

Научный журнал

Основан в 2004 г.

Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций
(Свидетельство ПИ № ФС 77-61036 от 5 марта 2015 г.)

Учредитель

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

Редакционная коллегия серии:

Заслуженный деятель науки РФ, д-р филол. н., проф. А. А. Залевская (*главный редактор*);
канд. филол. н., доц. И. В. Гладилина (*зам. главного редактора*);
к. филол. н., доц. М. В. Оборина (*отв. секретарь*);
д-р филол. н., доц. И. С. Бороздина (Курск); д-р филол. н., проф. Е. Н. Брызгалова;
д-р филол. н., проф. В. В. Волков; д-р филол. н., доц. Н. С. Гегелова (Москва);
д-р филол. н., проф. А. В. Гулин (Москва); д-р филол. н., проф. Н. В. Дмитриук (Казахстан);
д-р филол. н., проф. Ю. В. Доманский (Москва); д-р филол. н., проф. Н. Ю. Желтова;
д-р филол. н., проф. Ц. Иванова (Болгария); д-р филол. н., проф. Н. О. Золотова;
д-р филол. н., проф. И. В. Карташова; д-р филол. н., проф. Н. Ф. Крюкова;
д-р филол. н., проф. Н. И. Курганова (Минск, Беларусь);
д-р филол. н., проф. В. А. Миловидов; д-р филол. н., проф. С. В. Мкртычян;
д-р филол. н., проф. Б. Я. Мисонжников (Санкт-Петербург);
д-р филол. н. Н. В. Мохамед (Австрия); д-р филол. н., проф. Е. Ю. Мягкова (Курск);
д-р филол. н., проф. С. Ю. Николаева; д-р филол. н., проф. Л. Н. Скаковская;
д-р филол. н., доц. С. А. Чугунова (Брянск)

Адрес редакции:

Россия, 170100, Тверь, ул. Желябова, д. 33, каб. 207
Тел.: 8 (4822) 34-46-56

*Все права защищены. Никакая часть этого издания не может быть
репродуцирована без письменного разрешения издателя.*

© Тверской государственный университет, 2020

VESTNIK TVGU

SERIES: PHILOLOGY

No. 1 (64), 2020

Scientific Journal

Founded in 2004

Registered by the Federal Service for Supervision in the Sphere of Telecom,
Information Technologies and Mass Communications
PI № ФС 77-61036 from March 5, 2015.

Translated Title

HERALD OF TVER STATE UNIVERSITY. SERIES: PHILOLOGY

Founder

FEDERAL STATE BUDGET EDUCATIONAL INSTITUTION
OF HIGHER EDUCATION "TVER STATE UNIVERSITY"

Editorial Board of the Series:

Dr. of Philology, Prof., Honoured Scientist of RF A. A. Zalevskaya (*Editor-on-Chief*);
Candidate of Philology, Assoc. Prof. I. V. Gladilina (*Deputy Editor-in-Chief*);
Candidate of Philology, Assoc. Prof. M. V. Oborina (*Executive Secretary*);
Dr. of Philology, Assoc. Prof. I. S. Borozdina (Kursk); Dr. of Philology, Prof. E. N. Bryzgalova;
Dr. of Philology, Prof. V. V. Volkov; Dr. of Philology, Assoc. Prof. N. S. Gegelova (Moscow);
Dr. of Philology, Prof. A. V. Gulin (Moscow); Dr. of Philology, Prof. N. V. Dmitryuk (Kazakhstan);
Dr. of Philology, Prof. Yu. V. Domansky (Moscow); Dr. of Philology, Prof. N. Yu. Zheltova (Tambov);
Dr. of Philology, Prof. Z. Ivanova (Bulgaria); Dr. of Philology, Assoc. Prof. N. O. Zolotova;
Dr. of Philology, Prof. I. V. Kartashova; Dr. of Philology, Prof. N. F. Kryukova;
Dr. of Philology, Assoc. Prof. N. I. Kurganova (Minsk, Byelarus);
Dr. of Philology, Prof. V. A. Milovidov; Dr. of Philology, Assoc. Prof. S. V. Mkrtchyan;
Dr. of Philology, Prof. B. Ya. Misonzhnikov (St-Petersburg);
Dr. of Philology N. V. Mokhamed (Austria); Dr. of Philology, Prof. E. Yu. Myagkova (Kursk);
Dr. of Philology, Prof. S. Yu. Nikolaeva; Dr. of Philology, Prof. L. N. Skakovskaya;
Dr. of Philology, Assoc. Prof. S. A. Chugunova (Bryansk)

Editorial Office:

Russia, 170100, Tver, 33 Zhelyabov str., office 207
Phone: 8(4822)34-46-56

*All rights reserved. No part of this publication may be
reproduced without the written permission of the publisher.*

© Tver State University, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Васильева С. А. Столица и провинция в романах Вс.С. Соловьева	7
Гарипова Г. Т. <i>Ното dreamer</i> и формы эйдоса-сна в онейросферической архитектонике русской прозы XX века	12
Гнездилова Е. В. Трансформация модели античного мифа в пьесе Жана Ануя «Эвридика»	21
Жаров В. А. Судебные реформы Александра II как фактор сюжета романа Ф.М. Достоевского «Преступление и Наказание»	32
Желтова Н. Ю. Жанровое своеобразие константинопольского сборника С.Ф. Сарматова «Яичница с луком»	38
Казанцева И. А. Диалог традиций в современном романе (на примере романа «Свечка» В. А. Залотухи)	47
Карандашова О. С., Сорочан А. Ю. Образ Афанасия Никитина в русской литературе	53
Николаева С. Ю. Сатирический рецепт и «врачество духовное» в творчестве А. П. Чехова	61
Редькин В. А. Поэзия как судьба: стилевое своеобразие военной лирики Александра Гевелинга	73
Семенова Н. В. Финалы чеховских рассказов: варианты изменений	83

ЛИНГВИСТИКА

Власова О. Б. Логическое ударение сквозь призму морфологии	89
Волков В. В. <i>Синергия</i> и <i>синергетичность</i> в системе атрибутов художественного текста	95
Гурьева Н. Н. Этапы и аспекты изучения парцеллированных конструкций в отечественном языкознании	109
Ленец А. В., Сулова В. С. Тематическая экспликация лингвокультурной категории «чуждость» в немецкоязычной литературе	115
Максимова Е. П. Синтаксические фразеологизмы и нечленимые предложения: к проблеме разграничения понятий	126
Мирзоева В. М., Аксенова Е. Д., Кузнецова А. А., Мирзоева Е. З. Семантические возможности изъяснительных сложных предложений в текстах оториноларингологии	133

ЖУРНАЛИСТИКА И РЕКЛАМА

<i>Антонов-Овсёенко А. А.</i> Рынок масс-медиа к 2021 году в России и в мире: общие тренды и страновая специфика	141
<i>Брызгалова Е. Н., Фунтякова Т. Л.</i> Жанр комикса в еженедельнике «Иллюстрированная Россия» (Париж, 1924–1939)	147
<i>Самарцев О. Р., Латенкова В. М., Фокина Д. С.</i> Типологические признаки кликбейта в заголовочном блоке современных масс-медиа	155
<i>Цынарёва Н. А.</i> Концепция медиаобраза России (на материале онлайн-портала <i>RT</i>)	164
<i>Шитикова Е. М.</i> О средствах разрешения проблем рынка российской региональной печати	173

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ. ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ

<i>Артёмова С. Ю.</i> Трансформация жанра элегии в поэзии конца XX века	177
<i>Бальзамов В. А., Родионова Т. Г.</i> Некоторые проблемы обучения иностранному языку в общеобразовательных учреждениях	183
<i>Бычкова М. Б., Олехова И. П.</i> Потенциал использования видеоформатов платформы <i>YouTube</i> в маркетинговой, образовательной, журналистской деятельности	189
<i>Гарусова Е. В., Селезнева О. Н.</i> Реализация переводческих позиций при переводе стихотворения Э. По «Ворон» на русский и испанский языки	196
<i>Ращупкина К. С.</i> Коммуникативные тактики иссонансного характера в рамках стратегии самопрезентации в учебном дискурсе	203
<i>Щербакова М. Е.</i> Энциклопедия русского языка «Глазарий языка»: приемы авторской иронии	210

ГОЛОСА МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

<i>Атаянц Г. Р.</i> Семиотика контакта в книге М. Е. Салтыкова (Щедрина) «За рубежом»	215
<i>Громова Т. А.</i> Жанр производственного романа в творчестве В. И. Крюкова	222
<i>Ильиных А. В.</i> Образ Христа в поэзии Юрия Кузнецова	231
<i>Цун Ли.</i> Восприятие «Фрегата “Паллада”» И. А. Гончарова в Китае	237

CONTENTS

LITERARY STUDIES

Vasilyeva S. A. Capital and province in the novels of V. S. Solovyov	7
Garipova G. T. <i>Homo dreamer</i> and forms of dream-eidos in oneirospheric architectonics of Russian fiction of the twentieth century	12
Gnezdilova E. V. Transformation of the model of ancient myth in the drama of Jean Anouil "Eurydice"	21
Zharov V. A. Judicial reforms of Alexander II as a factor in the plot of F. M. Dostoevsky's novel "Crime and Punishment"	32
Zhelтова N. Y. Genre peculiarities of S. F. Sarmatov's Constantinople collection "Scrambled eggs with onion"	38
Kazantseva I. A. Modern novel (on the example of "The candle" by V. A. Zalotukha)	47
Karandashova O. S., Sorochan A. Yu. The Image of Afanasy Nikitin in Russian literature	53
Nikolaeva S. Yu. Satirical recipe and "Spiritual medicine" in works by A. P. Chekhov	61
Redkin V. A. Poetry as destiny: stylish definition of the military lyrics of Alexander Geveling	73
Semenova N. V. The endings of Chekhov's short stories: variants of changes	83

LINGUISTICS

Vlasova O. B. Logical stress through the prism of morphology	89
Volkov V. V. <i>Synergy and synergisticity</i> as an attributes of literary work	95
Guryeva N. N. Stages and aspects of the study of parceled constructions in Russian linguistics	109
Lenets A. V., Suslova V. S. Thematic explication of the linguocultural category "Alienence" in German-language literature	115
Maksimova E. P. Syntactic phraseological units and non-segmented sentences: on the problem of differentiation of concepts	126
Mirzoeva V. M., Aksenova E. D., Kuznetsova A. A., Mirzoeva E. Z. Semantic potential of explanatory complex sentences in texts of otorinolaringology	133

JOURNALISM AND ADVERTISING

- Antonov-Ovseenko A. A.** Mass media-market
in Russia and all over the world in 2021:
general trends and country's specifics 141
- Bryzgalova E. N., Funtyakova T. L.** The genre of the comics
in the weekly magazine "Illustrated Russia"
(Paris, 1924–1939) 147
- Samartsev O. R., Latenkova V. M., Fokina D. S.**
Typological features of clickbait in the header block
of the modern media 155
- Tsynareva N. A.** Russia media image concept
(on RT online portal materials) 164
- Shitikova E. M.** About tools of solving problems
on the Russian regional press market 173

RESEARCH RECORDS AND REPORTS. TEACHING PROBLEMS

- Artyomova S. Yu.** Transformation of the elegy genre
in poetry of the late twentieth century 177
- Balzamov V. A., Rodionova T. G.** Some problems
of foreign language teaching at comprehensive schools 183
- Bychkova M. B., Olekhova I. P.** The potential
of using YouTube platform video formats in marketing,
educational, and journalistic activities 189
- Garusova E. V., Selezneva O. N.** Translator's position
implementation in translation of E. Poe's "The raven"
into Russian and Spanish 196
- Rashchupkina K. S.** The communicative tactics
of dissonance within self-presentation strategy
in educational discourse 203
- Shcherbakova M. E.** Encyclopedia of the Russian language
"Glazary of the language": methods of author's irony 210

YOUNG RESEARCHERS

- Atayants G. R.** The semiotics of contact at "Za rubezhom"
of M. E. Saltykov (Shchedrin) 215
- Gromova T. A.** Genre of production novel in creativity
by V. I. Kryukov 222
- Ilinykh A. V.** The image of Christ in Yuri Kuznetsov's poetry 231
- Cong Li.** The perception of I. A. Goncharov's "Frigate 'Pallada'"
in China 237P

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.09

СТОЛИЦА И ПРОВИНЦИЯ В РОМАНАХ ВС.С. СОЛОВЬЕВА

С. А. Васильева

Тверской государственный университет
кафедра истории и теории литературы

В статье рассматривается эволюция изображения Петербурга Вс. С. Соловьевым. В романе «Юный император» жизнь Петра II в Москве наполнена развлечениями, Петербург изображается как символ стабильности государства, только там может быть реализована царская власть. В «Хронике четырех поколений» столица изображается как средоточие зависти и интриг. Опираясь на противопоставление столицы и провинции в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина и в «Войне и мире» Л. Н. Толстого, Соловьев показывает, что истинная жизнь возможна только в провинции.

Ключевые слова: *Творчество Вс. С. Соловьева, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Война и мир» Л. Н. Толстого, столица и провинция, образ Петербурга.*

К изображению Петербурга автор исторических романов Вс. С. Соловьев обращался неоднократно. В первую очередь в романах подвергается анализу стиль столичной жизни. В одной из «Бесед “Севера”» Соловьев писал: «Для того, чтобы составить себе верное понятие о нашей действительности, надо жить в России <...> и не в столице конечно, а в глубине страны, где развивается настоящая русская жизнь» [8, с. 14]. Петербург в произведениях Соловьева «становится тем символом, который олицетворяет все соблазны и грехи мира. Такая символизация определяет даже сюжетное развитие исторических романов Соловьева: только после нравственного самосовершенствования герои Соловьева обретают желаемое счастье вне Петербурга. Таким образом, Петербург в поэтике Соловьева остается в мире зла и порока, что создавалось под воздействием одной из смысловых доминант “петербургского текста”» [4, с. 11]. Однако это утверждение справедливо лишь в отношении романов 1880–1890 гг., в произведениях 1870-х гг., в частности в «Юном императоре», Петербург изображается иначе.

Действительно, с одной стороны, столица является у Соловьева средоточием «неправды», несправедливости, погони за чинами, богатством и другими «милостями» царствующих особ, такой Петербург мы видим, например, в «Хронике четырех поколений». С другой стороны, именно Петербург со времен Петра I является символом России как ве-

ликой державы. В романе «Юный император» (1877) жизнь Петра II в Москве наполнена всевозможными развлечениями, молодой государь совсем забывает об обязанностях правителя. Князья Долгорукие, стремясь подавить волю Петра и самовластно управлять страной, убеждают, что «все это вздор и пустяки, будто дела стоят из-за пребывания в Москве, – отсюда точно так же, как из Петербурга, Россией управлять можно» [10, с. 168]. Однако близкие к императору люди видят, как московская жизнь, точно омут, затягивает его. Перед смертью цесаревна Наталья Алексеевна обращается к Петру II со словами: «...образумься, вспомни, что ты государь. Оставь эти вечные веселья, не забывай дел, бывай в Совете, а главное... главное, сейчас, как меня похороните, уезжай в Петербург, в Петербург... Вот мой последний завет тебе, моя последняя просьба, мое последнее слово, в Петербург, скорей!.. Иначе и ты совсем погиб, и погибла Россия» [Там же, с. 156–157].

Петербург в романе «Юный император» выступает как символ стабильности государства, только там может быть в полной мере реализована царская власть. Нельзя в то же время не отметить, что блеск и роскошь двора появляются именно в царствование Петра II и именно в Москве: «Никогда еще не видели московские жители ничего подобного, да и для петербургских вельмож все это было новинка. В царствование великого императора они не привыкли к подобной роскоши. Петр гнал всякий блеск. На его ассамблеях была простота. Главное заключалось в веселье, а больших трат не допускал император. <...> Теперь же было совсем не то, теперь каждый хотел перещеголять другого богатым костюмом; женщины сияли драгоценными камнями, удивительными заграничными кружевами; появилось много яств и питей новых, вывезенных из-за границы» [Там же, с. 106–107]. Но такие явления в Москве были временны и связаны лишь с присутствием императора и его приближенных (в контексте этого романа они свидетельствовали еще и о пагубности влияния на Петра II Долгоруких).

В последующих романах Соловьева («Хроника четырех поколений», «Волхвы», «Великий розенкрейцер») оформилось четкое противопоставление Москвы и Петербурга. Столичная жизнь, что традиционно для русской литературы XIX в., в «Хронике четырех поколений» настойчиво противопоставляется жизни в деревне, как в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина и в «Войне и мире» Л. Н. Толстого. Пушкин оказал значительное влияние на Соловьева, особенно оно сказалось в первом и втором томах «Хроники четырех поколений» – «Сергее Горбатове» и «Вольтерьянце». В «Старом доме» это влияние не столько непосредственное, сколько опосредованное – через «Войну и мир» Толстого, где пушкинские традиции играют весомую роль (подробнее о толстовских традициях в творчестве Вс. Соловьева см: [1; 2; 3]). Вслед за Пушкиным и Толстым

Соловьев изображает столицу как средоточие самых различных зол и пороков. Близкие Соловьеву герои тесно связаны с провинцией.

