достичь счастья через утопию, через обман, через иллюзию. Истинное счастье – это взаимопонимание, доверие, поддержка друг друга во всех жизненных ситуациях, и, самое главное, – честность. Ведь ложь, какая бы она ни была, рано или поздно приведет к трагедии.

Именно поэтому, Джон, несмотря на все очевидные факты измены Крошки (милые разговоры со стариком, их встреча, когда «старик» оказался молодым мужчиной), старается верить ей, но сомнения одолевают его. В этой ситуации мы находим третье доказательство нашей точки зрения. Ведь Джон рассказывает о предполагаемой измене жены никому иному, а именно мистеру Теклтону. Здесь писатель проводит открытую параллель между ситуациями, так как в этот момент происходит настоящая трагедия – невеста мистера Тэклтона, Мэй, собирается идти под венец с другим человеком, который по-настоящему любит ее, а она его. Эта ситуация не удивительна, ведь главным хранителем семейного счастья в этой повести является сверчок: он есть и в семье Джона и Крошки, и в доме Калеба и Берты, и только мистер Тэклтон убивает своих сверчков: «Отчего вы не прихлопнете своего сверчка? Я бы его убил. Я их всегда убиваю. Терпеть не могу их треска!» [2] А ведь именно сверчок остановил Джона от страшного преступления, которое, возможно, разрушило бы их с Крошкой семью: «Джон повернул ружье, чтобы стукнуть в дверь прикладом; вот он уже поднял его; вот проснулось в нем смутное желание крикнуть тому человеку, чтобы он, ради всего святого, спасся бегством в окно... Но вдруг тлеющие угли вспыхнули, залили весь очаг ярким светом, и застрекотал

сверчок! Ни один звук, ни один человеческий голос – даже ее голос – не мог бы так тронуть и смягчить Джона» [2].

Да и сам дом Тэкстон не считает символом семьи и защищенности от посторонних, в отличие от Джона: «– Сказать по правде, мы уговорились провести годовщину нашей свадьбы дома, – сказал Джон. – Мы обещали это друг другу еще полгода назад. Мы думаем, что у себя дома...

– Э-э! Что такое дом? – вскричал Текстон. – Четыре стены и потолок!... В моем доме тоже четыре стены и потолок. Приходите!» [2]

Но в финале повести мистер Текстон перерождается, здесь Чарльз Диккенс следует своим традициям (вспомним, например, Скруджа из «Рождественской песни в прозе»), это перерождение можно назвать сказочным, рождественским волшебством.

Однако, совершенно неожиданно, буквально в последней строчке, появляется сломанная игрушка: именно так Чарльз Диккенс метафорически изображает угнетающую реальную действительность. И скрыться можно от нее только в собственном доме, в кругу своей семьи, ведь название «Сказка о доме» не случайно.

Библиографический список

1. Бобрыкина Т. А. Художественный мир рождественских повестей Чарльза Диккенса. – СПб., 1996.
2. Диккенс Чарльз. Сверчок за очагом. URL: http://az.lib.ru/d/dikkens_c/text_1845_the_cricket_on_the_hearth.shtml.
3. Честертон Г. К. Чарльз Диккенс. – М., 1982.

КВАРТЕТ НА КОНЕЦ ВРЕМЕНИ ОЛИВЬЕ МЕССИАНА – ВЫЗОВ И ТОРЖЕСТВО ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ДУХА

Ю. В. Маковская

Студентка,
Московский педагогический
государственный университет,
г. Москва, Россия

Summary. In article semiotics approach is presented in the cultural and historical analysis of a piece of music which can be a basis for a new view on the analysis of the content of musical heritage of Olivier Messiaen.

Keywords: symbol; cultural and historical analysis; leittema; semiotics approach.

Заметьте... как мало действует приближение смерти на сильных духом, ибо каждый из них до конца остаётся самим собой.

Фрэнсис Бекон

«Квартет на конец времени» французского композитора, органиста, орнитолога Оливье Мессиана представляет собой удивительное явления музыкальной культуры XX века [7]. Искусствоведение обладает большим количеством информации об этом музыкальном произведении – подробная, дополненная воспоминаниями самого композитора, биография; воспоминания участников первого исполнения квартета; устоявшаяся музыковедческая концепция, закрывающая иные интерпретации. И, однако, музыка квартета представляет музыкального сфинкса, содержание которого не исчерпывается только описательным или исповедальным характером. Содержание музыкального произведения продолжает будоражить воображение музыкантов и слушателей, притягивая внимание неисчерпаемостью музыкальных образов, их глубоким экзистенциальным смыслом. Изучение культурного наследия XX века требует особых методов исторического исследования, примером которого может служить метод культурно-исторического анализа [1].

Оливье Мессиаан родился 10 декабря 1908 года в Авиньоне в семье французской интеллигенции: его отец был литературоведом, а мать – поэтессой. Оливье рано и без посторонней помощи научился играть на фортепиано и начал сочинять музыку. После окончания Первой Мировой Войны семья переехала в Нант, где Мессиаан начал заниматься музыкой с профессиональным учителем. В 1919 году он поступил в Парижскую консерваторию и до окончания обучения в 1930 году был одним из самых успешных студентов этого заведения. После окончания консерватории Мессиаан получил престижную должность органиста в церкви Святой Троицы в Париже. В 1936 году он женился на Клэр Дельбо, у них родился сын. В 1939 году, когда началась Вторая мировая война, композитор получил назначение на

должность медбрата. Тот факт, что Мессиян служил в госпитале, а не в регулярных войсках, не защитил его от нацистов. Вскоре после начала службы в военном госпитале, Мессиян попал в плен и был доставлен в город Гёрлиц на территории Силезии. С 1940 по 1942 год он был заключенным Шталага VIII-A (нем. Stalag – постоянный лагерь). Во время первого обыска в личных вещах Мессияна охранники с удивлением обнаружили партитуры. Статус музыканта давал Мессияну возможность играть на лагерном органе, а также обеспечил доступ к письменным принадлежностям, что позволило композитору сочинять музыку [3]. В этих тяжелых условиях Мессиян не только проявил стойкость духа, постоянно поддерживая своих товарищей, но и нашел в себе силы противостоять этой, кошмарной действительности, «воюя» своим профессиональным оружием – музыкой. Сочинять, исполнять музыку было для Мессияна и его товарищей смыслом жизни, то, что не позволило распрощаться с самим понятием «человечность».

«Квартет на конец времени» не только был завершен, но и исполнен 15 января 1941 года в выстуженном зале лагеря для военнопленных на территории подконтрольной немцам Силезии. Огромная толпа заключенных и нацистских охранников собралась, чтобы послушать выступление музыкантов. Квартет был написан для виолончели, фортепиано, кларнета и скрипки – для четырех инструментов, которые были в распоряжении лагерных музыкантов [7, 8, 9].

Произведения искусства испытывают на себе влияние всего комплекса социокультурных явлений своего времени, сохраняют и передают эмоциональный, чувственный фон переживаний временности человеческого бытия. В этом отношении музыка занимает особое положение, поскольку в силу своей природной, темпоральной специфики, музыкальное произведение сохраняет основные специфические музыкальные характеристики, передающие эмоциональную реакцию человека. Вся логическая структура квартета представляет собой мучительный поиск смысла в совершенно бессмысленной, античеловеческой ситуации. Не только форма, но и музыкальный язык отражают основные, логико-структурные и знаково-символические закономерности культурно-исторического периода, в котором данное произведение создавалось, а также коммуникативные характеристики, призванные вызывать у слушателя адекватные контексту переживания [4].

Музыкальный язык XX века отражает все характерные черты культурно-исторического типа мышления человека конца XX века: продолжает развиваться и существовать музыкальный язык, сформировавшийся в период XVII–XIX веков, развиваются и функционируют музыкально-теоретические системы, возникшие в XX веке, как в русле музыкально-эстетических направлений, так и в русле творческих исканий одного композитора [2]. Не менее важен информационный компонент в развитии музыкальной культуры – XX век дал миру многочисленные открытия музыкально-теоретических систем, в творчестве наследие культурных эпох ак-

тивно переосмысливается, цитируется, даёт рождение новым образам, новым музыкальным формам.

В работах Ю. Н. Холопова [6] обоснован и описан функциональный метод анализа музыкального произведения. Принципиальное отличие данного метода заключается в том, что принадлежность музыкального произведения к определенной системе не задаётся изначально, с первых шагов анализа принимается установка на идентификацию музыкально-теоретической системы, в которой написано данное музыкальное произведение. Ю. Н. Холопов считает, что определить принадлежность музыкального произведения к системе помогает вычленение составляющих музыкальную ткань элементов и определение их функциональной роли и взаимосвязей. Таким образом, метод получил название функционального. Функциональные зависимости определяются через понятие «структура», которое помогает определить горизонтальные, вертикальные, а также возможные «диагональные» соединения. Структура указывает на генетическую преемственность с историческими музыкальными категориями, помогает отойти от единого подхода к анализу музыкальной ткани.

При функциональном методе анализа «Квартета на конец времени» можно взять за основу сам музыкальный жанр квартета [5]. Ограниченное количество участников, а также выбранная «разреженная» фактура музыкальной ткани подчеркивается камерным типом музыкального письма, что выводит на уровень глубоко личностной исповеди.

Квартет обращает к христианским символам – четыре исполнителя в квартете равнозначны, как четыре опоры христианского храма или четыре канонических Евангелия – приводят к символической картине разрушенного храма, разрушенного дома, разрушение цивилизации и того, что имеет обобщенное определение «человечность».

Основные лейттемы квартета значительно шире, чем выделены в специальной литературе – они пронизывают весь квартет и выступают формообразующими элементами музыкальной ткани, это лейттема христианства, великой жертвы, христианского смирения и муки; лейттема пустоты, которая варьируется в различных гармонических находках Мессиаана, как конец мира; лейттема птиц.

«Квартет на конец времени» был одним из первых сочинений, в котором композитор экспериментировал с разными звуками и имитировал звучание птичьего пения – позднее это станет фирменным знаком Мессиаана. Это не изобразительный знак, а многозначный символ, наполненный очень личностным, глубоко интимным смыслом.

Мессиаан смог вернуться из лагеря в 1942 году и успешно продолжить профессиональную карьеру в Париже, хотя война все еще бушевала, и Франция по-прежнему находилась под немецкой оккупацией. После возвращения в Париж Мессиаан стал профессором Парижской консерватории, на этой должности он оставался до выхода на пенсию в конце 70-х годов.

К концу Второй Мировой Войны за Оливье Мессианом утвердилась репутация одного из величайших французских композиторов XX века [3, 9].

Пройдя через самые трудные испытания Оливье Мессиаан смог вернуться оттуда, откуда почти не возвращаются. Его сила духа потрясает людей до сих пор, а творческое наследие ещё ждёт своих исследователей.

Библиографический список

1. Бирюков А. М., Калашников С. Г., Звонов И. Н., Звонова Е. В. Методология и методы исторического исследования. – Коломна, 2002.
2. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. – М., 1969. – С. 478–525.
3. Екимовский Е. А. Оливье Мессиаан: жизнь и творчество. – М. : Советский композитор, 1987.
4. Звонова Е. В. Семиотический подход и культурно-исторический анализ художественного произведения // European Social Science Journal. – 2011. – № 11. – С. 266–273.
5. Звонова Е. В. Символизация и психологический механизм создания картины мира // European Social Science Journal. – 2013. – № 11–2 (38). – С. 8–15.
6. Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., и др. Музыкально-теоретические системы / редакторы Т. Кюрегян, В. Ценова (отв. редактор). – М., 2006.
7. Hill P. ed. The Messiaen companion, London: Faber and Faber, 1955.
8. Hirsbrunner T. Olivier Messiaen: Leben und Werk, Laaber: Laaber-Verlag, 1988.
9. Rischin R. For the end of time: the story of the Messiaen quartet, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2006.

«АПОКАЛИПСИС НАШЕГО ВРЕМЕНИ» ВАСИЛИЯ РОЗАНОВА: К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ КНИГИ В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ

Л. Пэйпэй

О. С. Фисенко

Магистр,

кандидат филологических наук, доцент,

Российский университет

дружбы народов, г. Москва, Россия

Summary. The article is an example of linguistic comments of microtexts written in the Vasily Rozanov book «Apocalypse of our time» in the Chinese audience (II and III certification level).

Keywords: understanding the text; linguistic commentary text; Russian as a foreign language.

Иностранные студенты-филологи старших курсов, изучающие русский язык и русскую литературу, сталкиваются с проблемой понимания текстов. Особую сложность представляют тексты русского религиозно-философского ренессанса.

Курс методики обучения русскому языку как иностранному в обязательном порядке должен включать в себя раздел, задача которого – обучение лингвистическому комментированию текстов. Эта необходимость

находит отражение в том, что в последнее время толкование текста получает все более широкое применение в системе подготовки преподавателей русского языка как иностранного.

Ярким представителем религиозно-философского ренессанса является Василий Васильевич Розанов (1856–1919), творчество которого неотделимо от русской лингвокультуры XX века.

В историю русской литературы Василий Розанов вошел как писатель, философ, публицист и литературный критик. Современники по-разному оценивали его творчество. З. Гиппиус вспоминала: «Он был до такой степени не в ряд других людей, до такой степени стоял не между ними, а около них, что его скорее можно назвать «явлением», нежели «человеком» [1, с. 149].

Розанов далек от символистов и декадентов, в некоторых произведениях выступает как активный враг модернизма. Его творчество характеризуют поиски своего особенного пути в русской литературе. Именно этим объясняется неподдельный интерес к творческому наследию Розанова иностранцев. Особая структура текстов делает произведения Василия Розанова непонятными для иностранной аудитории.

Свои произведения Розанов построил на бессистемности мышления. Он мог одновременно писать статьи как в журналах консервативного, так и либерального направления, мотивируя это тем, что душа больше любого направления и в одной статье выражена быть не может: «раскрасив яйца разных курочек – гусиное, утиное, воробьиное» (кадетское, черносотенное, революционное), он выпустил их «на одну сковородку», чтобы нельзя было больше разобрать «правого» и «левого», «черного» и «белого». Это осознанная позиция писателя: «живая вера для него порождена инстинктом жизни, мировоззренческий импрессионизм здесь смыкается с философией жизни» [2, с. 19].

Являясь представителем «нового религиозно-философского сознания», Василия Розанов создал свою уникальную, неповторимую, а зачастую и противоречивую систему взглядов. Творческое наследие Василия Розанова не исчерпывалось философскими работами. В русскую культуру он вошел и как писатель, публицист.

Цель данной статьи – привести пример лингвистического комментирования микротекстов книги Василия Розанова «Апокалипсис нашего времени» в китайской аудитории, владеющей русским языком на II и III сертификационных уровнях. В основу работы положены принципы лингвистического анализа художественного текста – одного из эффективных видов работы по русскому языку на продвинутом этапе обучения.

Речь идет именно о продвинутом этапе, так как для более полного анализа текста необходимо иметь определенный багаж сведений по русскому языку (фонетика, грамматика, лексика, фразеология, стилистика, поэтика).

Вслед за В.В. Колесовым под текстом понимаем «явленность языка в конкретной его исторической и национальной форме <...> взаимосвязь языка и текста есть взаимосвязь сущности и явления» [3, с. 606].

Создавая произведение, писатель использует лишь ему присущую систему средств выражения. Задача лингвистического комментирования – показать, какие средства языка использованы автором, что дает их использование в каждом данном случае, определить эстетическую ценность этих средств.

В произведениях В. Розанова особое значение приобретает «Я» писателя, его душа, мысли, переживания. «Критик создал совершенно небывалый «антилитературный» (раскованный, неканоничный) стиль, превратив ремарку, случайную пометку в основной принцип. Его записи-парадоксы сопровождаются пометками внизу: «за нумизматикой», «за набивкой табаку», «за истреблением комаров» и т.п. Здесь установки импрессионистической критики доведены до пародийной крайности: не привычный «литературный дневник», а схватывание момента рождения мысли, отказ от завершения, смакование оттенков, текучесть момента жизни» [2, с. 22].

Работа с текстами Василия Розанова основана на трех этапах: предтекстовых, притекстовых и послетекстовых заданиях.

Рассмотрим фрагменты каждого из этапов.

Предтекстовые задания

Василий Васильевич Розанов (1856 – 1919). Краткая биография

Василий Васильевич Розанов – известный русский мыслитель, прозаик, публицист и литературный критик.

Василий Розанов родился 2 мая 1856 года в Ветлуге Костромской губернии в семье лесничего. В 1861 году после смерти отца семья переехала в Кострому, где в это время в гимназии учится старший брат Василия – Николай.

В Костроме семья Розановых жила в бедности. Окончательная нужда настала, когда семья лишилась коровы. «До тех пор мы все пили молочко и были счастливы» – вспоминал позднее Василий Васильевич.

Когда Василию было лет 14 (он точно не помнил) умерла его мать. Ее образ возникает в произведениях писателя. «Она не знала, что когда потихоньку вставала с кровати, где я с нею спал (лет 6 – 7 – 8), то я не засыпал еще и слышал, как она молилась за всех нас, безмолвно, потом становился слышен шепот... громче, громче... пока возгласы не вырывались с каким-то свистом (легким). А днем опять суровая и всегда суровая. Во всем нашем доме я не помню никогда улыбки».

Родителей Розанову заменил старший брат Николай. Василий учился сначала в Костромской гимназии, а с 1872 г. – в гимназии Нижнего Новгорода. Успеваемостью он не блистал, два раза был второгодником. В 1878 году поступает на историко-филологический факультет Московского университета. По признанию Василия Розанова, «университет он проспал», од-

нако именно во время учебы в университете окончательно оформилось мировоззрение Розанова как глубоко пессимистическое: «...я вдруг понял...: идея счастья как верховного начала человеческой жизни есть идея, правда, неопровержимая, но она придуманная идея, созданная человеком, но не открытая им... но не есть цель, вложенная в него природою... Отсюда именно и вытекает страдание, причиняемое этой идеею: она... заглушает собою некоторые естественные цели, вложенные в человеческую природу».

На третьем курсе университета Василий Розанов женился на дочери купца – миллионера Аполлинарии Сусловой – с которой в начале 60-х годов Достоевский путешествовал по Западной Европе, но жениться на которой из-за ее вздорного характера не стал. Годы жизни с Сусловой были истинной мукой и семейным адом.

После окончания университета Розанов преподает в Брянске (1882–1885), в Ельце и в Белом (1891–1893).

В 1886 году Василий Розанов на собственные деньги издал первую книгу «О понимании. Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания», которая представляла собой один из вариантов гегельянского обоснования науки. Данная книга успеха не имела.

Знаменательным для начинающего литератора был 1891 год. Тогда, работая в Елецкой прогимназии и пребывая в мрачном затворничестве вследствие неладов с А. Сусловой, Розанов совместно с учителем классических языков П.Д. Первовым решил перевести с греческого на русский «Метафизику» Аристотеля. Работая вместе, они перевели 5 глав, опубликованных в дальнейшем Н.Н. Страховым.

В 1891 году Василий Розанов знакомится с Варварой Дмитриевной Бутягиной, которая впоследствии становится его гражданской женой. Однако А. Суслова не дала развод В. Розанову. По церковно-государственным законам дети Розанова считались «незаконнорожденными» и не имели права носить фамилию и отчество отца. С этим фактом личной жизни связан интерес Розанова к вопросам семьи.

В 1893 году Розанов переезжает в Петербург. Известность Розанову принесла его книга «Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского», представлявшая собой литературно-философский этюд. Розанов был зачислен в штат газеты «Новое время», с которой он сотрудничал с 1889 по 1917 годы.

В 1889–1901 годы публикуется ряд сборников писателя, которые были посвящены проблемам религии, политики, образования, семьи («Сумерки просвещения» (1889), «Религия и культура» (1900) и др.).

В начале XX века Розанов становится известным журналистом. Он печатается во многих газетах и журналах разнообразного толка и политических направлений: в литературно-художественных журналах («Золотое руно»), в консервативной газете («Новое время»), в религиозно-философских изданиях («Путь»). В журнале «Новый путь» Розанов в

1903–1904 годах ведет рубрику, позволявшую проследить его религиозно-философские убеждения.

В 1900 годы Василий Васильевич входит в число основателей Религиозно-Философского Общества.

Важным этапом стала публикация его трилогии «Уединенное», «Опавшие листья» (короб первый и второй) и «Апокалипсиса нашего времени».

Октябрь 1917 года* выбил из-под ног В. В. Розанова почву. В августе 1917 г. семья Розанова переехала из столицы в Сергиев Посад, чтобы не допустить политического преследования, а также, чтобы восстановить душевное равновесие среди самых близких людей, в частности, в обществе Павла Флоренского.

Измученного, постоянно мечущегося в поисках работы и средства для пропитания семьи, Розанова разбил инсульт. Деньги, отправленные А. М. Горьким из-за границы на поддержание угасающих сил писателя, пришли с опозданием. Василий Васильевич Розанов умер в 1919 году. Его похоронили рядом с могилой К. Н. Леонтьева в Черниговском скиту Троице-Сергиевой лавры.

Лингвострановедческий комментарий

***Октябрь 1917 года** – имеется ввиду Октябрьская революция (или «октябрьский переворот», «октябрьское восстание», «большевистский переворот»). Полное официальное название в СССР – Великая Октябрьская Социалистическая Революция.

Октябрьский переворот произошел 7–8 октября 1917 года. Было свергнуто Временное правительство, и к власти пришло правительство, сформированное II Всероссийским съездом Советов. Абсолютное большинство делегатов которого составили большевики (РСДРП(б)) и их союзники левые эсеры, поддержанные также некоторыми национальными организациями, небольшой частью меньшевиков-интернационалистов, и некоторыми анархистами.

Главными организаторами октябрьского переворота были В. И. Ленин, Л. Д. Троцкий, Я. М. Свердлов и др. Руководство восстанием осуществлял Военно-революционный комитет Петроградского Совета, в который входили также левые эсеры.

Ответьте на вопросы

1. Где и когда родился В. В. Розанов? Расскажите о детстве писателя.
2. Каково материальное положение семьи Розановых?
3. Каковы детские воспоминания Василия Розанова о матери?
4. С кем жил Василий Розанов после смерти матери?
5. Что повлияло на формирование мировоззрения В. Розанова?
6. Какую роль в творческой судьбе Розанова сыграла А. Сулова?
7. Какая книга была написана В. Розановым первой? На каких принципах она строилась?
8. В каких газетах и журналах работал В. Розанов? С чем связано публикация его статей в оппозиционно настроенных изданиях?

9. Какая книга принесла известность В. Розанову?

10. С чем связан переезд семьи В. Розанова в Сергиев Посад?

История создания книги «Апокалипсис нашего времени»

«Апокалипсис нашего времени» был написан в 1917–1918 гг. Данное произведение завершает творческий путь писателя.

Изначально В. Розанов планировал издавать авторский журнал небольшого формата под названием «Троицкие березки»*, которые по замыслу автора, должны были стать продолжением «опавших листьев» и небольшими выпусками выходить в свет: «Я решил делать выпуски 1-го и 15-го числа каждого месяца на свои любимые темы... И пусть они придутся по душе читателя так же, как «Уединенное», «Опавшие листья». Ах, эти березки хороши» [Розанов]. Однако, под влиянием революционных событий 1917 г., замысел книги претерпел изменения.

«Апокалипсис нашего времени» выходил с 15 ноября 1917 г. небольшими книжечками. Всего вышло десять выпусков. Василий Розанов успел напечатать 42 записи. Общее их число – 279. Они имели единую нумерацию. Это указывает на целостность замысла книги.

Выпуски печатались в типографии И. И. Иванова в Сергиевом Посаде** тиражом 2000 экземпляров.

Выпуски содержали развернутые высказывания на социально-политические, нравственные и религиозные темы.

«Апокалипсис нашего времени» был откликом на глобальные исторические события. Читатели с нетерпением ждали очередного выпуска этой хроники дней и размышлений.

Жанрово-стилистическая структура «Апокалипсиса нашего времени» сложна. Одни исследователи полагают, что «Апокалипсис нашего времени» принадлежит к жанру очерков. Другие – фрагмента и эссе. Третья полагают, что это нечто вроде журнала или дневника писателя.

«Апокалипсис нашего времени» был задуман писателем как историческая книга, поэтому биографический материал здесь представлен незначительно.

Автор «Апокалипсиса нашего времени» передает ощущение близости смерти и гибели всего окружающего: семьи, страны и мира.

«Ключ» к содержанию текста дает нам название книги. Название книги состоит из трех слов, которые несут смысловую нагрузку.

***Апокалипсис** – что-либо гибельное для мира, цивилизации, людей.

Нашего времени – связь с реальностью. То есть произведение отражает события определенного времени. Здесь прослеживается связь названия книги «Апокалипсиса нашего времени» с книгой М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Лингвострановедческий комментарий

Апокалипсис – откровение апостола Иоанна Богослова, одна из книг Нового завета, древнейшее из дошедших до нас христианских литературных произведений. Написан христианином из евреев в середине 68 –

начале 69 н. э. (вскоре после смерти римского императора Нерона). По церковной традиции автором Апокалипсиса считается апостол Иоанн Богослов. Апокалипсис тесно примыкает к ветхозаветным пророческим книгам (частично являясь прямым заимствованием из них), по содержанию резко отличается от других писаний Нового завета. В Апокалипсисе излагаются в форме фантастических видений (выдаваемых автором за «откровение», полученное им от бога) будущие судьбы мира и человечества: предстоящие якобы борьба между «воинством небесным» и антихристом, «конец света», «страшный суд», «тысячелетнее царство божье» на Земле. Это особый жанр священной библейской письменности и древней письменности вообще.

****Сергиев Посад** – русское село, возникшее в XV в. вокруг Троице-Сергиевой лавры, в 71 км к северо-востоку от Москвы по Ярославской дороге.

Троицкие березки – по названию знаменитого Троицкого монастыря.

Семантическое пространство книги Василия Розанова представлено концептами, имеющими языковую репрезентацию в виде микротекстов.

Микротекстом «К читателю» начинается повествование книги «Апокалипсис нашего времени».

Микротекст «К ЧИТАТЕЛЮ»

1. Мною с 15 ноября будут печататься двухнедельные или ежемесячные выпуски под общим заголовком: «Апокалипсис нашего времени». 2. Заглавие, не требующее объяснений, ввиду событий, носящих не мнимо апокалипсический характер, но действительно апокалипсический характер. 3. Нет сомнения, что глубокий фундамент всего теперь происходящего заключается в том, что в европейском (всем, – и в том числе русском) человечестве образовались колоссальные пустоты от бывшего христианства; и в эти пустоты проваливается все: троны, классы, сословия, труд, богатства. 4. Всё потрясено, все потрясены. 5. Все гибнут, всё гибнет. 6. Но все это проваливается в пустоту души, которая лишилась древнего содержания.

Притекстовые задания

1) Прочитайте предложения (1) и (2). Замените в тексте «не мнимо» синонимичным. О каких событиях говорит автор?

2) Прочитайте предложение (3). Объясните смысл выражений «глубокий фундамент», «колоссальные пустоты». Передайте содержание своими словами.

3) Каким образом предложения (4) и (5) отражают название книги?

4) О чем говорит Розанов в предложении (6). Почему образовались пустоты в человечестве? С чем связывает автор пустоту души?

Послетекстовые задания

- 1) Прочитайте обращение писателя к читателю еще раз. С чем автор связывает апокалипсис?
- 2) Докажите правоту слов В. Розанова на примере российской истории.

Библиографический список

1. Гиппиус З. Н. Задумчивый странник (О Розанове) // Живые лица: воспоминания: в 2 кн. – Тамбов : Мерани, 1991. – Кн. 2.
2. Казаркин А. П. Русская литературная критика XIX в. – Томск : Изд-во Том. Ун-та, 2004.
3. Колесов В. В. История русского языка: учеб. пособие. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та; М. : Академия, 2005.

ДЕФОРМАЦИЯ СУБЪЕКТНОГО И ОБЪЕКТНОГО НАЧАЛ В РАССКАЗЕ А. ДЁБЛИНА «DIE TÄNZERIN UND DER LEIB»

Ю. Г. Тимралиева

*Кандидат филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный
экономический университет,
г. Санкт Петербург, Россия*

Summary. The article reviews the story of A. Doeblin «The Dancer and the Body». It analysis the deformation of subjects and objects as characteristic feature of German Expressionism. It reveals their role in the representation of key conflicts of the time.

Keywords: expressionism; subject; object; deformation; personification; objectification.

Предлагаемый к рассмотрению рассказ А. Дёблина „Die Tänzerin und der Leib» входит в сборник рассказов „Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen,, (1913 год) и является ярким образцом ранней экспрессионистской прозы.

Одной из ключевых антитез данного литературного течения, развивающегося в эпоху зарождения машинной цивилизации, является противопоставление живой и неживой природы; одной из ключевых проблем – потеря свободы и индивидуальности, победа материи над духом в условиях технического преобразования мира и построения общества потребления с новыми социальными ролями и отношениями [2]. В экспрессионизме эта тема активно прорабатывается во всех без исключения литературных жанрах: и в лирике, и в прозе, и в драматургии.

В фокусе внимания экспрессионистов оказываются субъектно-объектные отношения. Характерным становится стирание границ между субъектным и объектным началами, их уравнивание, что прочитывается уже в самом названии данного рассказа, где существительные *Tänzerin* (субъектное начало) и *Leib* (объектное начало) соединяются при помощи

сочинительного союза *и*, при этом перед последним стоит не ожидаемая форма притяжательного местоимения *ihr*, а определенный артикль *der*. Сами же субъекты и объекты, как правило, в той или иной степени деформируются: объекты (предметы и явления) зачастую подвергаются субъективации (очеловечиванию), в то время как субъекты (люди), напротив, объективируются (овеществляются). В результате происходит смена ролей, что подтверждает дальнейший анализ текста.

Главная героиня рассказа – юная танцовщица – с первых же строк рассказа воспринимается как объект чужой воли, поскольку предложение, знакомящее нас с героиней, строится в пассивном залоге: *Sie wurde ... zur Tänzerin bestimmt*. При этом имя героини появляется не сразу и упоминается лишь дважды, вместо него в тексте используется анонимное деперсонализирующее *sie*. На протяжении всего рассказа мы сталкиваемся с выраженной объективацией (деформацией) субъекта, проявляющейся в его неполноценности и неполнопредставленности, снижении его «волевого» статуса и, в конечном итоге, овеществлении.

Неполноценность субъекта в экспрессионизме, как правило, диктуется его ущербностью, связанной с физическим или психическим состоянием, положением или социальным статусом. Характерные герои экспрессионизма – «личности на грани» [1, с. 543], люди, по тем или иным причинам «вытолкнутые» из жизни: пленные, нищие, проститутки, преступники, больные, калеки, сумасшедшие, наконец, мертвецы; место действия – нищий квартал, поле битвы, притон, сумасшедший дом, больница, тюрьма, морг [2, с. 85]. Вот и в данном рассказе героиня становится жертвой тяжелого физического недуга, который в конечном итоге провоцирует и психическое расстройство, а большая часть действия разворачивается в стенах больницы.