Столица в конце XVIII в. изображается Соловьевым как прекрасный европейский город: «На широких его улицах, еще недавно обнесенных пустырями, садами и огородами, теперь возвышались высокие обширные дома разбогатевших русских и иностранных торговцев. Рядом с этими домами высились дворцы вельмож, поражавшие своим великолепием» [9, т. 4, с. 147]. В романе «Сергей Горбатов» столица – «это город веселья и роскоши» [Там же, с. 148]. Когда Горбатов приезжает в Петербург, он слышит от других и повторяет сам: «Театры, балы, хорошенькие женщины!» [Там же, с. 85]. Герой попадает в водоворот веселья, праздности, интриг. Описание жизни Петербурга в первых романах «Хроники четырех поколений» напоминает распорядок дня Евгения Онегина: «Бывало, он еще в постеле: / К нему записочки несут. / Что? Приглашенья? В самом деле, / Три дома на вечер зовут: / Там будет бал, там детский праздник. / Куда ж поскачет мой проказник? / С кого начнет он? Все равно: / Везде поспеть немудрено» [6, с. 12]; «Проснется за полдень, и снова / До утра жизнь его готова, / Однообразна и пестра. / И завтра то же, что вчера» [Там же, с. 21]. Так же описывает столичную жизнь Соловьев: «Приходит вечер, и у Петербурга новые удовольствия: балы, всевозможные вечера, маскарады, пикники, театр. Ночь превращается в день, только с той разницей, что жизнь среди ночи еще деятельнее, еще разнообразнее» [9, т. 4, с. 148].

В среде придворных царят те же ценности, что и в кругу Анны Павловны Шерер и Курагиных в «Войне и мире» Л.Н. Толстого (подробнее см.: [2]), та же неразборчивость в способах достижения целей. Особенно ярко это демонстрируется Соловьевым в образе фаворита Екатерины II Платона Зубова. Попытки Горбатова заняться практическим делом, чтобы приносить пользу государству, вызывают улыбку Потемкина. В столице принят иной образ жизни. Только в полдень «чиновные лица, весело проведшие добрую половину ночи, поздно проснувшись, позавтракав и неспешно одевшись, отправляются к должностям своим», «и ведь все они служат государству, у каждого, судя по должностям их, должны же быть дела» [9, т. 4, с. 148]. Петербург у Соловьева является средоточием несправедливости, погони за чинами, богатством: «Петербург – придворный город, город чиновной знати, праздных богачей, приезжих иностранцев. Это город веселья и роскоши. Веселье и роскошь водились в нем и прежде, почти с самого основания, но в предыдущие царствования это все же была не та роскошь, не то веселье, которые завела великая Екатерина» [Там же].

Негативно оценивает петербургскую жизнь Павел Петрович: в столице, высказывая собственное мнение, человек будет «пророком в пустыне. Здесь, попав в нашу среду, вы с каждым днем будете убеждаться в величайшей испорченности нравов, здесь унижение не сознается»

[Там же, т. 5, с. 54]. Петербург для Павла Петровича является тем пространством, в котором невозможна простая, честная человеческая жизнь: «Здесь нет места трудовой жизни, роскошь кругом такая, как только в волшебных сказках» [Там же, т. 4, с. 164]. Сергей Горбатов в столице попадает в центр придворных интриг, после поездки в революционную Францию едва избегает следствия. Честность, искреннее стремление принести пользу государству не избавляют его от зависти и мести. Как и во многих текстах русской литературы, «провинция в сравнении с центром локализуется не столько в ином пространстве и времени, сколько в особом духовном измерении – в ней иная мера внутренней свободы» [5, с. 9]. Горбатов и Татьяна Пересветова поселяются в провинцию, так же как когда-то отец Горбатова.

Многие литераторы «через призму московско-петербургских противоречий <...> пытались разглядеть и понять противоречия развития всей России» [7, с. 3], противопоставляет две столицы и Соловьев. Москва в «Хронике четырех поколений» – «муравейник, там кипит трудовая жизнь, там черный люд работает всю черную работу». В Москве роскошные экипажи теряются среди обозов, нагруженных припасами, «нарядные фигуры пропадают среди черной толпы» [9, т. 4, с. 147]. Даже в праздничные дни, когда народ празднует и веселится, в этом народном веселье и праздновании поглощается «барское веселье». Соловьев, опираясь на пушкинские и толстовские концепции, подчеркивает и особую роль Москвы в победе над Наполеоном.

Таким образом, Москва в изображении Вс. Соловьева – «город русского народа, и народ здесь является во всей своей черноте и в своей красоте, и в своем безобразии, со всеми особенностями своих нравов и своего быта», Петербург – «придворный город, город чиновной знати, праздных богачей, приезжих иностранцев» [Там же]. Петербург изображается в романах Соловьева как красивый европейский город, и таким его создала Екатерина II, продолжившая дело, начатое Петром I. Однако Вс. Соловьев неоднократно высказывал убеждение, что истинная жизнь России протекает не в Петербурге, а в провинции. Именно провинция является хранительницей национального духа.

Список литературы

1. Васильева С. А. Вс. С. Соловьев о Толстом // Друзья и гости Ясной Поляны: Материалы науч. конф. Тула: Изд. дом «Ясная поляна», 2006. С. 109–123.
2. Васильева С. А. Предекабристская эпоха в изображении Л. Н. Толстого и Вс. С. Соловьева // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2005. № 2.. С. 20–24.
3. Васильева С. А. Творчество Л. Н. Толстого в восприятии Вс. С. Соловьева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. Т. 11. № 4. С. 173–180.

4. Лексина А.В. Историческая проза Вс. С. Соловьева (генезис и поэтика): автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.011.01 / А.В. Лексина; Коломенский пед. ин-т. Коломна, 1999. 25 с.
5. Отставнова И.Б. Пространство российской провинции: «Жизнесмыслы»: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / И.Б. Отставнова; Мордовский гос. ун-т. Саранск, 2006. 20 с.
6. Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1975. С. 5–180.
7. Смирнов С. Б. Взаимодействие Москвы и Петербурга в развитии культуры России в 18–20 вв.: автореф. дис. ... докт. культурологии: 24.00.01 / С.Б. Смирнов; С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. СПб., 2007. 41 с.
8. Соловьев Вс. С. Беседы «Севера». I. Наша беда // Север. 1888. № 1. С. 12–15.
9. Соловьев Вс. С. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Бастион, 1996.
10. Соловьев Вс. С. Юный император. М.: Худож. лит., 1993. 430 с.

Об авторе:

ВАСИЛЬЕВА Светлана Анатольевна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета (170033, г. Тверь, ул. Желябова, 33); e-mail: rabota165@rambler.ru.

CAPITAL AND PROVINCE IN THE NOVELS OF VS.S. SOLOVYOV

S. A. Vasilyeva

Tver State University

the Department of History and Theory of Literature

The article considers the evolution in the image of St. Petersburg created by Vs. S. Solovyov. In the novel “The Young Emperor” Peter II’s life in Moscow is filled with entertainment, Petersburg is depicted as a symbol of the stability of the state, only there can the royal power be realized. In “The Chronicle of Four Generations” the capital is depicted as the focus of envy and intrigue. Based on the opposition between the capital and the province in “Eugene Onegin” by A. S. Pushkin and in “War and Peace” by L. N. Tolstoy, Solovyov shows that true life is possible only in the province.

Keywords: *creativity of Vs. S. Solovyov, “Eugene Onegin” by A. S. Pushkin, “War and Peace” by L. N. Tolstoy, capital and province, image of Petersburg.*

About the author:

VASILYEVA Svetlana Anatolyevna – Doctor of Philology, Professor at the Department of History and Theory of Literature, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: rabota165@rambler.ru.

УДК 82.09

НОМО DREAMER И ФОРМЫ ЭЙДОСА-СНА В ОНЕЙРОСФЕРИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТОНИКЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ XX ВЕКА

Г. Т. Гарипова

Владимирский государственный университет
кафедра русской и зарубежной литературы

В статье исследуется специфика эйдетического образа как формы эстетической репрезентации эйдоса-сна в художественном тексте, в системе таких онейрически заданных структур, как «сон», «безумие», «измененное состояние сознания», «оборотничество». Рассматриваются различные варианты художественной репрезентации эйдоса-сна, формирующие онейросферическую архитектуру текста. Данный тип художественного эйдетизма формирует «сновидящего» героя – *homo dreamer*.

Ключевые слова: эйдос, эйдетизм, онейросфера, сновидческие образы, сознательность, *homo dreamer*.

Введение. Постановка проблемы

Эстетическое поле культуры, искусства и любой сферы современной гуманитаристики в первую очередь связано с парадигмой смыслопорождения «восприятие – осмысление – изображение». Эстетическая форма детерминирует смыслопорождающие процессы «осмысления бытия» и тем самым концептуализирует в качестве эстетической матрицы именно содержание формы, которое воплощается в образ, порождает образ, и осмысляется / раскрывается через образ. Исключительная функция образа была отмечена А.Ф. Лосевым, позиционирующим в своей работе «Философия имени» содержательность его формы: «Чтобы иметь образ чего-нибудь, необходимо уже сознательно отделять себя от иного, ибо образ есть сознательная направленность на иное и сознательное воздержание от этого иного, когда субъект, воспользовавшись материалом иного, уже пытается обойтись в дальнейшем без этого иного...» [4, с. 81]. А.Ф. Лосев подчёркивает важнейшую роль субъективного, точнее, сознательного восприятия содержания образа, которое выводит на первый план в смыслопорождающую семантику его эстетической формы. А поскольку содержательная форма идентифицирована в неделимости плана выражения и плана содержания, то несомненно утверждение, что внутреннее осмысление и содержание образа есть его эстетическое поле. Так, на наш взгляд, выявляются три основополагающие константы эстетического образа: объективность, онтологичность и субъективность / сознательность. В системе этих

констант и может быть идентифицирован важнейший вопрос-коллизия о соотношении дефинирующих признаков эстетики логоса, софии и эйдоса, который А. Ф. Лосев с опорой на концепцию Платона определяет как основополагающий критерий эстетики: «Основным понятием является понятие эйдоса, получаемое не эстетическими, но общепhilosophическими методами. <...> Примем понятие эйдоса как данное. Эйдос есть смысл (или сущность), наглядно явленный; это – существенный вид, существенная форма, лик, идея, физиономия бытия, его облик. Из них Платон и исходит» [3].

Эйдетическая образность, как «содержательная форма» эстетического эйдоса, есть наиболее яркий способ отражения / выражения в художественном тексте картины мира, в которой активно интегрированы смыслы объективно-субъективной онтологичности. На наш взгляд, эстетическое поле художественного эйдетического образа сконцентрировано на пересечении сознания Бытия (чаще всего реализуемого в художественном тексте через мифологию) и сознания Человека (автора – героя – читателя), наиболее полно воплощённого в экзистенциально заданных образах онейросферического плана. Именно художественный эйдетизм позволяет раскрыть одну из наиболее концептуальных типов платоновского эстетического эйдоса, заключённого в сфере сознания: «Этот эйдос не просто дан для кого-то, будучи сам плоскостным бытием. Но он дан еще и себе самому, для себя. Он *для себя* есть то, что он есть вообще. Но это значит, что ему имманентно коррелятивное ему сознание; он “мыслит”, “созерцает” себя самого. Однако эйдос есть эйдос просто и эйдос внутренний, выразительный. Следовательно, он таит в себе и сознание чисто эйдетическое, и сознание эйдетически-становящееся, гилетически-эйдетическое» [Там же].

Художественный эйдетизм онейросферических образов

Художественный эйдетизм онейросферических образов, репрезентируемых в художественных текстах, на наш взгляд, есть эстетический способ через форму личностного сознания (образы сна, безумия, видений...) осуществить содержательную рецепцию онтологических смыслов Бытия, которые, по Юнгу, воплощаются в мифоформах бессознательного (архетипы, символы, мифологемы, мифообразы...). В свою очередь Э. Ф. Шафранская подчеркивает, что «литературе во все времена было свойственно обращение к мифу, происходило это неосознанно или сознательно, декларативно» [7, с. 8]. Именно эйдетизм позволяет формы бессознательного декларативно матрицировать в художественной сознательности, фиксируемой в метафорике эйдетического образа. Это особая форма «двойной модальности» художественного образа, которая может быть обозначена как эстетика сознания, переданная в / или через эйде-

тизм художественного текста – *«запечатлённое сознание» в памяти и одновременно «запечатлённая память» в сознании*. Когда-то воспринятое и закреплённое в скрытой образной памяти человеческого сознания бессознательное интуитивное (*сопряжённое с синкретическими бытийными смыслами*) и проявленное в творческом сознании писателя (*медитатора между коллективным бессознательным и открытым логосом читателя*) реализуется в художественном тексте в эйдетическом образе. Формально он представляет онейросферический образ (сюжет, модель), связанный с субъективностью автора (или героя), который в процессе читательской смыслопорождающей интерпретации приобретает объективную содержательность, выводящую на онтологические смыслы. Художественный эйдетический образ функционально выполняет роль эстетического проводника философских смыслов – от памяти прошлого к реальному настоящему. На наш взгляд, в основе всех ключевых художественных неомифов (наиболее активно проявленных в фантастике, фэнтези, утопии и антиутопии) и реализован этот принцип эстетического эйдетизма – то есть перевод через эстетический образ смыслов синкретических мифов в идеалистические мироподобные неомифы современности / реальности.

Писатель, обладающий особой способностью внутреннего видения – *интроспекцией*, через вербально репрезентируемый образ, центрирующий текст как эстетическую авторскую структуру, создаёт целостный художественный образный «эстетический идеал», в котором преодолевается «двойная модальность» эстетического эйдоса. Одним из самых ярких онейрических форм интроспектрально воспроизведённого эйдетического образа становится сомнологический образ. Не каждый сон является эйдетическим образом. Сон как приём и способ раскрытия психологии и характера героя, не соотносимый с «памятью прошлого» и онтологическими смыслами, представляет собой классический последовательный образ и выполняет функцию элемента поэтики. Художественная сомнологическая онейросфера, соотносимая с авторским мифом, создающим образы иномира или инобытия, структурирующего парадигму *«сознание мира – сознание текста – сознание автора / героя»*, может быть охарактеризована как эйдетическая образность. Посылком к ней становится так называемое «осознаваемое сновидение» (термин нидерландского психиатра Ф. ван Эдена). Сновидные психические или, точнее, сознательные образы в каждом отдельном тексте обладают смысловой и структурной индивидуальностью, которая определяется спецификой соотношения «реальность – сознание – ирреальность». Эйдетическими могут быть обозначены только те, в которых присутствует эффект «перевернутого образа» (Н. С. Валгина), – то есть онейросферический образ воспринимается как реальность, а реальность воспринимается

ется как иллюзия, «вторичная реальность», условная реальность и т. д. Точно выразил это качество взаимообратимости Х.Л. Борхес в формуле, концептуализирующей эйдетический инвариант художественного онейросферического образа: «Всё, что существует – сон, всё, что не сон – не существует».

Литературу всегда, вне зависимости от направленных приоритетов, тянуло к познанию маргинальных явлений, выявляемых в художественном пространстве на уровне системы «параллельных миров». Сновидения, формирующие особое пространство онейросферы (В.Н. Топоров), являются самостоятельным «параллельным миром» (по отношению к реальности действительности) в художественной системе «жизненных миров», но в то же время образуют своеобразную проблемно-тематическую призму в познании и отражении таких параллельных бинарностей как «смерть – жизнь», «реальность – ирреальность», «мистика – рационализм», двойничество, двоемирие и т. д. В колоссальном интересе к постижению сновидческого типа сознания проявляется тяга писателей к некоему литературному симбиозу религиозно-философских традиций, психоаналитических теорий и эстетических способов миромоделирования.

Возможность использования сновидения в качестве элемента поэтики достаточно исследована, поскольку этим приёмом активно пользовались в классической литературе прошлого. Но именно в XX веке в литературе концептуализируется телеологическое рассмотрение сна (по К.Г. Юнгу), в котором и кроется ключ к пониманию сновидческого эйдоса. Характерно это для неклассической парадигмы художественности со свойственным ей полионтическим мышлением, постулирующим существование множества миров и промежуточных реальностей. Сновидение в этом случае одновременно выполняет двойную функцию – пороговая реальность и самостоятельный виртуальный мир, рождаемый или вследствие измененных состояний сознания человека (как например, у В. Ерофеева или В. Пелевина) или экзистенциально существующий как маргинальная данность (мир-в-себе) (например, в романе П. Алешковского «Рыба. История одной миграции»), а иногда имеющий при этом самодостаточный онтологический статус (как, например, у Ю. Мамлеева). Сложность выявления онейрической специфики художественного текста с эйдетической заданностью образа-сознания заключена в том, что активно используется способность сновидения быть «точкой схождения всех бытийных горизонтов» и тем самым создавать эффект неразличения иллюзии и реальности. В этой связи нас интересует сон не как приём поэтики, а как инвариант «первого пространства», когда он перестаёт быть «окном в иную реальность», а сам становится ею, то есть художественным эйдосом.