Неполнопредставленность субъекта связана с обрывочным (фрагментарным) и весьма условным представлением героини и обстоятельств ее жизни до болезни: на протяжении всего нескольких строк бойкая, гибкая, подвижная 11-летняя девочка превращается в апатичную 19-летнюю девушку, прикованную к больничной койке. Как и во многих других экспрессионистских текстах, в рассказе очень популярна «анатомическая» лексика [3, с. 134], т. е. слова, означающие части человеческого тела/ человеческие органы. И если в 11 лет образ героини складывается преимущественно из слов (частей), связанных с движением/ танцем: *Gelenke, Zehen, Knöchel, Kniee, Arme*; в 18 лет описание героини, достигшей своего расцвета, является наиболее полным и целостным: *kleine seidenleichte Figur, über-grosse schwarze Augen, fast knabenhaft langes und scharfgeschnittenes Gesicht, helle Stimme, rascher ungeduldiger Gang*, то в 19 лет, с началом болезни, оно сужается до покусанных губ, сжатых от боли зубов и враждебного взгляда.

Болезнь ломает жизнь героини, и именно с момента ее попадания в больницу происходит выраженный сдвиг в субъектно-объектных отноше-

ниях: субъект (героиня) постепенно становится объектом, в то время как объект (тело героини) превращается в субъект.

С каждым новым абзацем героиня становится все более зависимой от чужой воли/ состояния своего тела, с каждой строчкой все более беззащитной и безвольной, равнодушной и апатичной: *Nun verlernte die Tänzerin zu sprechen... Es geschah alles ohne ihren Willen... Klein wie eine Fliege wurde sie; und nachts stand die Todesangst hinter ihrem Bett...* Остается лишь отращивание к собственному телу, ненавистному «куску мяса», с существованием которого она вынуждена мириться: *Der Leib lag wieder ein Stück Aas, unter ihr... Es ekelte sie vor dem schlechten Fleisch, an dessen Gesellschaft sie gebunden war... um seine Schmerzen kümmerte sie sich nicht...*

Тело же, напротив, начинает жить своей собственной, пугающе независимой от героини жизнью, получает над ней власть, становится ее господином: *... ein Grauen überkam sie vor diesem Leib. Sie wagte gar nicht, ihn zu berühren... Ihr Mund schluckte Medizin, die sie ihm zu trinken gab; sie begleitete die bitteren Tropfen, wie sie hinunterrannen und sann darüber nach, was er daraus machte, er der Leib, der kindische, o der herrische, der finstere...*

Налицо характерное для экспрессионизма олицетворение вещественного и овеществление живого: *Sie führten getrennte Wirtschaft; der Leib konnte sehen, wie er sich mit den Doktoren abfand... Dumpf verachtend ließ sie mit sich geschehen. Es ging sie nichts an, was geschah. Ein kindisches Wesen lag da, das sie elend machte; was sollte sie um ihn kämpfen, was sollte sie ihn um seine Ehre beneiden? Schlaff ruhte sie in ihrem Bett...*

Это проявляется и в отношениях героини (ее тела) с внешним миром: так «белые халаты» проявляют уважение исключительно к телу, его движениям и состояниям, сама же героиня не удостоивается их внимания: *Man achtete aber auf jede Äußerung ihres Leibes, behandelte ihn mit einem maßlosen Ernst... daß man ihm Ehrfurcht zolle, dem Verderbten, Verderbenden, und über sie fortsähe, als wäre sie tot...*

В конечном итоге перед нами, с одной стороны, предстает деформированный объект, в силу обстоятельств возведенный в ранг субъекта. С другой стороны, деформированный субъект со смещенным сознанием, воссоздающий реальность в абсурдных, фантастически-гротескных образах; субъект, утративший способность управлять не только окружающим миром, но и своим собственным телом, своей собственной жизнью, субъект, подчинившийся объекту, ставший объектом: *Sie wollte einen Walzer, einen wundersüßen, mit ihm tanzen, der ihr Herr geworden war, mit dem Leib.*

И все же в финале этой изнуряющей борьбы тела и духа героиня усилием воли ломает ситуацию: *Mit einer Bewegung ihres Willens konnte sie ihn noch einmal bei den Händen fassen, den Leib, das träge Tier, ihn hinwerfen, herumwerfen, und er war nicht mehr der Herr über sie.* И в этом финале, несмотря на трагический исход (самоубийство), несмотря на столь характерные для экспрессионизма деформацию и саморазрушение, прочитывается вера в обновление человека и в торжество духа.

Библиографический список

1. Павлова Н. С. Экспрессионизм // История немецкой литературы: в пяти томах. – М. : Наука, 1968. – Т.4 (1848-1918). – С. 536–564.
2. Тимралиева Ю. Г. Лирика немецкого экспрессионизма в контексте европейского модернизма // Известия СПбГУЭФ, 2014, № 4. – С. 83–89.
3. Тимралиева Ю. Г. Фрагментарность как принцип художественного освоения реальности и его художественные экспликации в лирике немецкого экспрессионизма // Вестник Тверского гос. университета. Серия: Филология, № 24. Тверь : ТГУ, 2013. – С. 132–138.
4. Döblin A. Die Tänzerin und der Leib// Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen. Zweite Auflage bei Georg Müller. – München und Leipzig, 1913. – S. 21–31.

ПРОБЛЕМЫ НРАВСТВЕННОГО ВЫБОРА В РОМАНЕ УЛЬЯМА СТАЙРОНА «ВЫБОР СОФИ»

Е. В. Троицкая
Е. В. Иванова
В. А. ИONOва
О. В. Лысова

*Студенты,
Московский педагогический
государственный университет,
г. Москва, Россия*

Summary. The psychological analysis of the text of the novel as semiotics object, determinants of process of understanding of the novel are considered by the reader is presented in article.

Keywords: understanding; work of art; psychology-historical reconstruction; semiotics approach.

Изучение художественной культуры является важнейшим компонентом гуманитарного познания, поскольку произведения искусства сохраняют и передают эмоциональный, чувственный фон переживаний человеческого бытия [4]. Особенно важен этот аспект в изучении экзистенциальных проблем, осознания нашего прошлого.

В философии понимание рассматривается как присущая сознанию форма освоения действительности, процесс раскрытия и воспроизведение в новой форме или иными средствами, чаще всего речевыми, смыслового содержания предмета [8]. При этом окружающая человека социально-культурная и природная реальность структурируется в обобщенную форму образа мира. Представленные в этом мире предметы, люди и явления выступают как носители смыслов и значений. Понимание есть процесс поиска смысла. Главная функция понимания связана с обеспечением осознанного, нравственного обоснованного поведения и ориентации индивида в обществе, истории, культуре [6].

Роман У. Стайрона «Выбор Софи» представляет собой интересное явление художественной литературы XX века – историко-психологическую реконструкцию страшного явления в жизни любого человека – войны [1]. В таком контексте художественное произведение рассматривается как совокупность эстетических знаков, сознательно структурированное и направленное на возбуждение ответной эмоциональной реакции как особой формы познания исторического феномена [2]. Объективно-аналитический метод переносит акцент с процесса накопления информационного знания на сильнейшее переживание, детерминирующее осмысление представляемой информации. Личностный смысл переживаемого события становится результатом понимания.

В концепции психологической теории деятельности А. Н. Леонтьева понятие «значение» указывает на то, что сознание развивается в контексте культуры, где исторически кристаллизован и закреплён опыт общения, мировосприятия, деятельности, и который индивиду надо «встроить» в собственное сознание. Значение определяет подключённость индивидуально-го сознания к сознанию общественному. Понятие «смысл» указывает на то, что индивидуальное сознание несводимо к формальному знанию; оно в силу принадлежности живому индивиду и включённости в систему его деятельностей всегда лично пережито [7].

Изучение культуры, процесс постижения значения и смысла культурно-исторического развития человечества, выступает интегрирующей связью гуманитарного знания. Поиск содержания понятия «значение» определяет общность вектора познания гуманитарных наук, «...именно в поиске значения гуманитарные науки способны обрести свой общий знаменатель» [3, с. 5].

Война в романе У. Стайрона выступает как контекст нравственной проверки человека, личности. Война пронизывает каждую строчку романа, наполняя конкретным жизненным содержанием казавшиеся отвлечёнными понятия долга, мужества, героизма, человеческого достоинства. Морально-нравственные дефиниции романа представлены как выбор: они или мы, сделать шаг вперед или спрятаться за чужую спину, победить и погибнуть или струсить и отступить. Когда требуется совершить поступок, сделать выбор, аргументы за или против могут быть самыми различными. Но самым большим, самым весомым из них выступает, конечно, страх. Бояться можно за жизнь собственную или благополучие своей семьи, за то, что скажут другие, за то, что ждёт в предстоящем дне. Все это часто сбивает с толку и не даёт оставаться человеком в решительно бесчеловечной ситуации.

Вот и Софи, главная героиня романа Уильяма Стайрона делает выбор. На протяжении всей жизни ей не раз приходится выбирать под принуждением, в ситуации, которая абсолютно исключала свободную волю. События романа разворачиваются вокруг трех основных действующих лиц. Персонаж номер один – рассказчик Стинго. Это молодой, перспективный писатель, американец-южанин, из тех, кого принято величать

джентльменом, в нем угадывается довольно много от самого автора. Герои номер два и три – это еврей Натан и девушка родом из Польши по имени Софи.

События романа происходят параллельно с Нюрнбергским процессом, что составляет семиотический рефрен романа – суд и возмездие. Нюрнбергский процесс выполняет функцию временной координаты экзистенциального выбора всея участников романа [9]. Читатель поставлен в ситуацию, когда ему приходится включаться в действие со стороны писателя Стинго, шаг за шагом проникая в страшную тайну Софи. На первых страницах романа американец, успевший поучаствовать в боевых действиях американских войск в конце Второй мировой войны, слышит слова, видит поступки своих друзей, но не может их понять. Текст построен по принципу «открытого текста» и оставляет читателю возможность самому пойти на поиски истинных причин болезненного, изломанного поведения героев.

Например, Софи рассказывает Стинго историю своего отца, которую всегда скрывала от кого бы то ни было. Ее отец всю свою жизнь придерживался крайних антисемитских взглядов и открыто выступал еще до начала войны за выселение евреев из Польши. Однако после оккупации, несмотря ни на что, он сам оказался среди первых уничтоженных поляков. Таким образом, выстраивается историческая коннотация с вопросами антисемитизма и трагической историей варшавского гетто.

Литературный текст оставляет границы образа открытыми, следуя принципам Шекспира, создавая образ-форму, образ-символ, образ-обобщение [5]. Нюрнбергский процесс является не фоном, он постоянно врывается в сознание героев, отнимая у них спасение забвением. Софи каждую минуту помнит о днях, проведенных в немецком плену, о своём предательстве и о том страшном выборе, который пришлось сделать. Американский писатель Стинго выступает в семантической структуре романа не человек, участником событий, а хором древней трагедии, который может наблюдать, поддерживать, но не может вмешаться, изменить ход развивающейся истории. Так Стинго узнает о том, что Софи была арестована нацистами за попытку купить и перевезти окорок для матери в условиях, когда мясо было запрещено покупать, так как оно должно было идти исключительно на нужды армии Рейха. Таким образом Софи и была депортирована в Освенцим вместе с остальными. Здесь благодаря блестящему знанию немецкого языка ей удастся оказаться в числе той небольшой группы заключенных, которую нацисты используют в своей работе и не планируют моментально уничтожить.

В конце романа Стинго узнает о самой страшной тайне Софи. Помимо нее нацисты арестовали ее сына Яна и дочь Еву. И когда их доставляют в Освенцим в процессе «селекции» Софи предлагают сделать страшный выбор – решить кого из детей она оставит, а кого сразу отправят в газовую камеру.

Необходимость выбора ставит врач, представитель самой гуманной профессии, представитель одного из самых образованных народов, который сам свой выбор уже сделал, заглушая алкоголем остатки человеческого в своей душе и сознании. Софи умоляет пощадить обоих детей, однако ее заставляют сделать выбор – в противном случае оба ребенка будут немедленно уничтожены. Она просит сохранить жизнь сыну. На протяжении всей своей жизни она много раз уже выбирала жизнь – ценой гибели других.

Сюжетная линия романа представляет собой постепенное погружение в круги ада, раскрывая не только читателю глубину нравственного страдания, но и самим героям. Отвергая возможность безбедного существования, Софи сохраняет верность человеку, который однажды спас её. Как персонажи античной трагедии, они принимают яд и умирают одновременно. Стинго остается жить и писать.

Много людей были вынуждены выбирать: было страшно, тяжело, не хватало сил. Трудно и невозможно оценить то, каким был этот выбор и чем он продиктован.

Психолого-историческая реконструкция, как основа романа, актуализирует единство аффекта и интеллекта, знания и переживания. На протяжении всего романа читатель остается активным действующим участником романа в динамической ситуации почти непереносимого сопереживания. Понимание происходит в результате взаимодействия его образующих, обладающих гетерогенной, деятельностной, аффективной, личностной природой [4].

Роман оказал огромное влияние на развитие современной культуры. По сюжету книги снят фильм, а в английский язык вошло выражение «выбор Софи» означающее невыразимо сложный выбор, который не пойдет на пользу ни одной из сторон. Нравственность всегда самостоятельный выбор человека. Война – это всегда создание условий для безнравственности и бесчеловечности. Что может помочь сделать правильный выбор и обеспечить нравственное поведение человека? Только совесть. Совесть, которая проявляется в чувстве вины за безнравственный поступок. Это та единственная сила, которая может обеспечить нравственное поведение человека. И каждый поступок несет за собой суд и возмездие.

Библиографический список

1. Бирюков А. М., Калашников С. Г., Звонов И. Н., Звонова Е. В. Методология и методы исторического исследования. – Коломна, 2002.
2. Выготский Л. С. Психология искусства / сост., автор посл. и ред. М. Г. Ярошевский: Подготовка текста и комментарии. В.В. Умрихина. – М. : Педагогика, 1987.
3. Греймас А. Ж. Структурная семантика: Поиск метода / перевод с франц. А. Зиминской. – М. : Академический Проект, 2004.
4. Звонова Е. В. Понимание художественного произведения // *European Social Science Journal*. – 2012. – № 11–1 (27). – 144–153.
5. Звонова Е. В. Семиотический подход и культурно-исторический анализ художественного произведения // *European Social Science Journal*. – 2011. – № 11. – С. 266–273.

6. Знаков В. В. Понимание произведения искусства // Психология искусства. В трех томах. Т. 1. Самара: Изд. Самарский гос. пед. универ, 2003. – С. 29–33.
7. Леонтьев А. Н. Некоторые проблемы психологии искусства // Избранные психологические произведения: В 2-х т. Т. 2. – М. : Педагогика, 1983.
8. Новейший философский словарь / сост. и гл. н. ред. Грицанов А. А., 3-е изд., испр. – Мн., 2003.
9. Стрелков Ю. К. Экзистенциально-психологическая реконструкция переживания события: значение временной координаты // Ежегодник Российского психологического общества. Специальный выпуск том 3. – М., 2005. – С. 74–77.
10. Стайрон У. Софи делает выбор. – Москва : АСТ, 2009.

ПСИХОЛОГИЗМ СЮЖЕТА В ПОВЕСТИ В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА»

Т. М. Урюпина
В. Н. Еремякина
Д. В. Костриц

*Аспирант,
старший преподаватель,
старший преподаватель,
Оренбургский государственный
медицинский университет,
г. Оренбург, Россия*

Summary. The article deals with Vladimir Nabokov novel «Masha» from the point of view of psychology plot. To do this, take the basic features of psychology in literature and on the basis of their philological analysis is made of the story.