Художественная логика онейросферы эйдетической образности

Первый художественный опыт в этой области, на наш взгляд, фиксируется уже в начале XX века. В русском модернизме начала XX века, в ряде произведений символистского толка эстетизируется новая неклассическая миромодель «текст – сознание», в рамках которой художественно конструируется самостоятельная текстовая реальность, свободная от миметических задач реализма отражать действительность. Чаще всего фиксируется отражение онтологии персонологического сознания. Например, в рассказе Л. Андреева «Красный смех» безумие сознания героя есть воплощение безумия жизни, в которой место Бога заняла Смерть, воплощенная в маске Красного смеха. Увиденное героем обезображенное лицо солдата становится не просто визуальным стимулом для последующего эйдетического образа, а приобретает реальный эстетический образ «красного смеха», который замещает собой сознание героя и позиционируется автором как сознание текста – образ «отсутствующего мира». Рассказ начинается с акцентации на двух концептуальных категориях сознания – «...безумие и ужас» [2]. Сильная смысловая позиция начала акцентирует внимание на особом психическом состоянии героя, позволяющем обозначить его как эйдетика, человека, способного к видению отсутствующего предмета и сохранению его в памяти на уровне ощущения. Герой воспроизводит образ смерти через энтропийную модель «отсутствующего» текста, но смыслопорождающего онтологию реальности войны. Интроспективное воспроизведение эйдетической «галлюцинации» в герое «больного, разрушенного» сознания передаёт бытийный смысл «разрушенной» действительности.

Наиболее ярким классическим примером онейросферы с заданными константами эйдетической образности онейросферы становится роман А. Белого «Петербург», который, по мнению Н. А. Нагорной, «насыщен сновидческими образами и местами и целиком подчинён “логике сна”». Сфера сновидений романа включает в себя как прямые описания снов, галлюцинации и бреда персонажей, т. е. их объективное “второе пространство”, так и онейрические перспективы Петербурга, его другое измерение» [6, с. 42].

Но, тем не менее, роман не представляет собой в художественном и психологическом аспектах сон в чистом виде, это, скорее всего, некое осознание тождества реальности с Абсолютным подсознанием, выраженным в сновидении, что обычно и даёт сомнологам возможность фиксировать сокровенное Я человека в образах онейросферы. Не реальность мира, а именно подсознание человека и есть сон в понимании А. Белого, – сон как некая внутренняя проекция, за которой кроется внешняя реальность. Архитектоника романа-сна структурируется в системе прин-

ципов «зеркального коридора», когда за метафорикой сна скрывается ещё более метафизичное явление – трансцендентальное бытие, запечатлённое в феномене «сон в сне». Более всего в начале XX века к этой сомнологической теории, основанной на доказательстве трансформации сна в «ещё более сон», близок Даниил Хармс. Абсурдизируя реальность, Хармс выводит её в онейросферу самого сна. Создаваемая иллюзия «сна в сне» уничтожает сюжетную линию рассказа «Сон» и вместе с расширением пространства сознания героя уничтожает смысл мира, превращая его в некий хаос пространств. Так возникают антиэстетические основания образного эйдети́зма Хармса.

Феномен подобного многослойного сновидческого измененного состояния сознания рождает онейрический тип «сновидящего» человека – *homo dreamer*, продуцирующего сомнологическую модель мира, стыкующую «параллельные миры» яви и сна, особенно активно представленного в современной русской литературе. Довольно специфична сомнологическая концепция в прозе В. Пелевина, развивающего борхесианскую линию сновидческой «семантики возможных миров». Художественная концепция Борхеса выводит на один уровень онтологическую и сомнологическую концепции, утверждая, что «мир, бытие, реальность – всё это сновидения наяву», «явь реальна только тогда, когда она – сновидение», или: «Жизнь есть сон, снящийся Богу». Практически все тексты писателя содержат в себе «эстетическую позицию» онейрического мира. Так, в романе «Священная книга оборотня» мир этот становится единственно возможной реальностью. Пелевин опускает проблему соотношения иллюзии и реальности и выводит своего читателя на другой онейрический уровень – сосуществование разных возможных миров в плоскости сознательной иллюзии. Героиня рассказа проникает в пласты чужих изменённых сознаний через своё (*посредством эйдетического восприятия «чужого-в-своем»*) и рефлектирует чужими же онейрическими откровениями. В. Пелевин создаёт через архитектуру сомнологической модели «зеркала в зеркале» эстетизирует эйдетический образ «сон-сознание-Я». Его условием становится наличие особого состояния сознания героев, в котором нейтрализуются все бинарные оппозиции обыденности: жизнь и смерть, иллюзия и реальность сливаются в одну точку времени и пространства. Именно в этом сознании возникает то психически-психологическое состояние, которое приводит к провидческим эйдетическим грезам «сновидящей» А-Хули.

Интересным представляется и сновидческий лабиринт в рассказе Ю. Мамлеева «Сон в лесу». Мамлеев, следуя мифологической логике (достаточно распространённой в *неклассической парадигме художественности*), создаёт онейросферическую метафикциональную модель «лабиринта в лабиринте», где входом в одну лабиринтную сферу и выходом

дом становится «дружественный» лабиринт-матрешка и так до бесконечности: пространство леса есть вход в сон, в лабиринт сна ведёт другой сон, выходом из которого становится лес, также являющийся формой сна более высшего бытийного плана: «В глубоком сне ты, Настя. Ты думаешь, что проснулась. Но ты ещё в более страшный сон ушла. Что твои те два последних сна! Знаешь ты многое, но знание это только в сон тебя ещё глубже погружает. Ибо и знание тоже сном бывает» [5, с. 89].

Подобную лабиринтную архитектуру накладывающихся друг на друга измененных состояний сознания оборотнического эйдоса представляет Д. Липскеров в романе «Последний сон разума». В череде ликантропических превращений (героя романа «Последний сон разума» татарина Ильясова то в рыбу, то в птицу и т. д. – целая система архетипически знаковых природных форм жизни) писатель исследует смерть как феномен взаимооборотничества «телесности» и «сознательности». Для Д. Липскерова смерть и есть способ телесной метаморфозы, – от этого сложного процесса одновременного, совпадающего умирания и оборотничества не меняется нравственная составляющая любой формы экзистенции (*до и после*) – она важна сама по себе как данность вне категории смерти. Смерть воспринимается в системе двух координат: *смерть / перерождение / превращение* – и *смерть / сон*. Во втором аспекте сомнологическое пространство смерти как формы иносознания и есть тот доминантный миробраз, который определяет «мироподобность» оборотнического мифа Д. Липскерова. Онейросфера *смерти / сна* создаёт иллюзию некоего единого пространства космоса-хаоса, в котором перетекаемость антропологической и зооморфной телесности соотносится с идеей существования единой формы «органической телесности», не разграничивающей сознательность на человеческую и звериную. Смерть понимается Липскеровым не как состояние «ничто», тотального небытия, а как радикальная метаморфоза одного тела до качественно иного. Писатель использует тело-трансформ как эйдетический образ-знак хтонического «инакобытия».

Логика «выпадения» героя в данное измерение предопределяется созданием особой модели пограничной реальности – между сном и явью – за счёт использования концептов «пограничного» сознания, в котором пребывает (во времени «меж», художественно фиксирующем реальность жизненного пространства героини в ирреальности сомнологического забытья), например, героиня романа Петра Алешковского «Рыба. История одной миграции». В системе подобного эйдоса-сна выявляется целая система экзистенциальных противоречий: «свое Я – чужой мир», «чужое Я – свой мир». «Миграция» из реальности в сон и наоборот создает особое сознание «сновидящей», через которое она погружается в «коллективное бессознательное», фиксируемое в образе

«рыбы», эйдетически соотносимым с мифосмыслами. Пространственная архитектура далеко не линейна: она смоделирована по принципу лабиринта с многочисленными поворотами и тупиками – эквивалентами различных форм измененных состояний сознания, пересекающихся на уровне эстетической структуры текста, которая совпадает с пространством всеобщего бытия, присутствующего в тексте в эйдос-образе «рыба», являющемся тайным христианским символом Иисуса Христа, а также отсылающем ко многим новозаветным эпизодам, толкующим, почему именно это существо было выбрано первыми христианами как олицетворение Мессии. В романе очень важно, что действие происходит в Таджикистане, в Пенджикенте, символически соотносимом с исламскими святынями. Миграция мифосознаний в онейросфере противоположных религиозных хроносов и есть основа «ясно-сновидящего» эйдоса Алешковского: «Все это – и еще многое другое – я вспоминаю редко, но то и дело, когда я засыпаю, передо мною проходят чередой лица стариков и мужчин в чайхане, повернутые в сторону испарившихся гор, углубленные во что-то, что мне, девочке, ни понять, ни почувствовать было не дано, – лица стоящих в канале рыбин, тяжелых серебряных толстолобиков: скулы сведены, губы чуть-чуть шевелятся, словно лениво повторяют молитву, а маленькие глаза, не мигая, глядят сквозь тебя – страшные и холодные, как уснувшая вода» [1].

В системе онейрического «спектра сознания» (Сатпрем) сновидящих героев-эйдетиков (*homo dreamer*) отсутствует Будущность. Она возможна лишь как гипотетический вариант прошлого в системе мифозначенного «вечного повторения» в измерениях памяти сознания и реализуется через смену циклов прошлого и настоящего, через триединство *жизни – сна – памяти*, реализующегося в художественном тексте через целостность «двойной модальности» содержательной формы эйдетического образа. Такова хронотопическая логика онейросферы эйдетической образности в архитектонике художественного текста.

Список литературы

1. Алешковский П. Рыба. История одно миграции. Роман [Электронный ресурс] // Литмир. Электронная библиотека. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=101861&p=1>. (Дата обращения: 12.12.2019.)
2. Андреев Л. Красный смех. Отрывки из найденной рукописи [Электронный ресурс] // Интернет-библиотека Алексея Комарова. URL: <http://ilibrary.ru/text/1646/p.1/index.html>. (Дата обращения: 25.11.2019.)
3. Лосев А. Ф. Эстетические идеи Плотина в системе и преддверие мифологии [Электронный ресурс] // Лосев А. Ф. История античной эстетики, том шестой. URL: <https://www.psyoffice.ru/9/lose006/txt36.html>. (Дата обращения: 22.11.2019.)

4. Лосев. А. Ф. Философия имени. М.: Изд-во МГУ, 1990. 220 с.
5. Мамлеев Ю. О чудесном. Циклы. М.: Рипол классик, 2005. 640 с.
6. Нагорная Н. А. «Второе пространство» и сновидения в романе Андрея Белого «Петербург» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2003. № 3. С. 41–58.
7. Шафранская Э. Ф. Современная русская проза: Мифопоэтический ракурс: Учеб. пособие. М.: ЛЕНАНД, 2014. 216 с.

Об авторе:

ГАРИПОВА Гульчир Талгатовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Владимирского государственного университета (600000, Владимир, ул. Горького, 87), e-mail: ggaripova2017@yandex.ru.

HOMO DREAMER AND FORMS OF DREAM-EIDOS IN ONEIROSPHERIC ARCHITECTONICS OF RUSSIAN FICTION OF THE TWENTIETH CENTURY

G. T. Garipova

Vladimir State University
the Department of Russian and Foreign Literature

The article investigates the specificity of the eidetic image as a form of aesthetic representation of the Eidos-dream in the literary text, in the system of such oneiric structures as “dream”, “madness”, “altered states of consciousness”, “werewolf”. Various options were being considered for artistic representation of the Eidos-dream forming oneirospheres in the architectonics of the text. Homo dreamer is a type of artistic eidetism formed by a “dreaming” hero.

Keywords: *eidos, eidetism, oneirosphere, dream images, consciousness, homo dreamer.*

About the author:

GARIPOVA Gulchira Talgatovna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian and Foreign Literature, Vladimir State University (600000, Vladimir, Gorkogo str., 87), e-mail: ggaripova2017@yandex.ru.

УДК 821.09(075.8)

ТРАНСФОРМАЦИЯ МОДЕЛИ АНТИЧНОГО МИФА В ПЬЕСЕ ЖАНА АНУЯ «ЭВРИДИКА»

Е. В. Гнездилова

Российский государственный аграрный университет –
МСХА имени К. А. Тимирязева
кафедра связей с общественностью и речевой коммуникации

Статья посвящена исследованию особенностей трансформации мифа об Орфее в пьесе французского драматурга Жана Ануя (1910–1987) «Эвридика». Трагедия была создана в 1941 году и стала первым драматическим произведением, в котором автор использовал модель античного мифа в качестве структурной основы. Затем последовали такие произведения, как «Антигона» (1942) и «Медея» (1946). Модель античного мифа позволяет драматургу перевести достаточно бытовую ситуацию в иную плоскость, увидеть в обыденном – вечное, в каждодневном – высокое и возвышенное. В чем особенность трансформации модели античного мифа в пьесе Жана Ануя? Попытка ответить на этот вопрос предпринята в данном исследовании.

Ключевые слова: Жан Ануи, экзистенциализм, миф об Орфее, Эвридика, французская литература, мифологизация, рецепция мифа.

Жан Ануи обращается к мифологеме Орфея в 1941 году. Избрав главной героиней трагедии Эвридику, драматург продолжает традицию, начатую им в пьесе «Дикарка» (1934), и создает образ естественной, открытой и вместе с тем внутренне стойкой девушки / женщины. «Эвридика» – одна из вариаций «женской темы» в творчестве Ануя, разработку которой он продолжит в трагедиях «Антигона» (1942), «Медея» (1946) и которая обретет звучание гимна женщине, ее мужеству и внутренней стойкости в «Жаворонке» (1953).

Вместе с тем, обращаясь к мифологическим сюжетам, Жан Ануи следует в русле тенденции, которая во французской драматургии 30–40-х годов получила название «интеллектуального театра», или «театра идей» и была связана прежде всего с именами Ж. Кокто, А. Салакру, Ж. Жироду, а также А. Камю и Ж.-П. Сартра.

Специфика «театра идей», в котором на первый план выходит движение мысли, а не интриги, обуславливает и специфическое отношение к мифу: все больше из носителя или, по крайней мере, вместилища первоначального смысла миф превращается в модель, допускающую самые разнообразные истолкования. Известность мифологического сюжета позволяла драматургам концентрировать внимание читателя или зрителя не на развязке пьесы, а на тех идеях, которые автор стремился донести до публики, на актуальных проблемах современности.

Как драматурга, связанного с идеями экзистенциализма, Ануя интересуют характеры, внутренние конфликты личности, помещенной в определенные социальные обстоятельства. Критики в большинстве пьес Ануя видят, по крайней мере, в фоновых персонажах, «условные и устойчивые маски» [2, с. 593]. Так, в большинстве пьес Ануя персонажи фона лишены имен. Ануй лишь обозначает их: мать, отец. Отец и мать Терезы Тард («Дикарка»), мать Эвридики, отец Орфея («Эвридика»), отец Жанетты («Ромео и Жанетта») и т. д. Все они как две капли воды похожи друг на друга, и автор подчас даже не заботится о том, чтобы обновить их реплики. Они олицетворяют ту данность жизни, с которой герои сталкиваются независимо от своей воли.

Этому обезличенному миру, представляющему в пьесах Ануя, как правило, старшее поколение, противопоставлены юные герои, чья индивидуальность еще сопротивляется жизни. Однако и они также переходят из пьесы в пьесу Ануя наделенными чувством ненависти к окружающей их пошлости. Трагедия юных героев в пьесах Ануя состоит в том, что они жили до того момента, когда любовь подняла их над обыденностью, и что они вынуждены будут жить дальше в том же мире, в той же среде, законы которой не приемлют. Это противопоставление внутренней чистоты юных героев пошлости окружающего мира и составляет основную тему творчества Жана Ануя, для воплощения которой он обращается к сюжетам античной мифологии и историческим легендам.

Действие пьесы «Эвридика» начинается сценой в буфете провинциального вокзала: «Претензия на роскошь, все обветшалое, грязное. Мраморные столики, обитые потертым красным плюшем» [1, с. 174]. Герои пьесы, как и в «Дикарке», все те же музыканты и артисты, переезжающие с места на место в поисках заработка. Орфей – бродячий музыкант, Эвридика – гастролирующая в провинции актриса. Первая встреча Орфея и Эвридики возникает, словно в полусне, на фоне таинственно-утонченных звуков скрипки:

«Э в р и д и к а : Это вы недавно играли?