Keywords: psychological motives; novel; «Masha»; V. Nabokov.

Психологизм в литературе – глубокое проникновение во внутренний мир героя, подробное описание, анализ различных состояний его души, внимание к оттенкам переживаний. По мнению Л. Гинзбурга психологизм осуществляется в форме прямых авторских размышлений или в форме самоанализа героев, или косвенным образом – в изображении их жестов, поступков, которые должен аналитически истолковать подготовленный автором читатель [1, с. 29].

И. Страхов, говоря о психологизме, выделяет две основные формы психологического анализа:

1) изображение характеров изнутри (внутренняя речь, образы памяти и воображения);

2) изображение характеров извне – интерпретация писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики [4, с. 23].

Вслед за ним А. Есин, выделяет еще одну, третью форму психологизма: «суммарно-обозначающая» форма. В ней писатель сам кратко называет те процессы, которые происходят во внутреннем мире, но не прослеживает сам процесс протекания чувства [2, с. 43].

В литературе XIX и XX вв. все три формы взаимопроникаемы, часто используются одновременно. Это требует дополнительных усилий читателя: он, вступив в соавторство, сам воссоздает недостающие звенья в психологическом рисунке душевной жизни персонажа.

Рассмотрим повесть В. Набокова «Машенька» с точки зрения психологизма и его форм. Надо сказать, что в ней писатель ориентировался, в первую очередь на первую форму психологизма, т. е. изображение характеров изнутри (внутренняя речь, образы памяти и воображения).

Внутренней речью называется такой авторский прием, когда показано развернутое размышление героя, естественное, искреннее, спонтанное, в котором сохраняется речевая манера персонажа. Герой размышляет о том, что его особенно волнует, интересует, когда ему нужно принять какое-то важное решение. Выявляются *основные темы, проблемы* внутренних монологов того или иного персонажа. В «Машеньке» внутренней речью для нас обладает только главный герой – Ганин. Именно из его внутренних монологов мы узнаем о его взаимоотношениях с Людмилой, о его отношении к каждому из жителей пансиона, о его чувстве – воспоминанию к Машеньке. Ганин не большой любитель вступать в полемику с персонажами, у него нет близкого человека, которому он бы доверил что-то сокровенное из своей души. Только однажды Ганин высказал свое мнение вслух – при споре Подтягина и Алферова о России. И то, совсем с большой натяжкой можно назвать его пару слов высказыванием: «– Однако...– усмехнулся Ганин.– Не любо слушать, Лев Глебович? – Не любо, но не мешаю, Алексей Иванович. – Что же, вы тогда считаете, может быть, что...» [3, с. 46] Как мы видим – здесь выражается позиция Ганина, но выражается она не так, чтобы кого-то увлечь своей идеей, а просто так, будто вырвалось, не стерпелось, когда Алферов называл Россию загогулиной, которую стереть бы вообще с лица Земли. Ведь столько внутренних радужных часов провел Ганин наедине с собой и Россией, с воспоминаниями о России-Машеньке. Уже в самом начале повести мы встречаемся с монологами Ганина по поводу его впечатлений об Алферове: «хлынул теплый, вялый запахок не совсем здорового, пожилого мужчины. Есть что-то грустное в таком запахке» [3, с. 36]. И с самых первых строк повести мы, узнав Алферова со слов Ганина, проникаемся каким-то отвращением к этому человеку, даже не зная до этого его жизни, внутренних качеств. С внутреннего монолога Ганина мы узнаем о Людмиле: «Ему теперь все противно было в Людмиле: желтые лохмы, по моде стриженные, две дорожки невыбритых темных волосков сзади на узком затылке; томная темнота век, а главное – губы, покрашенные до лилового лоску. Ему противно и скучно было, когда после схватки механической любви она, одеваясь, щурилась, отчего глаза ее сразу делались неприятно-мохнатыми, и говорила: «я, знаешь, такая чуткая, что отлично замечу, как только ты станешь любить меня меньше» [3, с. 41]. Оба этих человека неприятны Ганину и в ином свете, как в отрицательном, мы их не видим. Герой, в своих внутренних моноло-

гах может задавать себе риторические вопросы, иногда отвечать на них, усмехаться своим же собственным словам. К примеру: ««Уехать бы», – тоскливо потягивался Ганин и сразу осекался: а как же быть-то с Людмилой? Ему было смешно, что он так обмяк» [3, с. 41].

Мысли героя могут, как и в обычно внутренней речи человека пере скакивать с одной мысли, на другую и возвращаться к этой мысли резко затем. Он думает о том, хорошо ли ему уехать бы было, потом он вспоминает о Людмиле, затем думает, почему он так обмяк в последнее время и уже рассуждает о причинах этого, затем такой же резкий возврат к мыслям о Людмиле.

Помимо отрицательных эмоций, скрыто выраженных Ганиным во внутренних монологах, существуют положительные, о которых герой думает, улыбаясь – это Подтягин, и, конечно, Машенька. Когда он, уже придумав план встречи с Машенькой перебирает старые ее письма случайно находит стихи Подтяги́на, то думает: ««Милый Подтягин, – улыбнулся Ганин. – Вот странно... Господи, как это странно... Если бы мне сказали тогда, что я именно с ним встречусь...» [3, с. 98]. Именно здесь мы впервые видим какое-то подобие расположенности к человеку.

К своим воспоминаниям о Машеньке Ганин вообще относится как к определенному ритуалу. Все началось с его первых воспоминаний о ней «Он, странно сказать, не помнил, когда именно увидел ее в первый раз. Быть может, на дачном концерте, устроенном в большой риге на лугу» [3, с. 65], «эту минуту Ганин теперь справедливо считал самой важной и возвышенной во всей его жизни» [3, с. 67]. Уже в первых воспоминаниях мы видим чувство, слова, которые никогда бы ни были произнесены в Берлине, но которые так органично сочетались с его воспоминаниями о том времени, о той России. Именно когда Ганин расстается с Людмилой окончательно, он чувствует себя свободным для воспоминаний. Как будто своими воспоминаниями он, нехотя, изменял, любил кого-то другого, не прости́вшись с одной женщиной. «То, что случилось в эту ночь, то восхитительное событие души, переставило световые призмы всей его жизни, опрокинуло на него прошлое. Он сел на скамейку в просторном сквере, и сразу трепетный и нежный спутник, который его сопровождал, разлегся у его ног сероватой весенней тенью, заговорил» [3, с. 56]. Сразу вспоминаются строчки из стихотворения А. С. Пушкина «Воспоминание»: «Воспоминание безмолвно предо мной / Свой длинный развивает свиток»... Да, воспоминание это своеобразный ритуал, требующий душевной и нравственной свободы, что вот так, безмолвно прийти, опуститься перед героем и шептать что-то о далеком, потерянном, но таком родном.

Если брать во внимание такой психологический аспект жизни героя как умение/неумение чувствовать любовь к другому человеку, то повесть «Машенька» нельзя также считать традиционной. Отношения Ганина с Людмилой вряд ли можно назвать чувствами, тем более сам герой вспоминает о них «схватка механической любви». Да и отношения-воспоминания

Ганина с Машенькой тоже нельзя назвать таковыми. Машенька, героиня, чье имя уже задано в заголовке, ни разу не появляется в повести и само ее существование кажется полуреальным, полуэфемерным. Набоков отбрасывает шаблонный и предлагаемый самой расстановкой персонажей ход – «любовный треугольник»; отказ Ганина от встречи с Машенькой имеет не традиционную психологическую, а, скорее, глубинную философскую мотивировку: набоковский персонаж осознает ненужность встречи, ибо невозможно обращение времени вспять, и подобная попытка могла бы оказаться подчинением прошлому и отказом от себя самого. Машенька остается внутри героя, остается красивым воспоминанием и сладким сном, в который Ганин вынужден просто иногда погружаться, но который он никогда не увидит наяву. «Образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминанием» [3, с. 112].

В Машеньке предварены черты, развившиеся в более поздней поэтике Набокова и которые также имеют значение для выражения внутреннего состояния главного героя: построение текста как вариации то ускользающих, то проявляющихся лейтмотивов и образов. Таковы разнообразные звуки: от соловьиного пения, означающего природное начало и прошлое («тщетно ждал, чтобы в тополях защелкал фетовский соловей» [3, с. 67]), до шума поезда и трамвая («вдали телесный отлив дрожал на трамвайных рельсах» [3, с. 110]), олицетворяющих мир техники и настоящее, запахи («чувствовал запах ее духов» [3, с. 42], «сыроватый запах, стародевичья прохлада» [3, с. 56]), повторяющиеся образы – поезда, трамваи, свет («сквозь верхнее матовое стекло двери желтел свет» [3, с. 59]), тени («черные тени мальчишек» [3, с. 66]), сравнения героев с птицами («Вы – вольная птица» [3, с. 89]). Присутствие в повести всех этих черт, помогает нам более точно уловить внутреннее состояние героя, тот контраст, на котором строится его различное восприятие России из воспоминаний и такого реального Берлина. Здесь автор использует прием именно внешнего психологизма, когда писатель интерпретирует внешние признаки, состояние природы, города и т.д. как средства выявления граней психологического состояния главного героя.

Нам достаточно посмотреть на такой разный пейзаж берлинских улочек и природы поместья в России, чтобы понять, почему герои в Берлине живут монотонно, сонные мухи. Ведь даже в самом начале Ганин говорит о себе: «В прежнее время (когда он ходил на руках или же прыгал через пять стульев) он умел не только управлять, но и играть силой своей воли. Бывало, он упражнял ее, заставлял себя, например, встать с постели среди ночи, чтобы выйти на улицу и бросить в почтовый ящик окурочек» [3, с. 41]. А теперь Ганин не работает, не может решиться даже на более менее волевой поступок, такой, к примеру, чтобы сказать давно нелюбимой женщине о том, что чувств больше нет. И вот, герой, пересилив свое собственное безволие, решается, выходит на улицу, и...что же он видит:

«бледные апрельские улицы, где плыли и качались черные купола зонтиков» [3, с. 47]. Бледный, черный – нездоровые, траурные цвета. А не их ли отражает в точности жизнь Ганина в пансионе? Бездействие, бесчувствие, настолько сильное, что душа уже не может проснуться сама, ей обязательно нужна встряска в виде воспоминаний, или какого-нибудь неожиданного события, которое заставит вспомнить и перевернет с ног на голову эту жизнь-смерть. Именно таким воспоминанием и явилась для героя увиденная фотография Машеньки. И тут-то, впервые: мы видим и улыбку, и слышим соловья в поместье, и видим речку, лодочку, деревья, зеленые листочки. Заметим, насколько контрастен переход от желтых берлинских фонарей к зеленым крышам и садам и синему июльскому небу – символу возрождения, душевной глубины. «Июльское небо, по которому наискось поднимаются рыхлые, сияющие облака. Второе окно, в правой стене, выходит на зеленоватую косую крышу» [3, с. 57]. Все живо, все дышит в этом, таком призрачном, но, в то же время, таком живом мире воспоминаний Ганина.

Именно в повести «Машенька» В. Набоков впервые предпочитает динамичное развитие действия глубокому психологизму сюжета. Лиричность, глубина повествования способна поразить самого искушенного читателя. Набоков не боится играть с цветом, с самим жанром повести, позволяя нам увидеть и пение соловья, и внутренний богатый мир главного героя, и его отрешенность от мира внешнего, не боится показать нам разные грани такого чувства, как любовь и с неослабевающей тоской вспоминать о дорогой и такой далекой Родине.

Библиографический список

1. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л., 1971.
2. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. – М., 1988
3. Набоков В. Собрание сочинений в четырех томах. Том 1. – М. : Правда.
4. Страхов И. В. Психологический анализ в литературном творчестве: В 2 ч. – Саратов, 1973.

РАБОТА НАД МИКРОТЕКСТАМИ КНИГИ ВАСИЛИЯ РОЗАНОВА «УЕДИНЕННОЕ»

Л. Шаньшань
О. С. Фисенко

*Магистр,
кандидат филологических наук, доцент,
Российский университет
дружбы народов, г. Москва, Россия*

Summary. The article considers the problem of the perception of religious and philosophical discourse of Vasily Rozanov in the Chinese audience. The complexity of the perception of religious and philosophical discourse of the late XIX – early XX century due to the fact that its creators were writers who tried to comprehend events in the country in an artistic form.

Keywords: micro text; linguistic commentary text; understanding and perception of the text; religious and philosophical discourse; lingvocultural situation.

Современная парадигма языкознания, занимающаяся изучением дискурса в различных ракурсах, актуализирует проблему понимания и восприятия текста. Особую значимость данная проблема приобретает при работе с текстами религиозно-философского дискурса конца XIX – начала XX века в китайской аудитории. Это связано со сравнительно недавним «возвращением» художественного наследия данного периода в мировую художественную литературу.

Читая текст на иностранном языке, реципиент (субъект восприятия или читатель) сталкивается с проблемой адекватного восприятия и понимания текста. В иностранной аудитории русский религиозно-философский дискурс конца XIX – первой трети XX века вызывает особую сложность, так как понять его вне лингвокультурной ситуации начала века представляется затруднительным.

Особенность русской религиозно-философской мысли заключается в том, что она «воплотилась не в научных трактатах, но в искусстве слова: широкой волной разлилась она в художественной литературе. Догматы русской философии облеклись в кровь и плоть живых образов. Всегда отзывчивая к насущным злободневным потребностям, наша литература была вместе с тем неизменно занята мыслью о вечном, непреходящем, о нетленных сокровищах духа и его вневременных запросах» [1, с. 3].

Несмотря на большое количество историко-философских исследований эстетических взглядов русских мыслителей, поэтов, писателей, критиков конца XIX – начала XX вв., сегодня не существует ни одной работы, специально посвященной исследованию религиозно-философского дискурса, как нет и серьезного исследования литературно-критической ситуации, обобщающего и систематизирующего все явления литературной критики этого времени.

Проблема восприятия религиозно-философского дискурса в иностранной аудитории находится на стадии накопления данных. Вместе с тем

проблема восприятия текстов не нова. Разработки моделей восприятия речевых сообщений в теории речевой деятельности ведутся с середины XX в. и во многом предопределены исследованиями Н. Хомского. Вопросы восприятия речи поднимали В. А. Звегинцев, Г. В. Колшанский, И. Р. Гальперин, Г. В. Степанов и др. Проблемы восприятия иностранного текста были предметом научного изучения И. А. Зимней, З. И. Клычниковой, Е. И. Пассова и др. Проблемами восприятия художественного текста занимались литераторы М. М. Бахтин и М. Б. Храпченко. Психологические механизмы процессов восприятия и понимания изучали психологи А. Р. Лурия, А. Н. Леонтьев, Н. И. Жинкин, В. П. Зинченко и др. В трудах Н. С. Автономовой, А. А. Брудного, Г. А. Брутян, С. С. Гусевой и др. исследовались философские аспекты понимания. Когнитивный подход представлен трудами лингвокогнитологов и психолингвистов А. Н. Леонтьева, А. А. Залевской, Е. Ф. Тарасова и др. Герменевтический подход был разработан А. А. Брудным, А. К. Жолковским, Х-Г. Гадамером, П. Рикером, Г. И. Богиным и др.

В историю русской литературы Василий Розанов вошел как создатель «нового вида прозы» – «уединенное» или «опавшие листья». Аналогов произведений данного вида прозы в китайской литературе нет, поэтому проблема понимания и восприятия религиозно-философского дискурса Василия Розанова является актуальной. Безусловно, книга «Уединенное» не включена в программу бакалавриата китайских вузов. Чтение ее требует более совершенного знания русского языка. К текстам религиозно-философского дискурса обращаются студенты, владеющие русским языком на II или III сертификационном уровне. Как правило, творчество Василия Розанова изучают магистры на спецкурсах по русской литературе начала XX века.

Как показал наш опрос магистров-филологов китайских вузов, они не понимают тексты С. А. Алексеева, Андрея Белого, З. Н. Гиппиус, А. В. Ельчанинова, Вяч. Иванова, А. А. Мейера, Д. С. Мережковского, В. В. Розанова, Д. В. Философова, П. А. Флоренского и других представителей русской литературы начала XX века. Существенную помощь им могли бы оказать учебные пособия по лингвистическому комментированию религиозно-философского дискурса конца XIX – начала XX вв.

Приведем пример работы над текстом книги в китайской аудитории.

История создания книги В. Розанова «Уединенное»

Первое издание «Уединенного» было арестовано Главным управлением по делам печати, а ее автор был обвинен в порнографии и приговорен к десяти дням ареста. На основании указа об амнистии Василий Розанов был освобожден петербургской судебной палатой, а книга была разрешена к продаже после изъятия из нее отдельных страниц.

Эта книга не оставила никого равнодушным. На нее были противоречивые отзывы: от восторженных до резко отрицательных. М. Горький в письме В. Розанову писал [3]: «насытила меня Ваша книга, Василий Васи-

льевич, глубочайшей тоскою и болью за русского человека, и расплакался я, – не стыжусь признаться, горчайше расплакался. Господи, помилуй, как мучительно трудно быть русским!» М. О. Гершензон [2] писал: «Это самая нужная Ваша книга, потому что, настолько Вы единственный, Вы целиком сказались в ней, и еще потому, что она ключ ко всем Вашим писаниям и жизни». «С первых же строк этой напечатанной книги вас охватывает страх. И не неприятный страх, а смешанный с отвращением. Еще не разобрался, еще не понял, что же, собственно, тут ужасного, а первый, глубокий внутренний голос уже твердит: «Нельзя! Нельзя! Не должно этой книге быть!»

Об истории возникновения «Уединенного» Василий Васильевич рассказал в «Опавших листьях»: «Собственно мы хорошо знаем – единственно себя. О всем прочем – догадываемся, спрашиваем. Но если единственная «открывшаяся действительность» есть «я», то, очевидно, и рассказывай об «я» (если сумеешь и сможешь)».

В «Опавших листьях» Василий Розанов так вспоминал историю возникновения замысла книги: «В 1895-6 году я определенно помню, что у меня не было тем. Музыка (в душе) есть, а пищи на зубы не было. Печь пламенеет, но ничего в ней не варится. Тут моя семейная история и вообще все отношения к «другу» и сыграли роль. Пробуждение внимания к юдаизму, интерес к язычеству, критика христианства – все выросло из одной боли, все выросло из одной точки. <...> Литературу я чувствую как «мой дом» [4].

Василий Розанов много раз говорил, что гениальные мысли возникают мгновенно, на первый взгляд беспричинно и тут же исчезают. Это не мысли в буквальном смысле слова, а «полумысли», «получувства», которые отражают настроения, переживания, едва уловимые «движения души». Писатель считал, что каждое «движение души» бесценно, поэтому он стремился уловить его и зафиксировать.

Начиная с 1910 года, Василий Розанов записывал свои мысли на клочках бумаги, а затем складывал их. Иногда он записывал время и место возникновения мысли. Создавая свои произведения, Василий Розанов не думал о том, что пишет книгу. Он собрал листочки, пронумеровал их и отправил в издательство. «Всякий – «сочинял». Я же никогда не «сочинял»: «никогда не единого плана «моего творения». Никогда не «задумывал». «Обдумывать» мне совершенно несродно («и вообразить не могу»). Жил... Я... Вот и все».

Вместе с тем исследователи отмечают, что жанр «уединенное» не возник спонтанно. В публицистических текстах Розанова, «Эмбрионах» [1899], «Новых эмбрионах», в Предисловии к книге «Люди лунного света» [1911] происходит зарождение новой литературной формы. В этих произведениях содержатся воспоминания, мысли и восклицания писателя – все то, что содержится в «Уединенном». Таким образом, уже в конце 90-х –

начале 900-х гг. наиболее близкой Розанову становится форма лаконичного высказывания, которая не связана с контекстом всего сборника.

В «Эмбрионах» В. Розанов писал: «Есть люди с великими темами, но без слов; и есть люди с богатыми словами, но которые родились без темы».

В книге автор дает примечание «без читателя». То есть идет указание на то, что книга написана для себя и обращена к самому себе как к единственному читателю. «Уединенное» обращено лично к каждому человеку, и содержанием книги здесь становится авторская субъективность.

«Уединенное» – это не просто сборник сентенций, мыслей, афоризмов, фрагментов, лирических миниатюр, но особое художественное целое, существующее по своим законам и воплощающее целостное мировосприятие писателя. Книга Розанова «Уединенное» связана единством замысла.

«Уединенное» представляет собой заметки и размышления В.В. Розанова. В нее входят в основном записи 1911 г. Автором нередко указываются обстоятельства и место создания записи: «на обороте письма», «за нумизматикой», «на подошве туфли» и т.д.

На титульном листе стоит подпись «почти на праве рукописи». Создается впечатление, что это не обычная типографским образом отпечатанная книга, а чисто личные, интимные рукописные записки. Это некая стенография духовной жизни свободного писателя. В «Уединенном» Розанов начал совершенно новый тип неформального философствования.

Предтекстовые задания

1). *Прочитайте воспоминания о В. Розанове З. Гиппиус. На какое качество В. Розанова она указывала?*

Он был до такой степени не в ряд других людей, до такой степени стоял не между ними, а около них, что его скорее можно назвать «явлением», нежели «человеком».

2). *Прочитайте значение слова «уединенный». Как Вы думаете, почему В.В. Розанов назвал свое произведение «Уединенное»?*

Уединённый – одинокий, уединившийся от других.

Притекстовые задания

1) *Прочитайте текст, соблюдая деление на синтагмы.*

1. Шумит ветер в полночь и несет листы... // 2. Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, / вздохи, / полумысли, / почувства... // 3. Которые, / будучи звуковыми обрывками, / имеют ту значительность, / что «сошли» прямо с души, / без переработки, / без цели, / без преднамеренья, // – // без всего постороннего... // 4. Просто, // – // «душа живет»... // т.е. / «жила», / «дохнула»... // 5. С давнего времени мне эти «нечаянные восклицания» почему-то нравились. 6. // Собственно, / они текут в нас непрерывно, / но их не успеваешь (нет бумаги под рукой) заносить, // – // и они умирают. // 7. Потом ни за что не припомнишь. // 8. Однако кое-что я успевал заносить на бумагу. // 9. Записанное все накапливалось. // 10. И вот я решил эти опавшие листы собрать. //

2) Прочитайте предложение (1). Объясните значение слова «полночь». Для чего в конце предложения (1) писатель использует многоточие? Как называется этот прием?

3) Прочитайте предложение (2). Объясните значение слова «быстротечный». Из каких двух слов оно состоит? Объясните значение слов «мысль», «чувства». Какую роль играет приставка полу- в словах «полумысли», «получувства». Как Вы понимаете слово «восклицание»? Замените слова «восклицания», «вздохи», «полумысли» и «получувства» синонимами.

4) Прочитайте предложения (1) и (2). С чем автор сравнивает жизнь? Почему?

5) Прочитайте предложения (3). Объясните значение слова «намеренье». Какое значение имеет слово «преднамеренье». Как Вы понимаете выражение «сошли без переработки». Почему эти мысли важны автору?

6) Прочитайте предложения (4). Какие этапы жизни души отражают слова «живет», «жила», «дохнула»?

7) Прочитайте предложения (5). С чем автор сравнивает мысли? Подберите синонимы к слову «нечаянный». Составьте с ним словосочетания.

8) Перефразируйте предложение (6). Подберите синонимы к слову «припомнишь».

9) Прочитайте предложение (10). Докажите, что словосочетание «опавшие листья» – метафора.

10) Как Вы думаете, с чем связано решение автора собрать «опавшие листья»?

В записях Василия Розанова сюжетная линия уходит на второй план. Создается ощущение ее отсутствия, но сюжет есть. Он основан на потоке сознания. Записи краткие, воссоздающие мироощущение героя. Идет описание течения переживаний автора. Это дается с поразительной реальностью. Автор не дает никакой развязки. Тексты направлены на активное, личностное восприятие.

Процесс восприятия различных отрывков книги «Уединенное» резко отличается. Для адекватного восприятия микротекстов книги необходимо познакомиться с лингвокультурной ситуацией начала XX века. Только в этой ситуации читатель может быть творчески активной личностью.

Библиографический список

1. Голлербах Э. В. В. Розанов. Жизнь и творчество. – М. : МП «Квазар», 1991.
2. Переписка В. В. Розанова и М. О. Гершензона // Новый мир. – 1982. – № 3. – С. 230–231.
3. Письма А. М. Горького к В. В. Розанову // Контекст. – 1978.
4. Розанов В. Опавшие листья. – М. : Олма Медиа Групп, 2014. – 384 с.



III. NATIONAL DISTINCTNESS OF LITERARY WRITING



THE CHARACTERS' SPEECH AS AN INDICATOR OF NATIONAL PECULIARITIES

E. Godovannaya

N. Zurnacheva

*Candidate of Philological Sciences,
assistant professor,
student,
South Federal University,
Rostov-on-Don, Russia*

Summary. The article investigates the conveying of national peculiarities in the novel by Karen Swan 'Christmas at Tiffany's'. They are mainly revealed in the characters' speech, be it a dialogue or an inner monologue. A very important role in this phenomenon belongs to a phrase epithet.

Keywords: nation; mentality; culture; peculiarity; representative.

The analysis of the novel 'Christmas at Tiffany's' by Karen Swan makes it possible to get a glimpse of some aspects of Anglo-American culture – the author depicts the diverse and rather detailed picture of life in the contemporary Anglo-American society.

Karen Swan began her career as a fashion journalist; she worked in such popular publications as 'Tatler', 'Vogue' and 'YOU'. She, more than anyone else, understands what a modern fashion industry is, so it is quite understandable why she chooses the topics related to this sphere.

Today, at the age of globalization, it is extremely difficult to identify a person as a representative of a nation, of course, mentality forms a personality, and although in modern society there is a tendency towards cosmopolitanism, however, some differences between the representatives of different nations are still preserved.

So, such topics as finding harmony with each other, friendship, love, turning a new leaf, etc. are extremely popular nowadays. Karen Swan, through her books, wants to draw the reader's attention to the problems that anyone may have. Moreover, the example of the main character – Cassie – offers one of the ways to solve common problems of modern women. They can do it by changing their place, leaving one reality and immersing in another that is a completely new world. Of course, this method can be called escapism, but in this case, it is a kind of transformation of a person. Of course, not everybody has to leave the 'comfort zone', but in this novel the main character had to do it, and that process was not enjoyable, it was painful.

In the prologue, the writer gives a clear description of the circumstances that forced the protagonist to close one door and to open another. Cassie faced

with rather ordinary problems such as a husband's betrayal, the necessity to blend in a completely unfamiliar society and make new friends, to change not only her appearance, but also her personality and at the same time to remain in harmony with herself, to learn to look at the world from a different angle.

The protagonist's wedding anniversary turned into the last farewell to the previous life, and the last thing she heard in that life was the voice of her husband, 'I miss you, Ror. Sleep tight ...' said the voice, that oh-so-distinctive voice that she had first fallen in love with' [2, p. 20]. The phrase epithet «oh-so-distinctive» describes Cassie's feelings at that moment: pain, frustration, unwillingness to be with this person, even in the same room, at the one moment her husband became as 'close' as any passer-by in the street.

Cassie's friends, three young women, Kelly from New York, Anouk from Paris and Susie from London, pulled her out of her previous world into their own, so Cassie, a typical Scotswoman of thirty, who had led a relatively quiet life, first finds herself in New York – the American fashion industry epicentre, the right place to forget what happened before.

Karen Swan characterizes the representatives of the contemporary Anglo-American society, giving the description of the main characters' lives and their surroundings as the example. Cassie looks like 'a man in a skirt (tartan), but not the Scot, even though she is a Scotswoman, but she does not care about her 'skirt': Kelly took one look at Cassie in her once-white Playtex bra and baggy knickers and her jaw dropped. Oh my God! It's worse than I thought' [2, p. 7] but Kelly belongs to a different kind of women: '... She was a JFK-only girl, and anyway, Bebe was going nuts trying to get the collection finished – she'd practically had a coronary when Kelly had insisted she really did have to leave her post to fly to Scotland for a part' [2, p. 2]. 'They were in the final two weeks before the collections, and it had been the least she could do to stick around until the very last, hand-luggage-only, gates-closing minute' [2, p. 2]. She, being a part of her city, New York, does everything quickly, literally at the last minute, but despite her being busy, she is a PR-agent in the fashion industry, she still finds time to come to a close childhood friend who lives in a distant, an inhospitable Scotland.

It is obvious that Cassie had a great experience, she felt a cultural shock when she came in New York, but since negative emotions prevailed, that is why her impression of residents formed later: She noticed that 'miniature dogs were carried around here like bags, no doubt to keep them from interfering with the eyes-dead-ahead pedestrian traffic which wove and swerved down the pavements in a perfectly synchronized dance' [2, p. 28]. Everything merged into a single blurred image, barely-noticeable totally similar people; through the phrase epithet 'eyes-dead-ahead pedestrian traffic' it becomes clear that New Yorkers 'focus on their inside world', they are 'dead', but only for the others, they are busy thinking over their problems.

When Cassie became a member of Kelly's society, it was quite natural that she started defining this group of people: 'There must be well over three

hundred people in here, all wearing the same intense expressions as they scanned the crowd for friends and yet-to-be-met lovers' [2, p. 63]. To define everybody is impossible; in addition to belonging to the same nation, people may also belong to different circles of society, and the unspoken laws that are imposed on a particular society are much more important for the member of this society. So, Cassie became a hostage to the norms established in the contemporary American society, it is important to look permanently perfect: 'Cassie stopped smiling suddenly and a white, but soon-to-be-whiter, tooth bit into her red lip' [2, p. 71], 'She was barely able to see her own sore-but-toning-up-fast thighs in the skin-tight black trousers' [2, p. 97], she had to abide the rules, like her friend does being a typical modern New Yorker.

Moreover, she had to change her body, her worldview in order to stop even looking at the mirror and see the reflection of a person who had got into trouble. The main character gets gradually assimilated to the new society, but she cannot be called a 'meet-and-greet girl' – we come across this phrase epithet in the sentence 'But she's the meet-and-greet girl' [2, p. 104], which she used to describe one of the young girls whom she accidentally met at one of the runaway-shows, most of those who make just a crowd at such events as the display of the next fashion collection of the rather famous designer or of a newcomer. Such a would-be society has several fashion castes and Cassie described the senior one as 'couture-as-casualwear chic: Scottish Borders, Cassie replied, trembling, as a woman came into sight radiating the kind of couture-as-casualwear chic that no amount of all-black and high heels would ever endow her with' [2, p. 108]. Such people cannot be ignored, they seem to be the major organs of this fashion-organism, but the main character is still a beginner in this game, a lot of things and people whose names have become household in certain circles are irrelevant to the protagonist; she does not even know them: 'Poor Kelly ... She must be the only fashion PR in New York with an employee who does not know who Alexa Burton is. I mean I thought ... you know ... um, what's-her-name ...' [2, p. 113]. Thus she appears not in the best light, giving away her provincial Scottish origin.