О р ф е й : Да, я.

Э в р и д и к а : Как хорошо вы играете!

О р ф е й : Правда?

Э в р и д и к а : Как называется то, что вы играли?

О р ф е й : Не знаю... Я импровизирую...

Э в р и д и к а : Жаль... (*Смотрит на Орфея.*) У вас светло-голубые глаза.

О р ф е й : А вот цвет ваших глаз определить невозможно.

Э в р и д и к а : Говорят, он зависит от того, о чем я думаю.

О р ф е й : Сейчас они темно-зеленые, как вода на дне у прибрежных камней.

Эвридика: Говорят, так бывает, когда я очень счастлива...
(Вдруг): Как, по-вашему, я буду из-за вас очень несчастной?

Орфей: (*ласково улыбаясь*). По-моему, нет.

Эвридика: Я не боюсь быть такой несчастной, как сейчас. Нет. От этого больно, но, пожалуй, даже хорошо. Я боюсь быть несчастной и одинокой, когда вы меня бросите.

Орфей: Я вас никогда не брошу.

Эвридика: Вы клянетесь в этом?

Орфей: Да.

Эвридика: Клянетесь моей жизнью?

Орфей: (*улыбаясь*): Да» [Там же, с. 184–185]

Первый диалог Орфея и Эвридики, кажется, не кончится никогда. Время как будто остановилось. Только что не имевшие понятия друг о друге ресторанный скрипач и актриса не могут наговориться. В основе того, что их соединило, не страстный порыв, не «солнечный удар» бунинских новелл, а неизъяснимая, им самим неведомая потребность. Это встреча после долгой разлуки. Так встречаются люди, когда-то расставшиеся по своей или не по своей вине, чтобы больше не расставаться никогда. Знакомство Орфея и Эвридики прерывает диалог Люсьены, матери Эвридики, и ее любовника Венсана – персонажей, воплощающих в пьесе тему пошлой обыденности и тривиальности. Презрительно отзываясь об игре Орфея на скрипке («Опять этот идиот пиликает на скрипке! Просто на нервы действует!»), Люсьена и Венсан вспоминают о своей первой встрече в «Гран-казино», о том времени, когда в моду вошло мексиканское танго. Их диалог пропитан вульгарностью, ложной патетикой. Даже объясняясь в любви, Венсан использует «чужие» слова, с пафосом декламируя монологи Пердикана, героя пьесы А. де Мюссе «С любовью не шутят».

Ануй использует сразу два варианта драматургического конфликта: во-первых, диалогический контрапункт, то есть параллельное развитие независимых диалогических линий; во-вторых, контрапункт музыкальной темы и различных элементов: контрапункт мелодии и сцены; мелодии и отдельного образа, диалога [3, с. 28]. Используя эти приемы, драматург в первых сценах пьесы обозначает конфликт внешнего и внутреннего, истинных чувств и страстей. Эти параллельные миры в начале пьесы способны сосуществовать по причине большой внутренней обособленности, замкнутости. Но едва взгляд юных героев замечает параллельное движение темы «мексиканского танго», как они стремятся прервать звучание «пошлой» мелодии. На место контрапункта приходит открытое столкновение, конфликт, бунт юных героев против законов мира обыденности, пошлости. И если главная линия пьесы – линия Орфея и Эвридики – едина на протяжении всего произведения, то линия, заданная Люсьеной и Венсаном, олицетворяющая собой мир пошлости, дробится на диалоги разных

персонажей. Это так называемый «лишний диалог», с помощью которого достигается «более искусное и четкое проведение основной мысли автора» [5, с. 211]. Эту мысль автора выражает в пьесе господин Анри, который говорит о существовании в мире двух человеческих типов, или «двух пород людей»: «Одна порода – многочисленная, плодovitая, счастливая, податливая, как глина: они жуют колбасу, рожают детей, пускают станки, подсчитывают барыши – хороший год, плохой год, – невзирая на мор и войны, и так до скончания своих дней; это люди для жизни, люди, которых трудно представить себе мертвыми. И есть другая, благородная порода – герои. Те, кого легко представить себе бледными, распростертыми на земле, с кровавой раной у виска, они торжествуют лишь один миг – или окруженные почетным караулом, или между двумя жандармами, смотря по обстоятельствам, – это избранные» [1, с. 227].

В соответствии с требованиями театральной рельефности персонажей «многочисленная порода», то есть люди ординарные, гиперболизированы Ануем, они составляют своеобразное гротескное окружение главных действующих лиц. В «Эвридике» к таким «вспомогательным» персонажам относятся Венсан и Люсьена; отец Орфея, готовый флиртовать с любой встретившейся женщиной и называющий этот «пустячок» любовью; вульгарный и циничный импресарио актерской труппы Дюлак и даже коридорный из гостиницы, который время от времени появляется в комнате Орфея и Эвридики со своими репликами и комментариями. Диалог внутри этой контрапунктической линии только внешне кажется смешанным, внутренне же он строго продуман и четко выстроен и таким образом оттеняет чистоту взаимоотношений главных героев пьесы – Орфея и Эвридики.

Начиная рассказывать историю любви Орфея и Эвридики, Ануэ акцентирует внимание на эмоциональном состоянии героев. Тонко и точно драматург передает те изменения, которые происходят с человеком, когда он по-настоящему влюблен: все вокруг наполняется особым смыслом, радостью и счастьем. Встреча с искренней, открытой Эвридикой придает герою уверенность в себе, своих силах, помогает ощутить себя личностью, самостоятельной и ответственной. Эвридика готова на все ради своего возлюбленного, готова растворить себя в массе ролей, лишь бы Орфей был счастлив: «Я и буду глупенькой, можете поверить! Но и разумной тоже, и мотовкой, и бережливой, и иногда покорной, как одалиска, с которой делают что хотят в постели, а иногда, в те дни, когда вам захочется быть чуточку несчастным из-за меня, чудовищно несправедливой. О, не беспокойтесь, только когда вам захочется... К тому же все это возместят другие дни, когда я буду по-матерински заботлива, утомительно заботлива. Это в дни, когда у вас выскочит фурункул или заболят зубы...» [Там же, с. 193–194].

Эвридика, как и Орфей, очень дорожит этим новым, настоящим и большим чувством, которое внезапно появилось в ее жизни, как озарение, как луч солнца. И в свете этого луча она предстала в глазах возлюбленного чистой и хрупкой, как будто вовсе и не было у нее другой жизни до встречи с Орфеем. Не было ее другой. Но идиллическую картину любви уже в первом акте нарушает появление Матиаса, коллеги Эвридики по труппе. Орфей, еще даже не узнавший имени Эвридики, требует объяснений. Если Эвридика доверяет своим чувствам, то Орфею непременно нужно знать правду о ее прошлом. Орфей требует от нее правды. Она же пытается уберечь его, боится причинить ему боль историей собственной жизни, в которой не все однозначно. Но Орфей неумолим: «Главное не в том, чтобы причинить мне меньше горя! Главное – знать правду!» И Эвридика с доверчивостью ребенка рассказывает Орфею о том, с кем она была до встречи с ним. Это первое своеобразное испытание героини с честью проходят. Орфей обещает Эвридике никогда не думать о тех, других, кто был с ней до него. Потому что именно теперь «все начинается заново». Так заканчивается первое действие трагедии, представляющее своеобразную экспозицию истории Орфея и Эвридики, которую Ануй собирается рассказать. Вместе с тем в нем уже намечены те коллизии, которые приведут к трагедии во втором действии и будут разрешены в финале пьесы.

Главное испытание в отношениях Орфея и Эвридики в пьесе Ануй связано с «испытанием» идей экзистенциальной философии. Проблема ответственности человека за свои поступки, за собственную жизнь становится идейным стержнем пьесы, ее главным внутренним конфликтом. Ануй рассматривает экзистенциальную проблему человеческой личности, которая создается каждым выбором, каждым поступком человека, под необычным ракурсом. Человек, в соответствии с философией экзистенциализма, обречен нести весь груз своих поступков на своих плечах. То есть, будучи приговоренным к свободе, человек тем самым приговорен и к ответственности, ответственности за каждый свой выбор, за каждый свой поступок. Как утверждает Ж.-П. Сартр, «человек есть не что иное, как его проект самого себя. Человек существует лишь настолько, насколько себя осуществляет. Он представляет собой, следовательно, не что иное, как совокупность своих поступков, не что иное, как собственную жизнь» [4, с. 333]. Ж.-П. Сартр, таким образом, лишает человека возможности оправдать свое бездействие, собственную несостоятельность. У людей, замечает философ, нет иного способа переносить собственную несостоятельность, как с помощью рассуждения, которое он приводит в качестве примера: «Обстоятельства были против меня, я стою гораздо большего. Правда, у меня не было большой любви или большой дружбы, но это только потому, что я не встретил мужчину или женщину, которые были бы их достойны. Я не написал хороших книг, но это потому, что у

меня не было досуга...». Однако в действительности, как считают экзистенциалисты, нет никакой любви, кроме той, что создает саму себя; нет никакой «возможной» любви, кроме той, которая в любви проявляется.

Ануй, с одной стороны, продолжает традиции экзистенциалистов, с другой, вступает с ними в диалог, демонстрируя, к каким трагическим последствиям может привести безапелляционность некоторых утверждений в подходе к такому чувству, как любовь. Выразителем идей экзистенциальной философии в пьесе Ануя является Орфей. В диалогах главных героев происходит «испытание» философского постулата. От Орфея Эвридика узнает, что нельзя выбросить из своей жизни плохих персонажей и оставить только хороших. «Это невозможно, – говорит Орфей. – Теперь они уже прошли, и добрые, и злые. Они совершили свой пируэт в твоей жизни и произнесли свою реплику И такими останутся в тебе навсегда». Мнение Орфея, подкрепленное авторитетом ученых, которые «тоже так думают», становится для Эвридики настоящей трагедией. Она в отчаянии от невозможности исправить собственную жизнь, невозможности стать иной. Даже настоящая любовь не позволит ей отречься от себя вчерашней, стереть из собственной памяти все гнусное и пошлое, с чем она была вынуждена соприкасаться в жизни. Груз прошлого тяготит ее, ответственность за себя вчерашнюю становится непосильным бременем. Благодаря Орфею Эвридика как бы увидела себя в истинном свете, общение с Орфеем стало для нее настоящим, пусть и горьким, откровением. В отчаянии и страхе быть непонятой Эвридика принимает решение уйти от Орфея. Она любит его настолько, что не хочет причинять ему боль той правдой о себе, которая рано или поздно ему откроется. Под банальным предлогом – пойти за покупками – Эвридика покидает Орфея. Ее уход и исчезновение из гостиницы овеяны в пьесе предчувствием трагедии. Ожидание смерти-потери, заложенное в мифологическом подтексте пьесы, создает особое напряжение, придает пронзительное звучание словам Орфея, который не хочет верить тому, что говорит об Эвридике пошлый Дюлак, называя ее своей любовницей. Орфей буквально кричит от боли: «Скажите ей, что я люблю ее! Скажите, что она совсем не такая, какой ее считают другие, на самом деле она такая, какой ее знаю я» [1, с. 238].

Внутренне ожидаемое известие о гибели Эвридики приходит просто и естественно: при выезде из Марселя автобус, в котором ехала Эвридика, столкнулся с автоцистерной. Другие пассажиры просто порезались осколками разбитого стекла, и лишь она одна погибла. Утратив возлюбленную, Орфей Ануя осознает, насколько она ему дорога. «Кем бы она ни была, я все еще люблю ее. Я хочу ее увидеть. О, умоляю вас, мсье, верните мне Эвридику, даже несовершенную. Я хочу, чтобы мне было больно и стыдно из-за нее. Хочу снова потерять ее и убаюкивать, как малое дитя. Хочу бороться, хочу страдать, хочу принять все... Хочу жить» – с такой мольбой

Орфей обращается к господину Анри, молодому человеку в плаще, коммивояжеру смерти. Господин Анри появляется в пьесе в первом действии вскоре после встречи Орфея и Эвридики. С первых же минут их встречи он является свидетелем их «истории». Ануй вводит в действие резонера, который выполняет функцию камертона в той или иной ситуации, испытывая, проверяя на прочность позиции главных героев, Орфея и Эвридики. Именно господин Анри и является проводником Орфея в царство смерти. Однако, в отличие от Ж. Кокто, для Ануя существование мифологического Аида не принципиально. В трагедии «Эвридика» данная тема разрабатывается весьма условно: господин Анри приводит Орфея на ночной вокзал, где обещает встречу с Эвридикой. Слабый свет сигнальных огней, зловещее мерцание холодных рельсов и совершенно пустой вокзал создают атмосферу отдаленности от живого мира. Мерцание сигнальных огней и пронизывающий холод придают обстановке оттенок ирреальности. Символика вокзала помогает автору создать ощущение бесприютности, одиночества человека в мире. Оторванный от рутины жизни, человек на вокзале оказывается в неопределенном состоянии и может проявить себя совершенно неожиданно. Вокзал, соединяющий сегодня с неизвестным, завтра кажется условной границей возможного и невозможного, вероятного и невероятного, перекрестком судеб. Поэтому не случайно вокзал является и местом воскрешения героини в «Эвридике», и местом рождения нового человека в пьесе Ж. Жироу «Зигфрид», и в пьесе Ануя «Пассажир без багажа». Вокзал, самое случайное и «проходное» место, обезличивающий и вместе с тем обнажающий человеческую суть, в «Эвридике» становится местом рождения любви и ее гибели. В отличие от мифологического Орфея, которому было запрещено оглядываться до выхода из Аида, Орфей Ануя может общаться с Эвридикой. Единственное условие – не смотреть на Эвридику. Перед лицом смерти Ануй дает Орфею шанс. Теперь герой знает Эвридику не только идеальную, но и ту, которую представил перед ним Дюлак. Встретив Эвридику, Орфей поверил в то, что встретил свой идеал. Он даже не допускал мысли, что Эвридика могла быть какой-нибудь другой до него. Но теперь, узнав о ее прошлом, он вновь почувствовал себя безумно одиноким в мире лжи и фальши, где даже близкие друг другу люди становятся подобны двум узникам, которые перестукиваются из глубин своих камер. «В мире, где каждый за себя, хоть криком кричи, у каждого свой кислород, своя собственная кровь, каждый крепко заперт, бесконечно одинок в своей шкуре... Прижмешься друг к другу, трешься друг о друга, чтобы хоть чуть-чуть выйти из этого чудовищного одиночества. Мгновенная радость, мгновенный самообман, и снова ты одинок, со своей печенкой, со своей селезенкой, со всеми своими потрохами – вот твои единственные друзья...».

Выход и спасение от безумия одиночества в пьесе Жана Ануя находит Эвридика. Надо только чувствовать друг друга и дорожить тем, что

имеешь, любить человека таким, какой он есть. Но как жить? Вот главный вопрос для Орфея XX века. Герой Ануя, как и античный Орфей, нарушает запрет господина Анри и, несмотря на все просьбы и мольбы Эвридики о жизни, смотрит на нее. Теперь они стоят лицом к лицу, разделенные ужасающей тишиной. Именно этот момент в пьесе Ануя является кульминационным. Не только потому, что Орфей теряет Эвридику навсегда, но и потому, что именно эта ситуация «упрощает» отношения. Перед лицом смерти, перед расставанием навсегда нет смысла что-то недоговаривать, опасаться быть неправильно понятым. Правда для героя важнее чувства, важнее любви. Но, к сожалению, она не приносит герою радости и счастья. Для создания объективной картины, для обнаружения той самой правды об Эвридике вызываются все персонажи – Дюлак, Администратор, шофер автобуса, молодой человек, секретарь комиссариата полиции, к которому попало письмо Эвридики. Этот прием, с одной стороны, напоминает «парад масок» Л. Пиранделло. Но, с другой, в этом эпизоде Ануя реализует еще одну проблему экзистенциализма, а именно – проблему другого человека. Точнее, отражения нашего «Я» в другом человеке. Как пишет Ж.-П. Сартр, «мы постигаем себя перед лицом другого человека, и другой так же достоверен для нас, как мы сами. Таким образом, человек, постигающий себя через *cogito*, непосредственно обнаруживает вместе с тем и всех других, и притом как условие своего собственного существования. Он отдает себе отчет в том, что не может быть каким-нибудь (в том смысле, в каком про человека говорят, что он остроумен, зол или ревнив), если только другие не признают его таковым. Чтобы получить какую-либо истину о себе, я должен пройти через другого. Другой необходим для моего существования, так же, впрочем, как и для моего самопознания» [4, с. 336].