In addition to finding harmony with herself, Cassie has some difficulties in her private life, she is not ready for a new affair: 'Until then, she was taking a what-she-didn't-know-couldn't-hurt-her approach, because this was not about love. She was not looking for another husband' [2, p. 171], and this is understandable, she does not want to repeat the past mistakes, although later it was a new lover who comes to the foreground, unlike her friends: 'She was just pulling on his socks when the heavy steel door swung open and she found herself staring at her two supposed-to-be-far-flung best friends' [2, p. 189].

As soon as she stepped over the house of her third friend – Susie, she realized that she would like to fill her existence with some elements of a Londoner's life: 'It was her idea of a proper home – messy, noisy and full to bursting with the full-to-bursting lives of the people who inhabited it. Unlike her life – transient, rootless, undefined, lost again' [2, c. 448]. The time of the 'prudish British' has gone, nowadays, Londoners are dynamic and ambitious, and, curiously enough, friendly.

Thus, the peculiarities of the characters' mentality are revealed in the dialogues or inner monologues, and by means of analyzing the characters' speech in 'Christmas at Tiffany's' we may suppose which group of the society one or another character belongs to.

Bibliography

1. Официальный сайт К. Свон. URL: <http://karenswan.wix.co./karenswan> (дата обращения: 22.03.15).
2. Karen Swan. Christmas at Tiffany's. – London: Pan Books, 2011. – 584 p.
3. Lovereading. Authorinfo. URL: [http://www.lovereading.co.uk/author/3263/Karen Swan.html](http://www.lovereading.co.uk/author/3263/Karen%20Swan.html) (дата обращения: 25.03.2015).

THE MOTIVE OF HOME IN THE WORKS OF FAZIL ISKANDER

K. R. Tskoliya

*Teacher,
Peoples' Friendship University of Russia,
Moscow, Russia*

Summary. The article deals with the theme of «Home» in the moral and creative biography of Fazil Iskander. It is one of the key themes of his works. Its importance determined by circumstances of the writer's personal life, the motives of which are reflected in his creations.

Keywords: home; hearth; family; childhood; peace.

The motive of home, family and hearth are very important themes in the moral biography of Fazil Iskander. Throughout all his creativity he addressed this topic. The motive of home, family we can sight in the novel «Sandro from Chegem», cycle of the stories about children («Stories about Chike», «Grandfather», «Remzik», etc.) and many other works.

This theme is very important for Fazil Iskander because of the circumstances of his life. He lost his father (repression 30-ies of XX century), grew up by his mother, spent summer holidays with beloved grandfather in the village, attached to the nature, the earth, home, hearth. In the life of a child of the village the Home is a world full of intimate delights, traditions, cherished memories of initiation to the past, to the history, the threads which stretched to the rest of his life.

When the internal development brought Fazil Iskander to the idea of Home, it turned out to be the same home (or homes), in which he spent his childhood days (the house in Sukhum and the house in Chegem). The Home with a capital letter became a house in the mountain village, the house, where his mother grew up, ancestral home, which Fazil Iskander was personally associated memories of childhood, youthful memories and where he spent a lot of time.

The Home for Fazil Iskander is an important value, fundamental, existential. House is habitation, shelter, rest and will area, independence and integrity. Home is hearth, family, woman, love, procreation, continuity and orderly

rhythm of life. House is tradition, continuity, country, nation, people, history. House is the native ashes – the basis becoming of man's humanity, a pledge of its greatness and meaningfulness of existence. The concept is sacred, ontological, majestic and calm, a symbol of unified, holistic being.

The link of Fazil Iskander's father happened when he was 9 years old. Breaking with his father in many ways led to a further attitude of the writer to his family, to the theme of exile, repression. This one we can see in the story «Remzik» where the boy is going through the pain of separation from the repressed father, he went to the village to stay with relatives (to the native fireplace) but dies.

The contact of the writer's heroes to the house is obvious. Wherever they appear, they are always drawn back home. The home for every one of them is the place from which they came, the place where are their roots, the place where they are always welcome and they are always happy – and this place the most of them is Chegem. The trees, springs, mountains, open spaces, valleys, land, sky, houses – all peacefully coexist and pleases the soul. All is one. And in the center of the world – a man who loves everything that surrounds and refers to them carefully. Chegem – the center of all the writer's works of art space – a sacred place from which emanates the powerful lines of force. This is an artistic display of the author's model of the world, the concept of geographical, spiritual, some measure of morality in the people and the world. «Chegemiya» – a world in which the characters of the writer grow up, the beginning of all beginnings, home and hearth for everyone.

And for the writer and his characters Chegem is a paradise on earth, and its inhabitants – the embodiment of all beloved and dear. Every person must have his home, hearth, where he will be met with all the heart, where he is being waiting, and he is always welcome. And as we noticed this place for Fazil Iskander and for his characters is Chegem, the concept of geographical, philosophical, psychological, and moral.

Relationships in the family, the attitude of relatives, guests, friends – all of this very important for the writer, and the basis of these warm feelings are laid in the family from a young age.

The native is everyone who crossed the threshold of the house. The guest is considered to be not only invited, but anyone who comes in. Another interesting fact is that the main door of the house never closes, and certainly not locked. In this regard, recall the passage from the «Sandro», where the old Khabug constantly yelled at sons and daughters, if he saw that one of them slammed the door: «... my old man hates it when his own home or in the homes of his sons the kitchen door is closed. He believes that the Abkhazian customs said, if the owners are at home, kitchen door should be wide opened all day.

Kitchen open door means that the owners are always ready to take a passing rider or a passer-by if he wants to drink or eat.

A closed kitchen door, especially if the smoke rising above the roof, means that here live stingy owners, who fear the occasional guest «[3, p. 219].

All of this shows not only related to the hearth, but also talks about the hospitality of the people of the Caucasus and their tradition to receive guests. They love everything around, love people, nature, animals, birds, earth, sky. All of them are parts of their lives, and they can't live in another way. They are people of nature, real people, who feel relations with all. And the Home is the place of peace and love.

Bibliography

1. Ivanova N. B. The laughter against fear, or Fazil Iskander. – M. : The Soviet writer, 1990.
2. Izmailov S. I. The skill of F. Iskander-novelist. – Makhachkala, 2002.
3. Iskander F. Sandro from Chegem. The story of the old mule Khabug. – M. : Eksmo, 2010.
4. Cosel O. S. The prose of F. Iskander. World view of the writer. Poetics. – M., 2006.
5. Rassadin S. B. After the flood. Last chegemets. – M. : True, 1990.
6. Sugyan I. M. Abkhazian literature // Human Values in the modern national literature: Lectures. – Tver : Scientific Book 2009.

ВИКТОРИАНСТВО КАК СТАРТ ТВОРЧЕСТВА РОБЕРТСОНА ДЕЙВИСА (на материале романов «Корнишской» трилогии)

Ю. В. Чернова

*Аспирант,
Черноморский государственный
университет им. Петра Могилы,
г. Николаев, Украина*

Summary. The article observes the last finished trilogy «The Cornish» Trilogy by Canadian novelist Robertson Davies and its bond with Victorianism in literature. The research emphasizes the influence of Victorianism on Davies's oeuvre in both negative and positive aspects. The article states Davies's position that the English do not admit Canadian people's uniqueness and originality.

Keywords: Victorianism; Robertson Davies; «The Cornish» Trilogy; the English; Canadian literature.

Одна из старейших стран мира, Канада, обладает относительно молодой историей как самостоятельное государство по причине обстоятельств, обусловленных исторически. Господство на канадских землях Новой Франции (1534–1763 гг.), попытки завоевания испанцами и португальцами, принадлежность провинций Канады к Британии в составе Британской Северной Америки (1763–1867 гг.), зависимо-независимый Доминион Канада (образованный у 1867 г. и существующий фактически до 1982 г., постепенно получая больше прав и свобод) в течение долгого времени не способствовали становлению патриотического единства и сохранению уникальной аутентичной культуры. Во время господства британской короны канадские провинции были гораздо больше связаны с Англией (в экономи-

ческом и социальном отношении), чем друг с другом, что также колоссально повлияло на развитие литературы и искусства Канады.

Один из самых известных канадских писателей, который не боялся обнаруживать устаревшие стереотипы своей Родины, Робертсон Дейвис (Robertson Davies, 1913–1995), не раз с иронией подчеркивал неуважительное отношение к Канаде всего мира, а также принципиальный отказ других наций признать канадцев как абсолютно отличающийся от англичан и американцев народ: «...For the Cornishes were pig-headedly determined that the pretence of Canadians not to be Americans was sheer affectation, to be rebuked whenever possible» [10, p. 87]. Последняя из завершенных трилогий Дейвиса, «Корнишская» трилогия («The Cornish» Trilogy), буквально пронизана сатирическими сентенциями на эту тему, особенно романы «Что в костях заложено» («What's Bred in the Bone», 1985) и «Лира Орфея» («The Lyre of Orpheus», 1988), которые являются второй и третьей частью трилогии соответственно. В романе «Что в костях заложено» есть яркий момент, подтверждающий вышесказанное – когда главный герой Френсис женится, гости не теряют время даром, сплетничая за праздничным столом и пытаясь понять, что собой представляет жених: «An American? Nobody told me he was an American.» «Not American–Canadian.» «Well, what's the difference?» «They're touchier, that's what.» «They say he's very wealthy.» «Oh, so that's it» [10, p. 132]. Герой Дейвиса не раз сталкивается с этим устаревшим стереотипом: «Well, it relieves me that you're not just a lost American wandering around in a fog—» «I'm not an American, damn it! I'm a Canadian. You English never know the difference!» [10, p. 152]. Даже пытаясь порвать с британской секретной разведкой Френсис слышит поразительную «причину» не делать этого: «...A Canadian and therefore supposed to be a bit dumb by people who value a glittering cleverness above everything else» [10, p. 199]. Из-за этого Корнишу достаточно долго не удавалось найти родственную душу и близкого друга, лишь будучи уже зрелым мужчиной Френсис привязывается к своему ассистенту Элвину Россу: «Of course he liked Ross. Was he not a fellow-Canadian, and one for whom it was not necessary to make apologies to people who saw Canadians as a pseudo-nation of beaver-skinners?» [10, p. 188]. На страницах романа «Что в костях заложено» Дейвис флуоресцентными красками изображает канадца глазами британцев – глуповатый житель деревни, который «странно, что не американец».

Однако яркой специфической особенностью стиля Дейвиса является его смелость подчеркивать, что подобная несправедливость есть также виной самих канадцев, так как они не всегда решаются отстаивать свои права и тем самым замедляют развитие страны во всех отношениях: «As the wife of a very rich man, she could have become «a society woman»—but what does that mean in a country like Canada?» [8, p. 7]. По мнению романиста, сама нация воспринимает себя как провинциалов, неспособных разбираться в искусстве, и эта авторская идея озвучивается второстепенной героиней трилогии, графиней Амалией, хотя она и не канадка, но тем не менее вы-

сказывает такое же отношение к канадцам мировой интеллигенции. Женщина с сарказмом спрашивает про ценность рисунков-эскизов с ее изображением, сделанных Френсисом Корнишем: «Do you suppose the Canadian nation is ever going to attach much importance to them? Can you see queues of Indians and Eskimos, and Newfoundland fishermen, and wheat-growers, standing patiently in line to look at those drawings?» [8, p. 33].

При чтении «Корнишской» трилогии, второго ее романа в частности, становится очевидной еще одна красная нить повествования – саркастическое отношение Дейвиса к Британии, к «материнской плате» Канады, к которой страна была тесно привязана и в годы жизни писателя, даже после замены Акта про Британскую Северную Америку новой конституцией Канады в 1982 г. Конечно, много лет, проведенных «под крылом» короны, не могли не обойти творчество канадских писателей и не оставить свой отпечаток на их стиле, на характере героев и общем настроении произведений. Дейвис не стал исключением, беспощадно разоблачая тот факт, что в течение столетий Канада фактически не была Канадой, а являлась группой разрозненных земель, существующих ради блага Британской империи. Такое краткое содержание имел двухдневный курс лекций такого себе доктора Аппера, посвященный личной гигиене и межполовым отношениям во второй части «Корнишской» трилогии: «For the first day Dr. Upper talked mysteriously and in general terms about the necessity to love and respect one's body, which was part of that British Empire that had shown its moral splendour in the war just ended. Any falling-off from the highest standards of clean speech, clean thought, deep breathing, daily washing of the armpits, was letting the Empire down. If you told dirty jokes you would quickly grow to look like a dirty joke. Girls were the future mothers of the Empire, and it behooved them to be models of daintiness and refinement in every possible way; boys would be the fathers of the Empire, and a slouching gait, sloppy grammar, smoking cigarettes, and spitting in the street would bring the Empire down as the Hun had never been able to do» [10, p. 46]. Блестяще-саркастически писатель не раз упоминает англичан и «сомнительные» черты их характера, особенно по отношению к канадцам: «For a Canadian to be guaranteed dead by *The Times* shows that he was really somebody who could cut the mustard. Important on a world level... The British have some odd talents, and writing obituaries is one of them. Brief, stylish, no punches pulled—so far as they possessed punches...» [10, p. 4]. В наличии двойной удар национально окрашенной иронии Дейвиса – канадцу не просто попасть на страницу известнейшей английской газеты, даже в некролог, который британцем, как ни поразительно это звучит, может быть составлен «остроумно». Роман «Что в костях заложено», посвященный непосредственно истории жизни Френсиса Корниша, именем которого названа трилогия, как никогда близко сталкивается с Англией во время повествования, поскольку туда мать Френсиса, канадка, отправилась со своими родителями, чтобы быть представленной королевскому двору. Опять с определенной долей юмора Дейвис рассказывает о беде, в которой

оказалась Мария-Джейкобина – девушка забеременела от неизвестного мужчины. Как выяснилось много лет спустя, Мери-Джим сама соблазнила солдата, подрабатывающего официантом, потому что он был похож на популярного в то время актера: «And the actor who plays Monsieur Beaucaire is the most beautiful man in the world. His name is Mr. Lewis Waller... You're the very image of him in *Monsieur Beaucaire*... You must have a glass of champagne» [10, p. 96]. Конечно, в то время согласно викторианским нравам такое приключение было страшным позором для семьи, однако родителям Марии-Джейкобины повезло – нашелся молодой человек, который был готов жениться на обесчещенной девушке. Открывая глаза романтичному читателю Дейвис колкими метафорами демонстрирует, что англичане не делают такие вещи спроста: «Englishmen without money had for some time been establishing themselves in the world by marrying rich American girls, and everybody knew about the most significant marriages that had taken place. It was not unknown for fortunes of two million pounds, and even more, to cross the Atlantic through such matches, where the daughter of an American railway king or steel monarch was united with an English nobleman. It was a fair enough exchange, in the eyes of the great world: aristocracy on the one hand, and great wealth on the other, seemed to have been ordained for each other in Heaven. There are Heavens for all kinds of people, including those who think chiefly in terms of aristocracy and wealth. Major Cornish thought there might be a modest place in the world of wealth for himself» [10, p. 16]. Писатель через себя пропускает волнения за родную страну, за ее место в мире, за признание уникального стиля канадских творцов, стремится избавиться от давления и стереотипов, которые на протяжении столетий навязывались британцами, считающими себя полноправными хозяевами на территориях бывшего Доминиона. Дейвис отмечает, каким важным был глоток свежей мысли для уставшей от зависимости нации: «For some years a few Canadian painters, who came to be called the Group of Seven, had been trying to reveal the Canadian landscape in a new way, seeing it freshly, and not as it would have appeared to an eye darkened by a nineteenth-century English landscape painter's notion of what Nature ought to be.» [10, p. 78].