При сопоставлении мнений разных людей мы больше узнаем о том, какой была Эвридика на самом деле и что заставило ее стать любовницей Дюлака. За Эвридику заступаются администратор, шофер автобуса, в котором она погибла. Письмо-исповедь Эвридики, написанное перед смертью, которое с опозданием приносит полицейский, помогает и Орфею осознать, как он был не прав и жесток, добиваясь от Эвридики признания ради признания. «Не знаю, поймешь ли ты меня, я уйду, потому что сгораю от стыда», – пишет Эвридика. Орфей понимает, насколько внутренне чистой и искренней была Эвридика на самом деле. Но понимает это слишком поздно. В момент истины Эвридика исчезает, как и все другие персонажи. Орфей остается один. Наступает утро. Вокзал начинает жить своей привычной жизнью, как будто ничего и не было. Ни встречи, ни расставания. Жизнь без Эвридики, без любви – замкнутый круг одиночества, из которого невозможно выбраться. Попытка преодолеть одиночество закончилась болью потери. «Человек одинок. Ужасно одинок. И это единственная неоспоримая вещь», – говорит Ор-

фей. Жизнь, которую Орфей защищал и отстаивал в споре с господином Анри, теперь без Эвридики теряет всякий смысл. Но удалось бы Орфею и Эвридике сохранить свою любовь, если бы они остались вместе, удалось бы им сохранить чистоту взаимоотношений в мире, где все окутано пошлостью, вульгарностью? И далее Ануй продолжает развивать тему, сопоставляя точки зрения господина Анри, который утверждает: жизнь не пощадила бы любовь Орфея и Эвридики, и с ними произошло бы то же, что происходит с миллионами других мужчин и женщин, утративших любовь в суе будней, и точку зрения Орфея, уверовавшего в то, что, будь с ним рядом Эвридика, все было бы иначе. «Наша любовь длилась бы вечно, – говорит Орфей. – Пока Эвридика не состарилась бы и не поседела бы со мной, пока я не состарился бы рядом с ней». Господин Анри предлагает Орфею обрести вечно юную Эвридику. Герой сначала отказывается принять предложение господина Анри, так как Орфей ненавидит смерть и не хочет умирать. Но, глядя на своего отца, на ту перспективу, которая ждет его в мире, в котором он живет, Орфей принимает предложение Анри – соединиться с Эвридикой. Переход Орфея в иной мир Ануй решает весьма условно. Орфею нужно только выйти из города, подняться на холм у небольшой оливковой рощи. Именно там в девять часов вечера у него должно произойти свидание со смертью, в результате которого Орфей обретает потерянную Эвридику. «Орфей соединился с Эвридикой», – восклицает господин Анри.

Так заканчивается одна из самых лиричных пьес Ануя. И хотя драматург приводит своих героев к смерти, ему чуждо любовное безнадёжество. Это скорее скорбь о невозможности настоящей, высокой любви в мире мещанской пошлости, стремление передать ощущение неразрешимости противоречий, неосуществимости счастья в современном мире.

Таким образом, избрав миф об Орфее в качестве модели для одной из лучших своих пьес – «Эвридики», Жан Ануй, как следует уже из названия пьесы, делает Эвридику, а не поэта-музыканта центральным персонажем трагедии. Судьба человека, его существование в мире, а не проблемы творческой личности выходят у Ануя на первый план. Такой подход во многом обусловлен особенностями эпохи, в которую была создана пьеса, времени, когда онтологические вопросы обретают первостепенное значение для человека. Поэтому мотивы мифа об Орфее, становясь подтекстом пьесы, позволяют драматургу сосредоточить внимание зрителя не на развязке, а на развитии действия, в основе которого такие актуальные проблемы, как одиночество человека в мире, неосуществимость любви в мире, где все тонет в эгоизме, пошлости, безразличии. Недаром Ануй дал название своему первому сборнику пьес «Черные пьесы» (1942), в который, кроме «Эвридики», вошли «Горностай», «Дикарка», «Пассажир без багажа». Для воплощения темы любви Жан Ануй обратился к антич-

ному мифу, модель которого использует в качестве структурной основы пьесы. Рассказав историю Орфея и Эвридики, Ануй выразил свое понимание любви. Эвридика, безусловно, является выражением авторского убеждения в том, что женщина понимает истинный смысл бытия тоньше и правильнее, чем мужчина. Именно Эвридика находит выход и спасение от безумия одиночества в современном мире: «Надо только чувствовать друг друга и дорожить тем, что имеешь, любить человека таким, каков он есть». Античный миф, используемый автором в качестве модели повествования, способствует выявлению причины трагического одиночества современного человека. При этом переосмыслению подвергаются как отдельные мотивы мифа, так и миф в целом. В результате экстраполяции персонажей античного мифа в современную автору реальность создается ощущение откровения. Благодаря Жану Ануи мифологема Орфея обретает трогательно-лиричное звучание, а пьеса становится своеобразной притчей о любви XX века.

Список литературы

1. Ануй Ж. Пьесы: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1969. 429 с.
2. Зонина Л. Послесловие // Ануй Ж. Пьесы: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1969. С. 583–631.
3. Луценкова А. А. Контрапункт в драматургии Жана Ануя: дис. ... канд. филол. н.: 10.01.05 / А. А. Луценкова; Моск. пед. гос. ун-т. М., 1996. 197 с.
4. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990. С. 319–344.
5. Эсенбаева Р. М. Диалог в драмах Жана Ануя // Стилистические проблемы французской литературы / Ленингр. гос. пед. ин-т. Л., 1974. С. 209–217.

Об авторе:

ГНЕЗДИЛОВА Елена Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры связей с общественностью и речевой коммуникации, Российский государственный аграрный университет – МСХА имени К. А. Тимирязева (127550, Москва, ул. Тимирязевская, 49), e-mail: gnezdilovaelena@mail.ru.

TRANSFORMATION OF THE MODEL OF ANCIENT MYTH IN THE DRAMA OF JEAN ANOUIL “EURYDICE”

E. V. Gnezdilova

*Russian State Agrarian University – Moscow Agricultural Academy
the Department of Public Relations and Speech Communication*

The article is devoted to the study of the features of the transformation of the myth of Orpheus in the play of the French playwright Jean Anouil (1910–1987) “Eurydice”. The tragedy was created in 1941 and became the first dramatic

work in which the author used the model of ancient myth as a structural basis. Then came such works as “Antigone” (1942) and “Medea” (1946). The model of ancient myth allows the playwright to transfer a rather everyday situation to another plane, to see in the ordinary – the eternal, in the everyday – high and sublime. What is the peculiarity of the transformation of the model of ancient myth in the play of Jean Anouil? An attempt to answer this question was made in this study.

Keywords: *Jean Anouil, existentialism, the myth of Orpheus, Eurydice, French literature, mythologization, reception of myth.*

About the author:

GNEZDILOVA Elena Valerevna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Public Relations and Speech Communication, Russian State Agrarian University – Moscow Agricultural Academy n. after K.A. Timiryazev (127550, Moscow, Timiryazevskaya str., 49), e-mail: gnezdilovaelena@mail.ru.

УДК 82.09

СУДЕБНЫЕ РЕФОРМЫ АЛЕКСАНДРА II КАК ФАКТОР СЮЖЕТА РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

В. А. Жаров

Тверской государственный университет
*кафедра филологических основ издательского дела
и литературного творчества*

В статье рассматриваются причины появления в столице Российской империи одного из действующих лиц романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» как результат проводимых Александром II во второй половине XIX века реформ права.

Ключевые слова: адвокатура, присяжные поверенные, суд.

Выяснение обстоятельств, влияющих на развитие сюжета, определение скрытых факторов, обуславливающих его динамику, является одним из важных требований при анализе произведения; при этом исследователи зачастую вынуждены выходить за рамки собственно литературоведческого подхода и обращаться к смежным дисциплинам. Часто для адекватного понимания сюжета приходится обращаться к историческому комментированию, но не всегда оно в достаточной степени раскрывает реалии сюжета. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» самым своим названием определяет связь повествования с проводимыми в описываемое в романе время многочисленными и неоднозначными изменениями в судебной системе государства.

Одним из новых явлений в российской правовой действительности того времени было введение института адвокатуры, или, точнее, присяжных поверенных. В суде наряду с прокурором появилось новое действующее лицо, от которого во многом зависела судьба того человека, который вольно или невольно сталкивался с законами Российской империи. Известна следующая точка зрения Достоевского на вновь введенный институт: «... эта юная школа изворотливости ума и засушения сердца, школа извращения всякого здорового чувства по мере надобности, школа всевозможных посягновений, бесстрашных и безнаказанных, постоянно и неустанно, по мере спроса и требования... <...> Они не только люди без малейших серьезных убеждений, но даже без всякой выдержки и чувства меры» [4, с. 159].

Один из персонажей «Преступления и наказания», непосредственно связанный с юриспруденцией описанного в романе времени, человек, достаточно добившийся на этом поприще и не собирающийся останавливаться на достигнутом, – Петр Петрович Лужин. Впервые мы встречаем упоминание об этом персонаже почти в самом начале романа, в письме матери Раскольникова Пульхерии Александровны. Жених Дунечки, сестры главного

героя, – «надворный советник, Петр Петрович Лужин <...> человек очень деловой и занятой и спешит теперь в Петербург <...> он благонадежный и обеспеченный, служит в двух местах и уже имеет свой капитал <...> он хочет открыть в Петербурге публичную адвокатскую контору. Он давно уже занимается хождением по разным искам и тяжбам и на днях только что выиграл одну значительную тяжбу. В Петербург же ему и потому необходимо, что у него там одно значительное дело в сенате» [3, с. 31–32]

Информация носит достаточно общий характер и вместе с тем позволяет составить первое впечатление о персонаже. Итак, наш герой – достойный представитель института поверенных на юридическом поприще. Позднее, при описании посещения им жилища Раскольниковова, находим строчки, где Лужин от первого лица приоткрывает причины, приведшие его в столицу Российской империи: «Я, видите ли, уже десять лет не посещал Петербурга. Все эти наши новости, реформы, идеи – все это и до нас прикоснулось, но чтобы видеть яснее и видеть все, надобно быть в Петербурге» [Там же, с. 115]. «Новости, реформы, идеи» весьма тесно затрагивают непосредственные интересы Лужина. Речь идет о реформах Александра II, в том числе и о судебной реформе, введенной указом от 20 ноября 1864 г., то есть непосредственно перед описываемыми в романе событиями. Вводимые в юридическую систему изменения могут поколебать благополучие Петра Петровича, который сам себя считает адвокатом («Имею к тому же весьма важное дело по моей адвокатской части в сенате»), и в этом определении с ним согласен Раскольников («...ведь он по делам ходит, адвокат»). Но не совсем ясно, какое содержание вкладывают герои в слово *адвокат*. Неясность объясняется тем, что в то время оно не имело характера термина, его еще не существовало в юридической практике (за исключением прибалтийских губерний, где институт адвокатуры уже существовал), лексическое значение его было весьма неопределенным, хотя само слово было весьма распространено: по воспоминаниям современников, Николай I утверждал, что в его правление России адвокаты не нужны.

Институт присяжных поверенных – тех, кто ближе всего к понятию *адвокат*, – вводится указом от 20 ноября 1864 г. Но новые уставы вводятся во всех местностях Европейской части России постепенно, начиная с губерний, входящих в состав округов Санкт-Петербургской и Московской судебных палат. До появления института присяжных поверенных сходную в чем-то с ними функцию выполняли частные поверенные, стряпчие – «крапивное семя».

Известный судебный деятель того времени Александр Владимирович Лохвицкий, доктор права, покинувший государственную службу и ставший присяжным поверенным (в Краткой литературной энциклопедии о поэтессе Мирре Александровне Лохвицкой говорится: «дочь адвоката»), утверждал, что в Российской империи отсутствует адвокатура в западном смысле этого слова, и недоумевал, почему частые поверенные украшают

себя громким именем адвокатов – неизвестно по какому праву и на каком основании. Здесь можно вспомнить и Чичикова, который «...в ожидании лучшего принужден был даже заняться званием поверенного, званием, не приобретшим у нас гражданства, толкаемым со всех сторон, плохо уважаемым мелкою приказной тварью и даже самими доверителями» [2, с. 218].

От большинства присяжных поверенных Лужина отличает образование: в письме Раскольникову говорится, что Петр Петрович – человек «небольшого образования» [3, с. 31], позднее упоминается о том, что он учился на «медные деньги». Однако это не мешает герою преуспевать, и всё же его весьма беспокоят грядущие реформы. Мы знаем, что Лужин «служит в двух местах», и это пока не возбраняется, потому что по старому Своду законов практически каждый имел право быть поверенным, и лишь чиновникам «запрещалось выступать поверенными в тех местах, где они служат» [1, с. 16]. По новому «Учреждению судебных установлений» в число присяжных поверенных не допускались вообще лица, состоящие на службе, а статья 387 главы второй «Права и обязанности присяжных поверенных» гласила: «В тех городах, где имеют жительство достаточное число присяжных поверенных, тяжущиеся могут давать на хождение по тяжёлым их делам в судах того города только лицам, принадлежащим к числу сих поверенных». Количество присяжных поверенных достаточно жестко нормируется статьей 386: «Число присяжных поверенных, признаваемое достаточным в городах уездных и губернских и в столицах, определяется в особой табели, которую министр юстиции по представлению судебных палат вносит через Государственный Совет на Высочайшее утверждение» [6, с. 329]. Иными словами, приближалась коренная ломка сложившихся судебных правоотношений, привычный источник безбедной жизни Петра Петровича мог иссякнуть, и, скорее всего, именно в этом причина его приезда в Петербург, а не упомянутое ранее дело в Сенате. Впрочем, Сенат – высшая апелляционная инстанция по большинству дел – может привлекать Лужина и в качестве достоверного источника информации о реформах, так как в ходе их подготовки и введения предлагались весьма разные проекты. Так, еще в 1859 г. Государственный Совет предлагал назначать присяжных поверенных «...из желающих поступить в сие звание чиновников, способных, благонадежных и имеющих достаточные по части гражданских судебных дел сведения, хотя бы одною практикой приобретенные» [1, с. 99]. Естественно, такой принцип формирования нового правового института как нельзя больше устраивал Петра Петровича: он чиновник, у него большая юридическая практика; о его «благонадежности» свидетельствует следующее предположение Раскольникова: «Анна в петлице есть» [3, с. 37]. Орденом Святой Анны с 1847 г. награждали «за беспорочную 12-летнюю службу в одной должности, но не ниже восьмого класса» [7, с. 136].

Но несколько позднее Государственная канцелярия предложила иной подход к отбору кандидатов в присяжные поверенные. Во-первых,

предлагалось ограничить срок принятия в число присяжных поверенных шестью годами. Во-вторых, присяжными поверенными могли стать или лица с высшим юридическим образованием, что никак не устраивало Лужина по причине отсутствия у него этого образования; или лица с юридической практикой и опять-таки с высшим образованием, пусть и не специальным, что также не могло устроить нашего героя; или «...те, которые, хотя и не кончили воспитания в высших учебных заведениях, но занимают по ведомству Министерства юстиции должности не ниже седьмого класса, а также секретари Сената» [1, с. 101]. Это последнее положение кажется спасительным для персонажа, не желающего расставаться с избранным поприщем: вспомним, что в письме матери Раскольникова говорится о том, что Лужин «уже надворный советник», а этот чин по «Табели о рангах» как раз и соответствовал седьмому классу. Но в тексте романа нет упоминания, по какому ведомству служил Петр Петрович; вполне вероятно, что и по другому – и тогда опять-таки возможность стать присяжным поверенным остается призрачной. Наконец, Государственная канцелярия предлагала открыть путь к званию присяжного поверенного «присяжным стряпчим при коммерческих судах» [Там же], что, впрочем, тоже не совсем соответствует чаяниям Лужина: он, как мы помним, прежде всего чиновник по гражданской службе.

Кроме того, практически параллельно с описываемыми в романе событиями рассматривался проект о праве министра юстиции отказывать в утверждении в звании присяжного поверенного без объяснения причин. По замыслу авторов проекта, данное положение могло преградить путь в юриспруденцию не совсем порядочным людям. Проект рассматривался 2, 5, 9, 12 июля и 20 августа 1865 г. Тогда же рассматривался вопрос о том, что недовольные отказом в утверждении в звании могли предоставить свои объяснения министру юстиции, который, в свою очередь, предлагал их на рассмотрение первого департамента Сената. Лужин вполне мог об этом знать: проекты реформ не носили закрытого характера и широко освещались в прессе того времени. В тексте «Учреждения судебных установлений» от 20 ноября 1864 г. статья 354 главы второй достаточно жестко ограничивала круг возможных кандидатов в новое звание: «Присяжными поверенными могут быть лица, имеющие аттестаты университетов или других высших учебных заведений об окончании курса юридических наук или о выдержании экзамена в сих науках, если они сверх того прослужили не менее пяти лет по судебному ведомству в таких должностях, при исправлении которых могли приобрести практические сведения в производстве судебных дел». К тому же следующая, 355-я статья запрещала быть присяжными поверенными лицам, состоящим «...на службе от правительства или по выборам, за исключением лиц, занимающих почетные или общественные должности без жалованья» [6, с. 323], и тем самым, казалось, хоронила надежды Лужина на новое звание. Однако

некоторая зыбкость и неоднозначность вводимых положений позволяют нашему герою надеяться на благоприятный для себя исход. Тем более что Петр Петрович располагал определенным запасом времени: только 14 марта 1866 г. была публикация о принятии и рассмотрении прошений лиц, желающих поступить в число присяжных поверенных по округу санкт-петербургской судебной палаты. Учитывая вышеизложенное, становится вполне понятен интерес Лужина к Сенату и то, что он, упоминая о «важном деле <...> в сенате», не конкретизирует его.