Придирчивый читатель сразу замечает еще одну аутентичную черту стиля Дейвиса – принятие и отвержение викторианства как исторической эпохи и направления в литературе одновременно. Дейвис считал, что викторианский «тяжелый» стиль долгое время тормозил развитие новой литературы, оказывая давление старомодно-архаичными нормами и однотипными сюжетными линиями (образ ребенка-сироты или ребенка, которому не хватает родительского тепла и внимания; изображение женщины как абсолютно чистого и невинного существа; колоссальная роль церкви и вероисповедания; бесконечное стремление быть ближе к королевскому двору и дворянам). Поэтому негативно высказывается про эту эпоху один из главных героев романа «Что в костях заложено», преподобный Симон Даркур, хоть и имеет в виду искусство и живопись в частности: «Just tenth-

rate Victorian junk» [10, p. 7]. Время правления королевы Виктории преподносится как период отсталости и незнания, что делать в тривиальных жизненных ситуациях: «It was too bad that things had been a little premature, but Francis must realize that we were living in 1935, and not in the dark ages of Queen Victoria, and with clever management all would be well» [10, p. 129]. Самоуверенно Дейвис оскорбляет Ч. Диккенса (Charles Dickens), столпа викторианства в литературе: «And in London people otherwise quite sane are wallowing in the Dickensian slush, and looting Fortnum's of pies and puddings and crackers and all the other artifacts of their national saturnalia» [10, p. 152].

Однако необходимо подчеркнуть парадокс – Дейвис также считал викторианских писателей своими творческими наставниками, особенно в начале его творческой карьеры, поэтому лишь отмечать, что он ничему у них не научился, было бы неверно: «My sanity was saved by the books I read on the sly. Dickens where evil people were plentiful and often rich, successful and attractive. Thackeray where snobbery seemed to be the mainspring of much of the action. Thomas Hardy, where life was complicated by opposed moralities and the uncontrollable workings of Destiny, and where God was decidedly not a living Father. I did not know it at the time but of course these were the works of literary artists who observed life with keen eyes and wrote about what they saw as their widely varying temperaments enabled them to see. When I myself became a writer it was these whom I chose to follow as best I could» [13, p. 191–192]. Как видим, делая первые шаги как писатель Дейвис смело наследовал традиции викторианства, что не осталось незамеченным исследователями, анализировавшими творчество канадского романиста. Например, В.Дж. Кит (W.J. Keith), почетный профессор английского языка в университете Торонто, автор большого количества статей и эссе про канадскую и английскую литературу, отмечает в своем эссе «The Roots of Fantasy: Document and Invention in Robertson Davies's Fiction»: «These highly contrived structures, with all the strands appropriately tied at the end, display an artifice that was acceptable enough at the time of Jane Austen or even Charles Dickens...» [12, p. 177]. Кит как исследователь и канадской, и английской литературы имеет возможность провести параллель между стилем Дейвиса и его вдохновителей эпохи викторианства, что доказывает еще одна его статья «The Not-So-Divine Comedy of Robertson Davies»: «It opens up to provide a dominant and unifying image for the whole book – not merely an opportunity for verbal play like the description of a history of the university as 'three heavy volumes of unilluminated crap (13) but (like Dickens's dust-heaps in «Our Mutual Friend») a way of classifying scenes and welding the individual parts of the novel together» [11, p. 196].

Работая непосредственно с текстами «Корнишской» трилогии сложно не заметить, что автор доказывает и демонстрирует знание романов писателей эпохи викторианства, используя их как примеры устами собственных персонажей даже параллельно с едким сарказмом. Вот как сообщает новость о своей беременности в письме к Френсису его жена Исмей: «Not

that I am all bagged out, and stumbling about in my bare feet like Tess of the D'Urbervilles, but some determined chucking up in the a.m. gave the show away» [10, p. 128]. И вот таким образом княгиня Амалия начинает рассказ о своем детстве: «I was an orphan,» said the Princess. «Not a pitiable orphan, or a Dickensian orphan, but just an orphan» [8, p. 85].

Несмотря на достаточно хмурые размышления писателя про судьбу Канады, он все-таки высказывает мысль, что после Второй мировой войны ситуация постепенно меняется силами народа, который медленно держит путь к независимости и новому самостоятельному экономическому, социальному и культурному старту. Когда Френсис Корниш возвращается в Канаду из Англии после войны, он замечает нерешительные, но верные изменения: «The war had taught it something about its place in the world, and about the exploitative attitude taken by great countries toward small countries—small in population and influence, however gigantic they might be in physical dimension. Canada the wide-eyed farm boy was becoming street-wise, though not truly wise. Large numbers of immigrants from every part of Europe saw a future for themselves in Canada, and their attitude was understandably exploitative and somewhat patronizing. Nevertheless, they could not wholly abandon the sort of intelligence they had gained as a birthright in Europe, and in some respects the Canadian surface became observably smoother» [10, p. 200]. Робертсон Дейвис аллегорическими сравнениями подчеркивает, что Канада встала на новый путь, но еще неуверенно шагает к абсолютно свободному от англичан существованию.

Библиографический список

1. Данилов С. Ю. История Канады. – М. : Изд-во «Весь мир», 2006. – 256 с.
2. История западноевропейской литературы XIX в.: Англия: Учеб. пособие для вузов по специальности 021700_Филология / под ред. Л. В. Сидорченко, И .И. Буровой. – СПб. : Фил.фак. СПбГУ, 2004. – 541 с. – (Высшее образование)
3. Buitenhuis E. Robertson Davies, Toronto: Forum House, 1972. – 128 p.
4. Davies R. The Cornish trilogy: novels. – UK : Penguin books, 1991. – 1136 p.
5. Davies R. The Cornish Trilogy – 3: The Lyre of Orpheus. – 209 p.
6. Davies R. The Cornish Trilogy – 1: The Rebel Angels. – 160 p.
7. Davies R. The Cornish Trilogy – 2: What's Bred in the Bone. – 212 p.
8. Keith W. J. (William John). The Not-So-Divine Comedy of Robertson Davies // An Independent Stance: Essays on English-Canadian Criticism and Fiction. – The Porcupine's Quill, Inc., 1991. – p. 191–199.
9. Keith W. J. (William John). The Roots of Fantasy: Document and Invention in Robertson Davies's Fiction // An Independent Stance: Essays on English-Canadian Criticism and Fiction. – The Porcupine's Quill, Inc., 1991. – p. 175–190.
10. Merry heart by R. Davies // Chapter Literature and moral purpose.
11. The Victorians / Edited by Arthur Pollard. Volume 6 of the Penguin History of Literature. – Penguin Books, 1993. – 570 p.



IV. ACTUAL ISSUES OF FICTIONAL TEXT RESEARCH IN SCHOOLS AND UNIVERSITIES



ДЕТСКАЯ КНИГА О ПРИРОДЕ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ДОУ

Е. Н. Борисова
Е. В. Бережных
С. Ф. Шаймурдина

*Старший воспитатель,
воспитатели,
Детский сад № 21, г. Ревда, Россия*

Summary. The article discusses the use of children's literature about the nature in the educational process in kindergarten. Disclosed features a children's book about nature. Developing potential of literary texts about nature is designated.

Keywords: children's book about nature; functions of a children's book.

Современный детский сад сталкивается с противоречием, заключающемся в том, что ни одна программа дошкольного образования не пренебрегает использованием в образовательном процессе художественной литературы. Вместе с тем, как отмечают практики, занятия по ознакомлению с художественной литературой превратились в уроки литературы в школе – с обязательным программным перечнем текстов, разбором художественных произведений и т.д.

По мнению Коротковой Н. А. [1], есть три момента, которые значительно снижают развивающе-образовательный потенциал художественной литературы в детском саду: регламентированный набор художественных текстов – единый для всех; организованные в учебной форме занятия по ознакомлению с художественной литературой; изолированность программного чтения от других форм образовательного процесса.

И как выход из сложившейся ситуации Н. А. Коротковой предлагается возможность свободного выбора воспитателями художественных текстов для конкретной группы детей, в непринужденной форме организации чтения и в органичном соединении чтения художественной литературы с другими культурными практиками в целостном образовательном процессе.

Дошкольнику нужны не уроки литературы. Книга нужна ему, чтобы увидеть многоликий мир, удивиться этому миру и понять его. В этом воспитателю придут на помощь книги о живой природе, которые во всем их многообразии и своем влиянии на развитие дополняют возможности других видов совместной со взрослым и самостоятельной деятельности детей [3].

Функции детской книги о живой природе в развитии ребенка дошкольного возраста можно условно разделить на два больших класса: познавательно-нравственная и эстетическая функции.

К познавательной-нравственной функции можно отнести: развитие и активизация воображения, образного мышления; расширение представлений, осведомленности о мире; освоение таких средств упорядочения мира, как временные и причинно-следственные связи событий; освоение моделей человеческого поведения в различных обстоятельствах, формирование эмоционально-ценностных установок по отношению к разным аспектам действительности.

К эстетической функции относится: приобщение к словесному искусству как таковому в его различных формах; развитие хорошей разговорной речи; ориентация ребенка на собственное словесное творчество; воспитание культуры чувств и переживаний.

Говоря об использовании художественной литературы в целостном образовательном процессе, нужно, прежде всего, иметь в виду самоценное значение художественных текстов для развития и образования детей. Воспитатели, как правило, ограничиваются задачами их иллюстрирования (прочитали – порисовали) или прямым морализированием (прочитали – провели беседу).

Если внимательно отнестись к текстам о живой природе, можно обнаружить в них много интригующих тем, вопросов, поводов для организации с детьми интересной познавательной-исследовательской, продуктивной деятельности, например: проведем опыты по испарению воды (М. Пришвин «Роса»), (О. Иваненко «Сосулька») [5]; наметим на карте маршрут муравьишки (В. Бианки «Как муравьишка домой спешил») [5]; изготовим макет «Водоем» (А. Клыков «В воде») [5].

«Исследовательская» проблематика не исключает использования художественных произведений для осознания детьми разнообразных коллизий и конфликтов. И в данном направлении бесценными оказываются рассказы и сказки К. Паустовского [2, с. 50], В. Бианки, Е. Чарушина, Н. Дуровой, М. Пришвина, Г. Снегирева [6], которые по богатству материала являют собой неограниченные возможности для самых разнообразных форм работы с детьми.

Роль детской книги в эстетическом воспитании дошкольников неизмеримо велика. Воспитание средствами художественной литературы – процесс чрезвычайно сложный, его нельзя свести лишь к развитию внешних чувств ребенка – зрения и слуха. Художественное произведение, прежде всего, включает детей в ту ситуацию, которая вызывает у них определенные эмоциональные переживания.

Первостепенное значение для эстетического воспитания дошкольников имеют книги о природе. Начать этот процесс можно с произведений Н. Сладкова. В своих небольших произведениях автор говорит очень о многом: о великом законе мимикрии, спасающем беззащитных обитателей леса; о прекрасном инстинкте самосохранения и продолжения рода; о доброте и нежности человека; о счастье открытия природных тайн и богатств. Именно соединение этических и эстетических критериев оценки действи-

тельности с писательским мастерством имеет педагогическую ценность для воспитателя и ребенка.

Неподдельный интерес у детей вызывают такие приемы, как сравнение описания природных процессов у таких писателей, как Н. Павлова и Г. Скребицкий, Н. Сладков и Г. Снегирев, И. Соколов-Микитов и Э. Шим: у каждого из них свое видение этого времени года и свои образные средства передачи впечатлений эстетического характера. [4, с. 36]

В связи с этим перед воспитателем стоят следующие задачи:

- 1) подбирать конкретные художественные тексты, исходя из их развивающего потенциала и в соответствии с особенностями детей группы, с тем чтобы они увидели в книге источник любознательности и интереса к окружающему;
- 2) обеспечить время и обстановку для непринужденного чтения и обсуждения;
- 3) обращаться к художественным текстам о живой природе при развёртывании других культурных практик (использовать тексты как смысловой фон и стимул для продуктивной, познавательно-исследовательской, игровой деятельности дошкольников).

Библиографический список

1. Короткова Н. А. Образовательный процесс в группах детей старшего дошкольного возраста. – М. : ЛИНКА-ПРЕСС, 2007.
2. Курочкина Г. Паустовский – детям // Дошкольное воспитание. – 1979. – № 7.
3. Панков В. И. Ваши помощники книги. Пособие для воспитателя детского сада. – М. : Просвещение, 1978.
4. Разова В. Детская литература в эстетическом воспитании // Дошкольное воспитание. – 1978. – № 1.
5. Четыре времени года. / под ред. С.Веретенниковой. – М. : Учпедгиз, 1954.
6. Читаем детям. Книга для чтения в национальных детских садах: Пособие для воспитателя. – Л. : Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1987.

ПРОБЛЕМА ОБУЧЕНИЯ ЧТЕНИЮ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ И ПУТИ ЕЕ РЕШЕНИЯ

Ю. В. Железцова
Ю. В. Качаева

Учителя,
Средняя общеобразовательная
школа № 8, г. Астрахань, Россия

Summary. The importance of reading in the development of pupils in primary school has been emphasized recently with an inculcation of new standards in education. Teachers face the different problems when teaching pupils to read in today's schools. In our article we are going to help teachers to guide their students into becoming skilled and enthusiastic readers using Internet resources.

Keywords: reading skills; primary school; teaching reading; reading aloud; phonics.

Люди перестают мыслить, когда
перестают читать.

Д. Дидро

Проблема обучению чтению на иностранном языке является одной из важнейших при организации учебного процесса в начальной школе. Чтение – это один из рецептивных видов речевой деятельности, направленный на восприятие и понимание письменного текста, оно входит в сферу коммуникативной деятельности людей и обеспечивает в ней одну из форм (письменную) общения [1]. Чтение – одно из основных средств получения информации. Важнейшая среди целей обучения языкам – это формирование умения в процессе чтения извлекать информацию из графически зафиксированного текста, что позволяет активно использовать изучаемый язык в различных видах деятельности. При этом важно не только обучать правильному произнесению звуков и слов, но и пониманию прочитанного, формировать познавательный интерес [3]. Из – за грамматических и орфографических особенностей английского языка (наличия дифтонгов, множества слов исключений из правил чтения, расхождения в произнесении одной и той же буквы в различных буквосочетаниях, а также случаев разного графического изображения одного и того же звука, расхождения между графемно-фонемными системами родного и иностранного языков) овладение чтением на иностранном языке представляет большую сложность для обучающихся [4; 6]. Также значительно большие требования к уровню овладения чтением не только про себя, но и вслух предъявляются с недавнего времени к выпускникам средней школы, где одним из заданий ЕГЭ теперь является чтение текста на иностранном языке вслух с ограничением времени. Речь обучающегося должна восприниматься легко, слова не должны искажаться. Необоснованные паузы должны отсутствовать. И это далеко не полный перечень критериев оценивания устной части экзамена [10]. Основы же данного вида чтения закладывают-

ся еще на начальном этапе, что отмечено в ФГОС НОО, где этот вид речевой деятельности является и целью, и средством обучения.

С сентября 2011 г. все школы Российской Федерации начали учиться по новым стандартам ФГОС НОО, реализация которых потребовала изменения подхода к организации обучения. Стандарт включает в себя требования к результатам освоения основной образовательной программы начального общего образования [7].

ФГОС НОО закрепил обязательное изучение иностранного языка с второго класса.

Так, согласно ФГОС НОО младшие школьники должны уметь:

- читать вслух небольшие (до 500 печатных знаков) тексты, построенные на изученном языковом материале, соблюдая правила чтения и нужную интонацию;

- читать «про себя» и понимать основное содержание текстов, включающих как изученный языковой материал, так и отдельные новые слова; находить в тексте нужную информацию.