Но текст романа предполагает и иную возможность, иную, более высокую цель, преследуемую Лужиным, своего рода журавля в небе: «Незадолго перед тем, после долгих соображений и ожиданий, он решился, наконец, окончательно переменить карьеру и вступить в более обширный круг деятельности, а с тем мало-помалу перейти и в более высшее общество, о котором он давно уже со сладострастием подумывал. <...> Одним словом, он решился попробовать Петербурга» [3, с. 235]. Причина перемен достаточно прозрачна: «...более всего на свете любил и ценил он, добытые трудом и всякими средствами, свои деньги: они равняли его со всем, что было выше его» [Там же, с. 234]. Лужин своим нюхом дельца почувствовал возможность хорошей наживы. Позднее, в 1875 году, при введении в действие институтов судебной реформы, Н.А. Некрасов писал во второй части «Современника» о подобных Лужину:

И, содрав гонорар неумеренный,
Восклищал мой присяжный поверенный:
«Перед вами стоит гражданин
Чище снега альпийских вершин!..» [5, с.115–116]

Естественно, в столице доход присяжного поверенного явно мог быть выше, много выше: «Председатели провинциальных судов то и дело обращаются в Петербург и Москву с просьбой найти желающих поселиться в округе того или иного суда. <...> Председатель кашинского суда сообщает, что “он приглашал в январе и феврале месяцах 1867 г. через публикацию в “Московских и Петербургских ведомостях” лиц, желающих быть присяжными поверенными при суде, но желания на это никто не изъявил”» [1, с. 121]. Уровень жизни в столице, во многом определяемый уровнем доходов, был несопоставим с соответствующими категориями провинциальной жизни. Но, как уже отмечалось ранее, количество присяжных поверенных в столицах ограничивалось, поэтому понятна предусмотрительность Петра Петровича и заблаговременность его действий. В упомянутом «Учреждении судебных установлений» статья 379 регламентирует порядок поступления в число присяжных поверенных: «Желающий поступить в число присяжных поверенных должен подать о том прошение в совет сих поверенных, объяснив в прошении: в каком именно городе избирает он себе место жительства, а также что для поступления его в звание присяжного поверенного нет ни одного из тех пре-

пятствий» [6, с. 327–328], о которых мы уже упоминали и которые у Петра Петровича, увы, присутствуют. Но на начальном этапе реформы, при отсутствии совета присяжных поверенных, вполне вероятным было снижение требований к кандидатам, отбор велся чиновниками (а Лужин из их племени), следовательно, шансы его не были равны нулю. И причина приезда нашего героя из глубокой провинции (тысяча верст по железной дороге) в столицу представляется весьма прозрачной.

Список литературы

1. Адвокатура, общество и государство. История русской адвокатуры: в 2 т. Т. 1 / Сост. С. Н. Гаврилов. М.: Юристъ, 1997. 357 с.
2. Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 9 т. Т. 5. М.: Рус. кн., 1994. 605 с.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973. 423 с.
4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 23. Л.: Наука, 1981. 423 с.
5. Некрасов Н. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1965. 470 с.
6. Реформы Александра II / Сост. О. И. Чистяков, Т. Е. Новицкая. М.: Юрид. лит., 1998. 464 с.
7. Федосюк Ю. А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. М.: Флинта; Наука, 2003. 264 с.

Об авторе:

ЖАРОВ Владимир Алексеевич – доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: vaz-0008@yandex.ru.

JUDICIAL REFORMS OF ALEXANDER II AS A FACTOR IN THE PLOT OF F.M. DOSTOEVSKY'S NOVEL “CRIME AND PUNISHMENT”

V. A. Zharov

*Tver State University
the Department of Philological Basics of Publishing and Literary Creation*

The article explores the reasons for the appearance in the capital of the Russian Empire of one of the protagonists of F. M. Dostoevsky's novel “Crime and Punishment” as a result of the reforms of law carried out by Alexander II in the second half of the XIXth century.

Keywords: *advocacy, sworn attorneys, court of law.*

About the author:

ZHAROV Vladimir Alekseevich – Candidate of Philology, Senior Lecturer at the Department of Philological Basics of Publishing and Literary Creation, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: vaz-0008@yandex.ru.

УДК 82.09

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОГО СБОРНИКА С.Ф. САРМАТОВА «ЯИЧНИЦА С ЛУКОМ»

Н. Ю. Желтова

Тамбовский государственный университет
кафедра русской и зарубежной литературы, журналистики

Статья посвящена «константинопольскому» творчеству незаслуженно забытого «известного куплетиста», писателя, театрального деятеля С. Ф. Сарматова. Работа основана на анализе жанровых особенностей неизученного сборника «Яичница с луком» (1921), который стал одной из первых поэтических книг, изданных в Константинополе и давших начало формированию литературного феномена Русского Константинополя. Сатирическая направленность сборника позволяет его автору экспериментировать с жанровыми формами своих произведений, активно используя приемы русского куплета.

Ключевые слова: литература русского зарубежья, поэзия Русского Константинополя, сатира и юмор, жанр куплетов, сборник С. Ф. Сарматова «Яичница с луком».

Литература Русского Константинополя до сих пор остается малоизученным явлением. Тому есть ряд весомых причин, одна из которых связана с трудной доступностью ее ключевых изданий, которые часто находятся в зарубежных фондах. В результате сложных социально-политических процессов в Турции в начале 1920-х годов, стремления ее первого президента М. Кемаля Ататюрка наладить отношения с большевистской Россией были подвергнуты уничтожению многие следы интенсивной русской жизни в Константинополе. Однако в настоящее время происходит активное возвращение культурного наследия русских эмигрантов в Турции, в том числе русских поэтов и прозаиков. Вопреки сложившемуся мнению, что здесь не случилось оригинальных литературных явлений, можно назвать несколько самобытных имен и изданий, которые оказали существенное влияние на становление поэтической жизни в Константинополе. К ним, безусловно, относятся «Пасмурные птицы» Григория Финна (1921), «Стихи» Ольги Ярославны (1921), «Солнечный итог» Андрея Аллина (1922). Все эти сборники уже стали предметом отдельного исследования [4; 5; 6] и отражают становление лирико-драматической линии в эмигрантской поэзии. Однако существенно расширяет ее жанрово-тематический диапазон сборник С. Ф. Сарматова (1873–1938) «Яичница с луком», который имеет характерный подзаголовок «Стихи, шаржи, напевы и перепевы». Изданная одной из первых в Константинополе в 1921 году в издательстве «За рубежом» книга стала отражением тягот эмигрантской

жизни в сатирико-юмористическом ключе, обозначила пути формирования сатирического вектора в прозе русского зарубежья, однако до сих пор остается вне поля зрения современных литературоведов.

Необходимо заметить, что широкую известность Станислав Сарматов (настоящая фамилия – Опенховский) приобрел еще в дореволюционной России как театральный и эстрадный артист, писатель, режиссер, антрепренёр. Он является основателем одного из первых театров миниатюр, которые приобрели широкое распространение в эпоху Серебряного века. Сарматов стоял также у истоков «рваного» жанра в России. Вдохновленный образами горьковских ночлежников из пьесы «На дне» артист активно эксплуатировал образ «босяка», от лица которого исполнял различные куплеты. Скоро он приобрел славу «лучшего куплетиста России», как о нем писали газеты. Но в рамках своего театра миниатюр Сарматов пробовал самые разнообразные жанровые формы: им ставились пьесы, «оперы-анекдоты», «буффонады» и т. д. До революции его «модные куплеты и шансонетки», «пикантные мотивы» часто обретали печатную форму и активно издавались в Харькове, Москве, Петербурге, огромными тиражами выходили также грампластинки с их записями. Блестящий дореволюционный творческий путь Сарматова достаточно подробно освещен в статье Ю.Ю. Поляковой [7], однако в ней почти отсутствуют сведения об эмигрантском периоде его деятельности, которые до сих пор крайне скудны и нуждаются в уточнении.

Известно, что для Сарматова изгнание, как и для многих русских людей, началось в Константинополе, куда он прибыл в 1920 году. Почти сразу же артист окунулся в его бурную ночную жизнь, открыв на паях с А. Н. Вертинским ресторан, который, по одним свидетельствам, назывался «Русский трактир», по другим – «Трактир Сарматова и Вертинского». Но как совместное это коммерческое предприятие долго не просуществовало: компаньоны рассорились навсегда. Интересно, что популярность заведения была настолько велика, что ресторан Сарматова на улице Пера упоминается в рассказе А. А. Аверченко «Первый день в Константинополе» как знаковое место русской жизни, служащее отличным ориентиром для беженцев. Видимо, Аверченко и «король шантаных песен» были знакомы еще до революции. Известно, что в театре миниатюр Сарматова с успехом шла пьеса Аверченко «Телефон № такой-то» 1916 года. Кроме того, артист в 1921 году напечатал поэму «Тринадцать» в эмигрантском журнале «Зарницы», к редактированию которого непосредственное отношение имел Аверченко [8]. Возможно, его знаменитый театр-кабаре «Гнездо перелетных птиц» также во многом базировался на опыте и традициях, заложенных театром миниатюр Сарматова.

В Константинополе начала 1920-х годов также находился и другой известный поэт-сатирик, соратник Аверченко – Дон-Аминадо (А. П. Шпо-

лянский), оставивший любопытные воспоминания о российской славе Сарматова, свидетелем которой он был еще в Одессе. Сарматов характеризуется как «знаменитый куплетист и любимец публики», «действительно талантливый» человек, «куда скромнее собственных поклонников»: «Появившись на эстраде в своих классических лохмотьях уличного бродяги, оборванца и пропойцы, “бывшего студента Санкт-Петербургского политехнического института, высланного на юг России, подобно Овидию Назону, за разные метаморфозы и прочие художества”, Сарматов, как громоотвод, отвёл и разрядил накопившееся в зале электричество. Немедленно исполненные им куплеты на злобу дня сопровождались рефреном, который уже на следующий день распевала вся Одесса. «Дайте мне пилота, / Жажду я полёта!.. // Восторг, топот, восхищение, рукоплескания без конца» [3, с. 51].

В 1923 году Сарматов, как и многие русские, покинул Константинополь и перебрался в США, пытался закрепиться на Бродвее, где играл эпизодические роли, в том числе весьма подходящую ему роль «хозяина русского ресторана». Однако прежнего успеха ему не удалось повторить, умер он в Нью-Йорке в весьма бедственном положении.

Представляется, что единственный из известных на сегодняшний день эмигрантских сборников Сарматова «Яичница с луком» (1921) заслуживает самого пристального внимания. Помимо очевидных художественных достоинств в нем демонстрируются оригинальные формы существования самых разных смеховых жанров. Часть из них носит ярко выраженный авторский характер, и в этой связи весьма любопытны подзаголовки книги («стихи, шаржи, напевы и перепевы») и названия ее разделов: «Стихотворения серьезные и так себе», «Анекдоты» и «Рифмы».

Необходимо отметить, что Сарматов в сборнике впервые в своем творчестве представляет «стихотворения серьезные», в которых отступает от привычного для себя «рваного» жанра и вполне отчетливо проводит линию, характерную для начала русской эмигрантской литературы: осмысление причин эмиграции и выражение тоски по Родине. Именно со стихотворений этой направленности автор начинает книгу, как бы не решаясь или не находя в себе нравственных сил писать в привычном для себя сатирическом ключе о своем изгнании, хотя специальная вклейка к книге «От автора» все же содержит некоторые нотки иронии: «Как и во всякой порядочной книге в сборнике моих стихов есть несколько досадных опечаток. Исправлять их не стоит. Все равно никогда никто на эти исправления внимания не обращает. Но одну все-таки исправим из приличия: она на первой странице, а это совсем неудобно. Итак: в первом стихотворении “Тоска”, в 3 строке, вместо слова “митра” надо читать, конечно, слово “лента”» [9]. Конечно, трудно назвать эту замену слова опечаткой, ибо очевидно замещение церковного «митра» (и более точно-

го) на более нейтральное – «лента». Тем самым автор сборника как бы совершает первый пуант в книге, отказываясь от прямого этического содержания. Именно так выглядят четверостишие в оригинале (здесь и далее произведения Сарматова цитируются согласно нормам современной русской орфографии с сохранением некоторых особенностей авторской пунктуации): «По спящим улицам до утренней зари / Витаю по ночам один я на моторе. / Мелькают предо мной, как митра, фонари / Дворцы, и хижины, и лаковое море» [Там же, с. 3].

Здесь отчетливо Сарматовым обозначаются хронотоп ночного Константинополя и типичное душевное состояние русского эмигранта – тоски, от которой «не убежать», «не скрыться» и которая давно неотступно следует за лирическим героем. Следующее стихотворение «На чужбине» отражает массовое настроение беженцев из России, оказавшихся в ситуации, когда «нет просвета впереди», «нет огней от маяка», когда человек на чужбине задыхается от несвободы и чувствует себя несчастным рабом, сбившимся с пути под влиянием злого рока: «Я не свободен, чем-то связан, / У всех заискивать обязан, / И от улыбок без конца / Устали мускулы лица» [Там же, с. 4].

В стихотворении «Земля и воля» присутствует попытка осмысления трагедии русского крестьянства, его жертв, принесенных на алтарь революции и Гражданской войны, причем используется прием куплета – пуант, который показывает резкий разрыв между ожиданием и реальностью: «Всю жизнь прикованный к земле, / Трудясь до ужаса, до боли, / С холодным потом на челе / Он всё молил: “земли и воли”. // В мундир солдатский наряжен, / Насильем сильных, поневоле, / Он братской пулей был сражен / И получил “земли и воли”» [Там же, с. 5].

Пожалуй, только эти три стихотворения можно отнести по авторской классификации к «серьезным». Темы тоски, смерти, несвободы, беженской доли развиваются и в других произведениях первой части книги, но в них уже привносится доля иронии, осуществляется попытка посмеяться, хоть и горько, над собственным «сплином», поэтому их возможно рассматривать в особой, авторской жанровой категории «серьезные так себе». Например, в стихотворении «Осенние мелодии» после описательной части в последних строках произведения Сарматов не может удержаться от того же куплетного «кувырка», ориентированного на восприятие читателем комического противоречия: «На небе серые волокна. / Бушует ветер средь долин, / Осенний дождь стучится в окна. / И нагоняет в душу сплин. / Свихнувши челюсти в зевоте, / Не знаешь сам на что решиться: / Взять пистолет и застрелиться, / Или поехать в гости к тете» [Там же, с. 11].

Интересна общая композиция сборника, который начинается на вполне серьезной, даже трагической ноте, затем напряжение, заданное

в начале книги, постепенно разряжается произведениями-романсами, потом разделом легких фривольных анекдотов, и в последних «Рифмах» автор уже дает своеобразный мастер-класс молодым поэтам и возвращается тем самым к привычному для себя жанру куплетов.

Романсы Сарматова вполне отвечают традиционному о них представлению. Это лирические произведения, в основе которых лежит некое событие, оставившее глубокий след в душе героя. Они пронизаны сентиментальным пафосом, претендуют на изысканность, высоту чувств и переживаний. Например, романс «Глазки», посвященный О. де Бове, продолжает модную в начале XX века тему «очаровательных глазок». Интересно заметить, что О. де Бове – это не дама сердца поэта, а капельмейстер «Нового театра Омона» (другие названия: «Декаданс», «Буфф»), в спектаклях которого в 1902 году играл Сарматов. О. де Бове был также известным композитором, автором многочисленных популярных романсов, например, неоднократно переиздававшегося «Я не скажу тебе» (1901) [1]. Кроме того, популярен был также романс «Я не знаю, зачем всюду взор твой ловлю» (1910) [2]. Видимо, именно с этим произведением ведет диалог Сарматов с очевидной долей иронии и пародии: «Зачем я встретил эти милые глазки. / Зачем так безумно я их полюбил. / Зачем испытал бездну счастья и ласки. / Зачем свое сердце навеки разбил» [9, с. 8].

Интересно заметить, что О. де Бове участвовал в пародиях Сарматова, в том числе в качестве аранжировщика. Известна их пародия на народную песню «Ухарь-купец» [10]. Романсный характер в «Яичнице с луком» носят также «Зацелуй ты меня...», «Девушка светлая», «Никогда». Видимо, эти стихотворения интимного характера по авторской классификации в полной мере можно называть «напевами». Они становятся своеобразным мостиком, соединяющим романсный стих с куплетными строфами сборника. В них герои лишены какой-либо индивидуализации, являются в той или иной степени носителями пороков, которые разбивают их собственную жизнь или жизнь близких им людей. Персонажи принадлежат к разным социальным слоям, но чрезвычайно схожи по своим низким нравственным качествам. Непосредственно в самих куплетах Сарматов уже прибегает к популярному в конце XIX – начале XX века обобщению своих героев в духе «она», «NN», которые указывают на их аморальный облик:

Она
 Мадам NN – известная актриса, –
 Кокаинистка, пьяница, развратная жена,
 Противна так, как жаба или крыса,
 Покуда не намажется румянами она.
 Когда ж намажется, я говорю меж нами,
 Лицо еще противнее становится у ней, –
 Так труп, обставленный душистыми цветами,
 Смердит еще ужасней и тошней [9, с. 17].

В куплетных произведениях сборника Сарматов активно прибегает к просторечной лексике, словно ориентируясь на запросы зрителя из кафешантана, где между артистом и слушателями почти нет дистанции, они существуют как бы на равных. Поэтому субъект речи в оценке качеств и поступков своих героев не возвышается над читателями, ему чужда роль моралиста, для аргументации своей позиции он прибегает к многочисленным примерам-казусам из бытовой жизни. Например, в «Некультурном человеке» рассказчик уверен, что найдет понимание и поддержку у публики, почти отстраненно констатирует: «Был человек он очень странный, / Жене своей не изменял, / Сидел он дома постоянно / И книжки умные читал / Не признавал совсем куренья, / Не знал, что значит опьянение / И в этом деле часто он / Был положительно смешон» [Там же, с. 20].

Рассказчик куплетов не стремится дать однозначную оценку своим героям, он лишь показывает следствия их поступков, то, как наказывает пороки, и смеется над людьми сама жизнь: «И так он прожил целый век, / А после умер бедный малый, / И все сказали: “от отсталый! / Вот некультурный человек!”» [Там же, с. 21].

Весьма любопытно заметить, что собственное развлекательное заведение Сарматова в сборнике подвергается неожиданному осмеянию и его описание окрашено в сатирические тона. В куплетах, которые так и называются: «Кафе на Пера. В Константинополе 1920 г.», – уже в строфе-«заходе» демонстрируются карнавальные перевернутые оппозиции: «В пять часов “файф о клок” начинается: / Все приезжие робки, как кролики, / Им в проходах стоять запрещается / И потому, – вопли о столике. / – Россиянки с особым умением / Разукрасив лицо свое фресками, / С очень явным следят вожделением / За турецкими алыми фесками» [Там же, с. 54].

И далее рассказчик с упоением описывает в подробностях приезжих: «лысых шулеров» с «чересчур благородными лицами», флиртующих актрис, фокстротчиц-«наводчиц», «шансонеток со своими альфонсами», крупье, «сытых от профессии» спекулянтов, подрядчиков с «гордыми взглядами». Каждый из этих аморальных характеров показан как некая новая серия, новый сюжет, новая грань грубой изнанки константинопольской жизни, над которой спешит безжалостно посмеяться Сарматов. С одной стороны, в кафе собираются случайные посетители и внешне солидные люди, с другой – это худшие константинопольские типы, индивидуализация которых рассказчику неважна, поскольку их моральный облик в целом неизменен. В последней строфе куплетов используется характерное безличное обобщение: «Все шумит, бурлит, развлекается, / Тратит лиры, по нашему – рублики. / Все здесь есть, все кому полагается, / Только нету – порядочной публики» [Там же].

Литературный куплет по четкости внутренней структуры, краткости характеристик и описаний, лаконичности сюжета, неожиданности разрешения ситуации, осмеянию различных социальных пороков близок

В разделе «Рифмы» Сарматов вновь возвращается к жанровым особенностям литературного куплета, для которого характерно своеобразное жонглирование, щегольство рифмами. Читатель в этом случае имеет возможность включиться в своеобразную языковую игру, угадывая или не угадывая рифму, что отражает диалогическую сущность куплетного жанра. Наиболее ярко рифменное мастерство Сарматова проявилось в «Руководстве для молодых поэтов», имеющем характерный подзаголовок «Рифмы». «Руководство...» включает 45 разнообразных стихотворных форм: от двестишый до восьмистиший. В них именно рифма становится ведущим приемом в создании комического эффекта, предметом смеха: «Стал он волосы ерошить – / У него украли лошадь» [Там же]. Или: « На ветвях сидели дрофы, / Распевали дружно строфы. / И не ждали катастрофы. / Вдруг раздался где-то выстрел, / Полетела масса ввысь стрел, / И одним кусочком олова / Просверлило птичке голову» [Там же, с. 92].

«Рифмы» Сарматова, очевидно, восходят к традициям русского рашевского стиха, содержат черты русского народного юмора, балагурства, в которых яркие окончания в строках создают дополнительный комический эффект. Кроме того, Сарматов в книге прибегает также к жанру литературных шаржей, создавая любопытные пародии на современные ему явления в искусстве (например, «Футуристическое», «Сентенции о любви», «Поэза *a la* Северянин»).

Таким образом, в эмигрантском сборнике Сарматова «Яичница с луком» представлено впечатляющее многообразие жанров: от «серьезных» лирических стихотворений до разнообразных смеховых форм, основу которых составляет литературный куплет. Представляется, что использование куплетных приемов позволяет поэту критически осмыслить эмигрантскую действительность, показать ее неприглядную изнанку, сде-

лать предметом смеха и таким образом способствовать преодолению нравственного кризиса русской жизни в Константинополе начала 1920-х годов.

Список литературы

1. Белов Н., де Бове О. Я не скажу тебе: Романс. М.: Издание А. Гутхейль, 1905. 3 с.
2. Гофштеттер В., де Бове О. Я не знаю, зачем всюду взор твой ловлю. М.: Издатель Юлий Генрих Циммерман, 1910. 3 с.
3. Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. М.: Книга, 1991. 336 с.
4. Желтова Н. Ю. Ольга Ярославна. Избранные стихи // Филологическая регионалистика. 2017. Т. 9. № 2 (22). С. 48–52.
5. Желтова Н. Ю. Григорий Финн. Пасмурные птицы. Стихи 1918–1920 годов // Филологическая регионалистика. 2018. Т. 10. № 1-2 (25-26). С. 54–60.
6. Желтова Н. Ю., Дзайкос Э. Н. «Царьградские фрески»: стихи константинопольского поэта Андрея Аллина // Современные проблемы филологии: сб. материалов VII Междунар. научно-практ. конф. Тамбов: Межрегиональный центр инновац. технологий, 2019. С. 11–16.
7. Полякова Ю. Ю. Театр миниатюр С. Ф. Сарматова (С. Опенховского) // Харків і Польща: люди і події: Матеріали Міжнародної наук.-практ. конф. Харків: Майдан, 2006. С. 79–92.
8. Сарматов С. Ф. Тринадцать: Поэма // Зарницы. 1921. 31 июля. С. 20–22.
9. Сарматов С. Ф. Яичница с луком: Стихи, шаржи, напевы и перепевы. Константинополь: За рубежом, 1921. 93 с.
10. Ухарь-купец: «С ярмарки ехал купеческий сын...»: (пародия) / Аранж. О. де Бове; сл. С. Ф. Сарматова. М.: Ф. Детлаф и К°, [1911]. 3 с.

Об авторе:

ЖЕЛТОВА Наталия Юрьевна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы, журналистики Тамбовского государственного университета (392000, Тамбов, ул. Интернациональная, 33), e-mail: nata_zhelтова@mail.ru.

GENRE PECULIARITIES OF S.F.SARMATOV'S CONSTANTINOPLE COLLECTION “SCRAMBLED EGGS WITH ONION”

N. Y. Zheltova

Tamбов State University

the Department of Russian and Foreign Literature and Journalism

The article is dedicated to the unjustly forgotten “Constantinople” works of “famous Russian yodeler”, writer, and theater figure S.F. Sarmatov. The research is based on the analysis of genre peculiarities of yet unstudied collection “Scram-

bled eggs with onion” (1921), which became one of the poetical books, published in Constantinople where it started forming the Russian Constantinople literary phenomenon. The satirical slant of the collection gives its author the opportunity to experiment in his works with different genre forms, and to use actively the devices of Russian satiric song.

Keywords: *Russian literature abroad, Russian Constantinople’s poetry, satire and humour; verses’ genre, S.F. Sarmatov’s collection “Scrambled eggs with onion”.*

About the author:

ZHELTOVA Natalya Yurevna – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian and Foreign Literature and Journalism, Tambov State University (392000, Tambov, Internationalnaya str., 33), e-mail: nata_zheltova@mail.ru.

УДК 82.09

ДИАЛОГ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «СВЕЧКА» В. А. ЗАЛОТУХИ)

И. А. Казанцева

Тверской государственный университет
кафедра журналистики, рекламы и связей с общественностью

Автор выявляет жанровую специфику романа В. А. Залотухи «Свечка». Доминантные признаки эпического повествования рассмотрены через призму взаимодействия традиций христианской и светской русской литературы. Сделана попытка доказать, что своеобразие формы произведения определяется постмодернистской гибридизацией признаков медийных и художественных текстов.

Ключевые слова: роман, медийный текст, библейские реминисценции, аллюзия, цитата.

Данная статья открывает цикл публикаций о проявлениях диалогичности в русском романе XXI в. Первое образование сценариста, режиссёра художественного и неигрового кино и писателя, работа по специальности журналиста в начале творческого пути, вероятно, дали возможность В. А. Залотухе использовать этот опыт в реализации эпического замысла. Углубление в профессию сценариста и режиссера, рожденное после просмотра фильма А. А. Тарковского «Андрей Рублев», обретает силу в православном основании и русской классической литературе. Книга книг и традиции литературы золотого века включаются в диалог современного человека, проживающего «лихие» 90-е в России. Последний его роман «Свечка» стал итогом почти 12-летнего «затвора» (вторая премия «Большая книга», 2015), получил высокие оценки критиков, писателей и читателей (А. Битова, А. Немзера, Д. Быкова и др.), но остается практически вне поля зрения литературоведов [6]. Роман запечатлел личность в процессе поворотного момента в истории страны, автору удалось замещение дискретной картины мира современного читателя, ставшего заложником эпохи зрелищности, постмодернистского *modus vivendi*. Достигается сказанное в не востребованной в начале нового тысячелетия крупной эпической форме – романе. Предположим, что авторский замысел реализован в результате сопряжения четырех аспектов: «реальности» (представленной в документальных фактах), её отражении в медиатекстах, литературе, сакральном библейском тексте. Первый план складывается из подлинных событий и биографий легко узнаваемых персонажей, из которых собираются «имиджи» (о. Матфей Голохвостов, обозреватель Юрий Кульман, писатель и критик Венедикт Малофеев и др.). Телевизионные и печатные медиатек-

сты, создаваемые журналистами, и заказчики медиапродукта приводят в движение внешний сюжет романа. Значимую роль в эпическом пространстве романа играет литература, классическая, советская и современная. Источниками цитат, реминисценций и аллюзий становятся произведения А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, К. А. Федина, Г. Е. Николаевой, Е. А. Евтушенко, А. Г. Битова и др. Художественные образы – «коды» в поступательном движении человека, который «пошёл однажды защищать демократию и встретил Бога» [4, т. 2, с. 765]. Это первый лейтмотив романа, реализуемый с использованием жанровых особенностей классического романа XIX века с центрированием личности, традицией сюжетостроения, типологией героев, взаимодействием точек зрения автора, повествователей, персонажей. Текст Библии доминирует в романном развитии, поэтому остановимся на нём подробнее. Называя лекции Ю. Б. Норштейна в ряду наиболее значительных во время обучения на Высших курсах сценаристов и режиссеров, В. А. Залотуха развивает линию мастера, отстаивающего в цифровую эпоху значимость движения, «проработанного духом» (П. А. Флоренский). Вторым лейтмотивом, определяющим внутренний сюжет романа и его ритм, становится вопрос, впервые заданный Кларой Шаумян: «Если не он, то кто?» [Там же, т. 1, с. 180]. Он становится сначала неявно, а затем всё более определённо связанным для главного героя с текстом Книги Иова.

Начальные слова из неё выбраны в качестве первого эпитафия к роману «Был человек в земле Уц» [Там же, с. 7]. Вопрос Иова задаёт внутреннюю тему и корректирует классическую романную структуру в постмодернистскую эпоху, когда целостность и эпичность поставлены под сомнение, жанр романа вытеснен на периферию литературного процесса. Благодаря подобному выбору современного писателя в центре оказывается вопрошающий *человек*. Дерзнув вступить в общение с Богом, герой начала XXI века, подобно своему предшественнику из самой загадочной из книг Ветхого Завета, постепенно движется к диалогу, смысл вопроса для него приоткрывается, но остаётся неясным после встречи с академиком Бассом, не без иронии обрисованным серьёзным специалистом по тексту Библии эпохи атеизма. В отличие от одной из законодательных книг Ветхого Завета – Левита, переписанного Золоторотовым трижды, мы не увидим в романном действии знакомства героя с содержанием Книги Иова, оно будет сопрягаться с историей обретения веры Евгением Алексеевичем косвенно через систему ситуаций его жизни, в напряженном стремлении к «встрече» с Богом. Было бы абсолютно некорректно сопоставлять героев Библии и романа, но нельзя обойти те указатели, которые предлагает автор, настойчиво через реминисценции и цитаты обращая читателя к мотиву диалога с Богом. Итоговый результат вопрошания Иова – хвала Богу, о котором он смог сказать: «Только слухом я слышал о Тебе; Ныне же глаза

мои видят Тебя» [2, с. 377]. Закончились сомнения, и получен ответ лишь на один, но зато главный вопрос: «А если не он, кто еще?» [Там же, с. 326].

Герой В.А. Залотухи в реальности конца XX века посредником в диалоге избирает русскую литературу. Из почитателя «Войны и мира» Л.Н. Толстого (кульминацией которого становится просьба прислать в домзак эпопею Льва Николаевича) через отрицание подлинности изображённого им мира после испытаний тюрьмы (начало которых – «превращение» тома в «орудие ближнего боя») возрождается человек, принимающий картину, отражённую Ф.М. Достоевским. Фёдор Михайлович не представляется ему фальшивым, его слова «милостивые государи и милостивые государыни» становятся сначала кодом в обретении родственной души (речь у памятника Ф.М. Достоевскому и встреча с Галиной Глебовной Куставиновой), а затем и прямым исполнением детского желания о встрече нового тысячелетия. Отношение Ф.М. Достоевского к Книге Иова и интертекстуальные связи с ней достаточно детально исследованы [3; 5; 7]. Так, для Евгения Алексеевича его разговор с Богом, озаглавленный как «Твои разговоры с Богом», начинается в низшей точке его падения в 44 камере, это одновременно кульминация внешнего романного развития. До этого были подступы, интеллигентские разговоры с подсадной уткой Слепецким, оказавшимся бездарным писателем. Эти этапы по внутреннему напряжению соотносимы с воплями «человека из земли Уц». Им предшествует десакрализация, построенная на приёмах постмодернистской игры, определённая сначала как «чувство», а затем как «знание» о Боге, которым герой делится с Матфеем Голохвостовым, «сдавшим» несчастного властям и награждённым в финале атрибутами чёрта от «беглеца». Автор романа создаёт симулякры, которые в изобилии рассеяны в произведении как указатели на факты из биографий, как правило, медийных персонажей и на медийные тексты. Они начинают исчезать как морок с момента кульминации романа, пришедшейся на девятый день пребывания героя в «аду». Библейскому герою возвращают благополучие в результате его диалогов с четырьмя персонажами и финального разговора с Богом. Современный герой обнаруживает, что его жизнь фальшива, а жена, «дочь», «любовница», почти все окружающие оказались чужими. Главной его потерей становится мать, бывшая центром его жизни. Она более книжная и придуманная, нежели его отец-рецидивист, вероятно, не прочитавший ни одной книжки. Кульминация происходит, когда Золоторотов прочитал поэму отрешившейся от него матери. В романном развёртывании судьбы Евгения Алексеевича отказ матери, которая воспитана советской литературой, по ее выражению, «научившей (людей. – *И. К.*) не плакать» [4, т. 1, с. 125], накладывается на его отказ от этой литературы. Происходит обращение к христианской традиции.