Потребность в чтении будет реализована в том случае, если тексты, изучаемые на уроках, будут не просто содержать информацию, но будут доступны и интересны обучающимся. Необходимо адаптировать и изменять тексты, предназначенные для чтения детьми разного возраста.

В большинстве современных УМК практически сошел на нет период устного вводного курса, устного опережения. С первых же уроков УМК ‘Forward 2’ [2] вводятся буквы, имена детей – сквозных персонажей комиксов написаны латинскими буквами; первые речевые клише: ‘Hello! What’s your name?’, ‘Hi! My name’s ...’, стихотворение ‘Tick-tock’ подразумевают проговаривание и чтение за диктором. В «Программе 2-4 классов» М. В. Вербицкой [2, с. 59] предполагается, что уже с третьего урока дети научатся соотносить графический и звуковой образ слова. Материал уроков чрезвычайно насыщен, а в связи с тем, что при наполняемости класса менее 25 человек не производится деление на подгруппы, предлагаем для более интенсивной организации учебно-воспитательного процесса использовать возможности внеурочной деятельности, а именно: занятия кружка английского языка для учеников 1–2 классов. Для УМК ‘Spotlight: Английский язык для начальной школы (2–4 классы)’ – Н. И. Быкова, Д. Дули, М. Д. Пospelова, В. Эванс выпущен ‘Spotlight. Starter / Английский в фокусе. 1 класс’, где основное внимание уделяется развитию разговорной речи и пополнению словарного запаса. [3] Для УМК ‘Forward 2’ подобного пособия нет.

У детей младшего школьного возраста, как правило, высокая мотивация к изучению иностранного языка, но лексический запас ограничен. В этом и состоит одна из проблем обучения чтению на начальном этапе. Недостаточный вокабуляр ведет к чрезмерному упрощению текстов, предъявляемым детям. Зачастую современные УМК грешат наличием большого

числа комиксов, фразы в которых употребительны только в конкретных ситуациях. «Выход» из них в говорение невозможен.

Решением этой проблемы стало для нас использование на занятиях кружка английского языка в начальной школе заданий полностью аутентичного сайта www.starfall.com, который был создан для англо – говорящих детей Стивеном Шутцем в 2002 году. Стивен Шутц в детстве испытывал трудности при обучении чтению. Что было сравнительно легко для его сверстников, давалось ему с большим трудом. Он научился читать только к 9 годам, и вплоть до этого времени имел среди одноклассников один из низших рейтингов. В настоящее время Стивен Шутц – преуспевающий издатель, художник, доктор философии. Его программа обучения чтению на английском языке стала очень популярна и помогла детям из многих стран [8].

На сайте www.starfall.com предлагаются задания четырех уровней сложности: «ABC», «Learn To Read», «It's Fun To Read» и «I'm Reading».

Первый уровень «ABC» представляет собой задания в игровой форме, знакомящие детей с буквами английского алфавита. Все задания озвучены, дается не только название буквы, но и звуки, которые она обозначает. Можно знакомиться с буквами в любом порядке. Введение каждой буквы сопровождается рифмовкой, подбором ярких картинок с этой буквой в разном расположении в слове.

Наиболее интересными, на наш взгляд, являются задания второго уровня – «Learn To Read». От простого чтения слов, сгруппированных по типу чтения, создатели сайта перешли к более сложному заданию, позволяющему детям научиться самостоятельно преодолевать трудности в учебной деятельности. В задании «Rows» подбирались рифмующиеся слова, например: bug – hug – rug – tug. Первые буквы при написании пропускались, а обучающиеся должны были на слух определить пропущенную букву и выбрать ее из ряда предложенных. Возможность повтора чтения слов вслух нами не ограничивалась. Что выгодно отличает задания сайта www.starfall.com от других подобных, так это чтение слов дикторами несколькими способами. Сначала слово произносится позвучно, затем – медленно, нараспев с четким произнесением всех звуков (а ведь именно так читают дети на начальном этапе обучения), и лишь затем в нормальном темпе. Это позволяет ученику быстро и точно устанавливать звукобуквенные соответствия и тем самым овладевать техникой чтения в достаточно высоком темпе.

Следующим этапом предусматривалось закрепление введенных лексических единиц при чтении небольших текстов – сказок, каждая из которых сопровождалась анимацией, способствующей пониманию содержания без перевода на родной язык. Третий и четвертый разделы предлагают все более усложняющиеся тексты, увеличивающиеся с 3–4 предложений до полноценных рассказов, сказок, комиксов, коротких пьес, адаптированных древнегреческих мифов и китайских басен. «Talking Library» предлагает научно-популярные тексты о различных растениях и животных (морском

котике, ястребе, дельфинах, китах, динозаврах), физических явлениях, профессиях и т.д. При этом есть возможность прослушать как все предложение целиком, так и отдельные слова из него. Для наиболее сложных слов наряду с озвучиванием приводится транскрипция. В конце выполнения каждого задания подразумевается обратная связь. Детям предлагается ответить на вопрос ‘Did you like the story?’ и выбрать один из смайликов: ‘Yes!’, ‘Kind of.’, ‘Not really’.

В качестве дополнительного материала, формирующего навык осмысленного чтения возможно использование следующих игр, представленных на этом сайте: «Make a Calendar», «Gingerbread Man», «Pick a Pumpkin», «Ten Little Snowmen», «Groundhog Day», «Every Day is Earth Day», «Send a Valentine» и др. В этих играх чтение, а именно: чтение инструкций, является средством, при помощи которых ребенок сможет успешно справиться с заданием. Приведем примеры подобных инструкций: ‘Help your Snowman smile’, ‘Find 4 leaf clover’, ‘Click on the tree and follow the bee’, ‘Please find a word to describe the rabbit’, ‘Click and drag the word into the correct shape’, ‘Make a match to count by 2’, ‘Choose a picture for your calendar’, ‘Click on the man with a cane’. Если при первоначальном выполнении заданий обучающиеся консультируются с педагогом, то в дальнейшем они сами быстро прочитывают предложения про себя, акцентируя внимание только на изменившихся словах, что помогает формированию навыка просмотрового чтения.

Задания сайта www.starfall.com выполняются детьми с большим интересом и вниманием, они с легкостью запоминают новую лексику, понимают ее при чтении.

Таким образом, мы проанализировали основные проблемы обучения чтению на английском языке на начальном этапе обучения, подтвердили необходимость научить детей не только навыкам беглого, но и осмысленного чтения. В процессе занятий кружка английского языка у обучающихся формируется навык чтения с полным пониманием прочитанного и навык просмотрового чтения, а также повышается мотивация и вера в собственные возможности.

Библиографический список

1. Азимов Э. Г., Щукин А. Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). – М. : Издательство ИКАР, 2009.
2. Английский язык: программа: 2–4 классы / М. В. Вербицкая. – М. : Вентана-Граф, 2012. – 144 с. – (FORWARD).
3. Быкова Н. И., Дули Дж. и др. – М. : Просвещение, 2013. – 96 с.
4. Некоторые трудности обучения чтению младших школьников на уроках английского языка. URL: <http://www.openclass.ru/node/174506>.
5. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). URL: http://methodological_terms.academic.ru/2307/%D0%A7%D0%A2%D0%95%D0%9D%D0%98%D0%95

6. Проблемы в обучении чтению на английском языке в начальной школе. URL: <http://www.zavuch.ru/methodlib/27/94694/#sthash.f2cOobqn.1FhASdeb.dpbs>
7. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования. URL: <http://moh-school.ru/documents/fgosnoo/>
8. StarfallEducation. URL: <http://more.starfall.com/info/about.php>
9. How to Learn to Read With Starfall. URL: http://www.ehow.com/how_5135331_learn-read-starfall.html
10. English study café. URL: <http://english-study-cafe.ru/index.php>



**ПЛАН МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ, ПРОВОДИМЫХ ВУЗАМИ
РОССИИ, АЗЕРБАЙДЖАНА, АРМЕНИИ, БОЛГАРИИ, БЕЛОРУССИИ,
КАЗАХСТАНА, УЗБЕКИСТАНА И ЧЕХИИ НА БАЗЕ
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ» В 2015 ГОДУ**

Дата	Название
10–11 сентября 2015 г.	Проблемы современного образования
15–16 сентября 2015 г.	Новые подходы в экономике и управлении
20–21 сентября 2015 г.	Традиционная и современная культура: история, актуальное положение и перспективы
25–26 сентября 2015 г.	Проблемы становления профессионала: теоретические принципы анализа и практические решения
28–29 сентября 2015 г.	Этнокультурная идентичность – фактор самосознания общества в условиях глобализации
1–2 октября 2015 г.	Иностранный язык в системе среднего и высшего образования
5–6 октября 2015 г.	Семья в контексте педагогических, психологических и социологических исследований
10–11 октября 2015 г.	Актуальные проблемы связей с общественностью
12–13 октября 2015 г.	Информатизация высшего образования: современное состояние и перспективы развития
13–14 октября 2015 г.	Цели, задачи и ценности воспитания в современных условиях
15–16 октября 2015 г.	Личность, общество, государство, право: проблемы соотношения и взаимодействия
20–21 октября 2015 г.	Современная возрастная психология: основные направления и перспективы исследования
25–26 октября 2015 г.	Социально-экономическое, социально-политическое и социокультурное развитие регионов
1–2 ноября 2015 г.	Религия – наука – общество: проблемы и перспективы взаимодействия
3–4 ноября 2015 г.	Профессионализм учителя в информационном обществе: проблемы формирования и совершенствования.
5–6 ноября 2015 г.	Актуальные вопросы социальных исследований и социальной работы
10–11 ноября 2015 г.	Формирование культуры самостоятельного мышления в образовательном процессе
15–16 ноября 2015 г.	Проблемы развития личности: многообразие подходов
20–21 ноября 2015 г.	Подготовка конкурентоспособного специалиста как цель современного образования
25–26 ноября 2015 г.	История, языки и культуры славянских народов: от истоков к будущему
1–2 декабря 2015 г.	Практика коммуникативного поведения в социально-гуманитарных исследованиях
3–4 декабря 2015 г.	Проблемы и перспективы развития экономики и управления
5–6 декабря 2015 г.	Безопасность человека и общества как проблема социально-гуманитарных наук.

**ИНФОРМАЦИЯ О ЖУРНАЛАХ «СОЦИОСФЕРА»
И «PARADIGMATA POZNÁNÍ»**

Название	«СОЦИОСФЕРА»	«PARADIGMATA POZNÁNÍ»
Страна	Россия	Чехия
ISSN	ISSN 2078-7081	ISSN 2336-2642
Тематика	Социально-гуманитарный	Мультидисциплинарный
Сроки выхода номеров	Март, июнь, сентябрь, декабрь	Февраль, май, август, ноябрь
Реферативные базы	• РИНЦ (Россия), • Directory of open access journals (Россия), • Open Academic Journal Index по адресу, • Research Bible (Китай), • Global Impact factor (Австралия), • Scientific Indexing Services (США), • Cite Factor (Канада)	• РИНЦ (Россия), • Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США), • Cite Factor (Канада)

ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАЗРАБОТОК ПЕДАГОГОВ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ «ПЕДИННОВАЦИИ»

Конкурс проводится в дистанционной форме через сеть Интернет.
Официальный сайт конкурса <http://sociosphera.com>

Приглашаем к участию педагогов:

- Общеобразовательных организаций (школ, гимназий, лицеев).
- Профессиональных образовательных учреждений.

Конкурсная работа представляет собой **учебно-методическую разработку**, относящуюся к одному из видов:

- Технологическая карта и конспект учебного занятия, составленные на основе инновационных методик преподавания.
- Комплекс авторских интерактивных педтехнологий для внеклассных и воспитательных мероприятий.
- Разработка контрольно-оценочных критериев и средств.

Конкурс проводится с 15 апреля по 15 августа 2015 года. Итоги будут объявлены 1 сентября 2015 года.

Все конкурсные работы будут размещены на сайте и доступны для обсуждения посетителями сайта.

Участники конкурса получают **дипломы участников, лауреатов или победителей конкурса**.

Победители, набравшее наибольшее количество баллов, получают дипломы за 1-е, 2-е и 3-е место, а также возможность бесплатной публикации учебно-методической разработки (до 5 страниц) в научно-методическом и теоретическом журнале «Социосфера».

**ИЗДАТЕЛЬСКИЕ УСЛУГИ НИЦ «СОЦИОСФЕРА» –
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»**

Научно-издательский центр «Социосфера» приглашает к сотрудничеству всех желающих подготовить и издать книги и брошюры любого вида:

- ✓ учебные пособия,
- ✓ авторефераты,
- ✓ диссертации,
- ✓ монографии,
- ✓ книги стихов и прозы и др.

Книги могут быть изданы в Чехии
(в выходных данных издания будет значиться –
Прага: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»)
или в России
(в выходных данных издания будет значиться –
Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»)

Мы осуществляем следующие виды работ.

- Редактирование и корректура текста (исправление орфографических, пунктуационных и стилистических ошибок).
- Изготовление оригинал-макета.
- Дизайн обложки.
- Печать тиража в типографии.

Данные виды работ могут быть осуществлены как отдельно, так и комплексно.

Полный пакет услуг **«Премиум»** включает:

- редактирование и корректуру текста,
- изготовление оригинал-макета,
- дизайн обложки,
- печать мягкой цветной обложки,
- печать тиража в типографии,
- присвоение ISBN,
- обязательная отсылка 5 экземпляров в ведущие библиотеки Чехии или 16 экземпляров в Российскую книжную палату,
- отсылка книг автору по почте.

Тираж включает экземпляры, подлежащие обязательной отсылке в ведущие библиотеки Чехии (5 штук) или в Российскую книжную палату (16 штук).

Другие варианты будут рассмотрены в индивидуальном порядке.

PUBLISHING SERVICES
OF THE SCIENCE PUBLISHING CENTRE «SOCIOSPHERE» –
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»

The science publishing centre «Sociosphere» offers co-operation to everybody in preparing and publishing books and brochures of any kind:

- ✓ training manuals;
- ✓ autoabstracts;
- ✓ dissertations;
- ✓ monographs;
- ✓ books of poetry and prose, etc.

Books may be published in the Czech Republic
(in the output of the publication will be registered

Prague: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»)

or in Russia

(in the output of the publication will be registered

Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»)

We carry out the following activities:

- Editing and proofreading of the text (correct spelling, punctuation and stylistic errors).
- Making an artwork.
- Cover design.
- Print circulation in typography is by arrangement.

These types of work can be carried out individually or in a complex.

«Premium» package includes:

- editing and proofreading of the text;
- production of an artwork;
- cover design;
- printing coloured flexicover;
- printing copies in printing office;
- ISBN assignment;
- delivery of required copies to the Russian Central Institute of Bibliography or leading libraries of Czech Republic;
- sending books to the author by the post.

Circulation includes copies, which are obligatory delivered to the leading libraries of the Czech Republic (5 items) or to Russian Central Institute of Bibliography (16 items).

Other options will be considered on an individual basis. For questions and requests you can contact us by e-mail sociosphere@yandex.ru.

Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»
Kazan (Volga Region) Federal University

TEXT. LITERARY WORK. READER

Materials of the III international scientific conference
on May 20–21, 2015

Articles are published in author's edition.
The original layout – I. G. Balashova

Signed in print 01.06.2015. 60x84/16 format.
Writing white paper. Publisher's sheets 10,21.
100 copies.

Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», s.r.o.:
U dálnice 815/6, 155 00, Praha 5 – Stodůlky, Česká republika.
Tel. +420608343967,
web site: <http://sociosfera.com>,
e-mail: sociosfera@seznam.cz