Сопоставляя античные и ветхозаветные тексты, С.С. Аверинцев отмечает существенное их различие: «Вообще выявленное в Библии вос-

приятие человека ничуть не менее телесно, чем античное, но только для него тело – не осанка, а боль, не жест, а трепет, не объёмная пластика мускулов, а уязвляемые “потаённости недр” (Притч. 20: 27, 30), это тело не созерцаемо извне, но восчувствовано изнутри, его образ складывается не из впечатлений глаза, а из вибраций человеческого “нутра”» [1, с. 67]. Это условие диалога, противопоставление фальшивой книжности и подлинного Слова происходит в дальнейшем, когда современная массовая литература составляет фонд библиотеки ИТУ, не заинтересовавшей Золоторотова, зато ее завсегдатай – настоящий преступник Космачёв. В ИТУ «Ветерок» герой становится переписчиком одной из законодательных книг Ветхого завета – Левита. Помня о том, что судьба «заказчика» этой работы, старосты православной общины Игорька, переложившего свою епитимью на главного героя романа, юмористически иллюстрирует, что «ни одна из них (малых птиц. – *И. К.*) не упадет на землю без воли Отца вашего; у вас же и волосы на голове все сочтены» (Мф. 10: 30), читатель убеждается в неслучайности событий, дающих возможность для диалога с Богом героя, трижды переписавшего книгу Ветхого Завета. Лейтмотив-вопрос романа разворачивается теперь в нескольких плоскостях. В романе первоначально это вопрос к герою, он понят им как указание на настоящего преступника, а в последних частях «Свечки» – это его апелляция к Богу и уже точная цитата из древней книги, воспроизводящей в деталях ситуацию, подобную той, в которой этот вопрос звучит из уст Иова. Усиление акцентов происходит через Новый Завет, который автор вводит преимущественно через аллюзии. Так, образ Христа, который входит в текст с первым утверждением Сергея Коромыслова, еще не ставшего о. Мартирием, противоречит сакральному тексту (мысль о смеющемся русском Боге). В судьбе Золоторотова «смех», конечно, не атрибут Бога, но авторская характеристика чаяний Евгения Алексеевича, который принимает за «глас с небес» звук из радиоточки на железнодорожной станции накануне ожидаемой неминуемой гибели на этапе. Внешний ответ развёрнут во внутренний через обретение отца, в финале главы обозначенном через аллюзии в одном ряду с Абсолютом: «Отец твой и бог твой. Отец мой и бог мой» [4, т. 2, с. 690]. «Узелки» Золоторотова развязываются постепенно, например, в происхождении клички отца «Монастырь», изображении места крещения героя, казни сорока монахов Кларой Шаумян, инвалидного дома в Городище. На теле отца есть и свечка, с которой все началось и которая наглядно соединяет оба лейтмотива романа.

Левит как законодательная книга нисходит с небес к «обиженным» (событию, впрочем, найдено материалистическое объяснение). Иллюстрируется диалог Бога с последними. Лишь они, в отличие от лагерной общины «православных», не выдержавших даже сорока дней проверки на крепость веры, в наивно-детском вопрошании защиты и узнавании себя в

древнем народе отмечены и награждены. Из хаоса накануне тысячелетия в лагере, оставленном новым начальником Антоном Павловичем Яснополянским и сносимом потоками нечистот, «обиженные» слышат обращение «милостивые государи и государыни», пробуют «царское блюдо». Финал тюремных мытарств героя решён не в форме пародии, но в образе триумфа любви. Книга Левит осталась для Игорька непрочитанным «пособием для ветеринаров» [Там же, т. 1, с. 654], после знакового поединка Челубеева с о. Мартирием, ассоциативно направляемым автором и о. Мардарием к битве, решившей исход духовного противостояния в пользу православия, но не освободившем от ига татаро-монгол Русь в XIV веке, происходит превращение старосты из благоразумного разбойника в двойника Пельша, а затем его самоубийство. Община Игорька погружается во тьму, страшнее той, что была до обращения. В романе единственными верными читателями Левита становятся последние, совершающие один из подвигов Геракла, посредником в общении становится заключённый по кличке Левит, в прежней жизни Евгений Алексеевич Золоторотов. Он счастливо спасен от смерти, которой наказан действительный преступник, после пересмотра дела получает свободу, а кукловод Наум оказывается в лагере. Герой обретает любимую жену и четырех детей. В пространстве романа хаос уничтожен после бури. Эпилог романа рифмуется с «ответом» Иову, увидевшему Бога в открывшейся гармонии Творения его рук.

Проведённый автором через «выход» (по наблюдению С.С. Аверинцева за спецификой текста книги Иова) из привычного состояния Золоторотов, с которым романский писатель встречается на Пасху, возвращается к принятию Творения, обретает крепость веры, благодаря свободному выбору и любви к Божьему миру. Писатель доказывает значение эпилога для романа XXI века, оставив тайной только природу свободы человеческого выбора. Послесловию предшествует вариант сказки о дурне Гансе, в которой воспета материнская любовь. Эпическое полотно завершается обретением целостности и полноты бытия: герой находит своего отца, «видит» Отца, становится счастливым отцом четырех детей.

Собранные к финалу романного повествования большой и малый сюжеты, внешний и внутренний человек, история страны и частного человека через диалог с Библией, светской литературой, публицистикой и реальностью рассказывает историю о ценностях, обращенную к каждому человеку начала нового тысячелетия. В слове текста, построенном на обращении к медиатекстам и литературе, автор широко использует приёмы постмодернистской игры (история журналистки Кати Целовальниковой, судьба матери героя Анны Андреевны Твёрдохлебовой). В интертекстуальном обращении к библейским текстам восстанавливается серьёзность последних вопросов современного человека, обретающего веру.

Список литературы

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
2. Аверинцев С.С. Собр. соч. Переводы: Евангелие. Книга Иова. Псалмы. Киев: Дух і літера, 2004. 500 с.
3. Ефимова Н. Мотив библейского Иова в «Братьях Карамазовых» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 11. СПб.: Наука, 1994. С. 122–131.
4. Залотуха В.А. Свечка: В 2 т. М.: Время, 2015. Т. 1. 832 с.; Т. 2. 864 с.
5. Ионина М.А. Ветхозаветная Книга Иова в творчестве Ф.М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / М.А. Ионина; Томский гос. ун-т. Томск, 2007. 23 с.
6. Колпаков А.Ю. Проблема веры в современном романе о герое-интеллигенте: «Андерграунд, или герой нашего времени» В. Маканина и «Свечка» В. Залотухи // Вестник Челябинского государственного университета. Филологические науки. 2018. № 6. Вып. 113. С. 76–82.
7. Левина Л.А. «Новый Иов» в творчестве Ф.М. Достоевского и в русской культуре XX века // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 11. СПб.: Наука, 1994. С. 204–220.

Об авторе:

КАЗАНЦЕВА Ирина Александровна – доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: irina10768@mail.ru.

THE DIALOGUE OF TRADITIONS IN THE MODERN NOVEL (ON THE EXAMPLE OF “THE CANDLE” BY V.A. ZALOTUKHA)

I. A. Kazantseva

Tver State University

Department of Journalism, Advertisement and Public Relations

The author of the article reveals the genre specifics of V.A. Zalotukha's novel “The Candle”. The dominant features of the epic narrative are considered through the prism of the interaction of the traditions of Christian and secular Russian literature. An attempt is made to prove that the originality of the form of the work is determined by the postmodernist hybridization of traits of media texts and texts of fiction.

Keywords: *novel, media text, biblical reminiscences, allusion, quotation.*

About the author:

KAZANTSEVA Irina Aleksandrovna – Doctor of Filology, Professor at the Department of Journalism, Advertisement and Public Relations, Tver State University (170100, Tver, Szhelyabov str., 33), e-mail: irina10768@mail.ru.

ОБРАЗ АФАНАСИЯ НИКИТИНА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

О. С. Карандашова, А. Ю. Сорочан

Тверской государственный университет
кафедра истории и теории литературы

В статье рассматривается эволюция образа Афанасия Никитина в русской литературе XIX–XXI веков – от первых исторических реконструкций до постмодернистских опытов. В романах Лажечникова и Кукольника русский путешественник стал выразителем идеальных религиозных и политических установок, в современной детской литературе упоминания об Афанасии Никитине связаны с решением некоторых актуальных политических задач.

Ключевые слова: история русской литературы, Афанасий Никитин, И. И. Лажечников, Н. В. Кукольник, современная детская литература, исторический прообраз, герой-путешественник.

Если говорить именно о художественной, а не научно-популярной литературе, то самыми, пожалуй, известными произведениями, в которых появляется Афанасий Никитин в качестве героя, остаются «Басурман» И. И. Лажечникова и «Иоанн III, собиратель земли Русской» Н. В. Кукольника. Причиной появления образа Афанасия Никитина в произведениях начала XIX века, думается, стало то, что сначала Карамзин в шестом томе «Истории Государства Российского» (1817) описал странствия Никитина. А спустя пару лет, в 1821 году, «Хождение за три моря» было издано в «Софийском временнике». Доступ к этим изданиям был очень широк, этим и воспользовались – каждый по-своему и в свое время – два популярных беллетриста.

Первым стал И. И. Лажечников, в романе которого «Басурман» (1838) Никитин – одна из центральных фигур. От пролога до эпилога книги этот образ сопровождает читателя. Однако цель, с которой романист вводит в повествование это историческое лицо, не очевидна. Дело усугубляется явной даже для современников писателя фактической неточностью: Никитин, как известно из летописи, умер, не дойдя до Смоленска, в 1472 или 1475 году [6, с. 94–97], а в романе он жив вплоть до 1505 года. В прологе «Басурмана» упоминается о двух–трех «умышленных анахронизмах», и оправдывает автор себя так: «Исторический романист должен следовать более поэзии истории, нежели хронологии ее» [4, с. 11]. Однако в перечень подобных анахронизмов самый заметный из них (продленная жизнь Никитина) не включен. Почему?

Первое указание легко обнаружить в прологе, когда Никитин навещает наследника престола Дмитрия Иоанновича и увеселяет его, рассказывая истории. Он «убог, но богат сведениями, собранными на пути в Индию» [Там же, с. 34]. Никитин нищ и живет подаянием за свои занятные рассказы. Купцу Афанасию и приписано «Сказание о некоем немчине», на котором основывается якобы автор романа. Конечно, рассказчиком может быть только человек со значительным багажом жизненных впечатлений, а у кого из россиян XV века он был больше, чем у Никитина?

Но это не могло стать единственным основанием для «воскрешения». Сам прием «воображаемой рукописи» уже в то время не отличался новизной. Однако ее «автор», то есть Афанасий Никитин, действует и в основной части повествования. В восьмой главе первой части он появляется впервые как «сказочник и вестник». В доме боярина Образца он ведет речь в основном об обычаях индусов при султанском дворе. Лажечников почти буквально повторяет в этом эпизоде текст Софийской летописи [6, с. 46]. А непосредственно перед этим рассказом в романе описан двор царя Ивана III и его обычаи. Вроде бы между двумя рассказами нет ничего общего: в хоромах салтана все из золота, а царский двор состоит из «нескольких клетей» и семи ворот в нем нет. «Индее не едят никакого мяса», в отличие от русских, и т. д. [Там же, с. 79]. Но антитетичность этих картин снимается с прибытием в Москву главного героя книги – Антона Эренштейна. Он наблюдает Москву, и зрелище это не особенно приятно путнику. Дело не только в неприятных (скорее непривычных) лицах и в пространственной разбросанности столицы. Когда на глазах у Антона сжигают подозреваемых в отравительстве, поневоле вспоминаются индусы из «Хожения»: «Кто у них умрет, и они тех жгут, да и пепел сыплют на воду» [Там же, с. 28]. Впечатления двух путешественников весьма сходны: и в убожестве, и в великолепии им видится дикость, их поражают чужие лица и обычаи. И Никитин, и Эренштейн едут на Восток, только понимают под этим словом разные места. Таким образом, отчеты Никитина подготавливают читателя к восприятию эмоциональной реакции другого «басурмана» – Антона. Мотив путешествия, введенный в прологе, развивается и углубляется в основной части. Чужая культура воспринимается иноземцем неадекватно – этот тезис подтверждают и русский, и европеец. Никитин предвещает появление главного героя и действует с ним рядом.

Но этим роль Афанасия Никитина в романе не исчерпывается. Путешественник как бы раздвигает рамки произведения. Он движется на Юг и на Восток в хождении, он идет за покоряющим Тверь царем на Север, а в эпилоге направляется на Запад, но, не завершив пути, поворачивает назад. Все прочие персонажи путешествуют в романе лишь в одном на-

правлении. Фиоравенти и Антону, приехавшим на Восток, не суждено вернуться назад. Правда, Схариа как будто вездесущ, он мечется между Западом и Востоком. Но еретик преследует цель распространить свое учение на Восток, и этой экспансии отдает все силы.

Никитин не таков, скрытых целей у него нет. Тверской купец путешествует сам по себе, по влечению души. В чем смысл этих масштабных странствий, связывающих все сюжетные линии? Здесь раскрывается глубинный смысл явления Никитина в «Басурмане». Афанасий мертв, он странствует между тем и этим миром, воскрешенный волей автора. Образ – единственный в книге – «надмирный». Никитин – воплощение вечного странника на земле, таков каждый человек. Мысль автора окрашена прямо религиозно (а учитывая сюжет романа – православно), но это не отменяет нахождения художника в рамках мистической традиции. Введение «трансцендентного» героя как нельзя лучше соответствует поэтике романа Лажечникова, где история соединяется с возвышенностью чувствований, а реальность значительно дополнена воображением художника.

Адекватнее оценить роль данного исторического образа в художественном повествовании мы сможем, обратившись к более позднему и менее известному примеру. Н. В. Кукольник в романе «Иоанн III, собиратель земли Русской», как уже было сказано, также обращается к образу тверитянина. Следует отметить, что в начале 1850-х Н. В. Кукольник написал более трети романа; закончил текст после смерти Кукольника известный беллетрист П. Н. Петров; в этой редакции роман был издан в 1874 году. Основные события с участием Никитина разворачиваются как раз в начальной части книги. Кукольник как бы продолжает роман Лажечникова, неоднократно упоминая лекаря Антона, зодчего Аристотеля и других персонажей «Басурмана». Действие книги «Иоанн III...» разворачивается в 1487–1505 гг. Нетрудно заметить, что Кукольник повторяет «ошибку» предшественника, «воскрешая» Никитина, что было замечено уже при первых изданиях романа. В нашу задачу не входит анализ различий в трактовке исторических событий у романистов (оставим это историкам). Интересно другое: в романе Кукольника Никитин умирает задолго до 1505 года. Вернувшись из странствий, он рассказывает царю о своих впечатлениях. На сей раз романист изменил летописный текст. Эти эпизоды преследуют совершенно иную цель, нежели в «Басурмане». Царь именует Никитина «достойным человеком» [3, с. 19], и его опыт используется в затеянном посольстве к Менгли-Гирею, в которое Никитин (согласно историческим данным, никак не связанный с официальной властью) отправляется в качестве наставника одного из героев книги – князя Василия Холмского.

Романист не видел иного пути деятельности для путешественника, демонстрируя значительную инерцию мышления. Дипломаты посещают

и Крым, и волошского деспота. Здесь и умирает Никитин – совершенно неожиданно для читателя. Поскольку объяснения его болезни не дается, можно предположить и злой умысел противников Холмского, и вообще что угодно. Да и связан ли умерший во второй части романа персонаж с основным сюжетом? На первый взгляд, сомнительно. Но, говоря о романе Кукольника, нельзя забывать о его формальном своеобразии. Здесь много от драматургии: изобилие диалогов, скупые авторские ремарки, сложность раскрытия душевных движений. И романист находит весьма своеобразный выход. Он придает каждому персонажу некую «маску», в функции которой чаще всего выступает общественный статус и вынуждает героев в соответствии с этим статусом действовать. Представления Кукольника о социальных ролях своеобразны, но исторический Никитин не может быть вписан в их узкие рамки, и это писателю очевидно. И в романе специально для него создается статус «ментора», учителя. Само произведение в сюжетной линии князя Холмского приобретает черты «романа воспитания». Герой проходит жизненную и политическую школу под руководством Никитина. Его учитель – не историческая личность, это мудрец, изрекающий сентенции, показывающий чудеса такта, дипломатии и сообразительности. А когда «школа» героем пройдена – в менторе нет необходимости. И автор с ним расстается.

Посольство, описанное в романе, с предшествующим странствованием Афанасия имеет мало общего. Здесь перед ним цель государственной важности, исполнение царского указа. Рассказы об историческом хождении в этой связи отходят на второй план, в них большей частью раскрываются экзотические «поучительные» обычаи и превосходные качества русской империи по сравнению с восточными.

Чем же объяснить «воскрешение» Никитин у Кукольника? Видимо, опыт отправившегося за три моря купца казался романисту уникальным. И привлечение экзотического культурно-исторического фона должно было утвердить высокое предназначение России и ее превосходный статус. Прогресс России – вот что занимает автора прежде всего. Понятие о прогрессе у него весьма одиозное, что воплощено во всем творчестве Кукольника (в его романах и пьесах). И Никитин – воспитатель героя – только подтверждает тезис о высшей цели отечества и превосходстве его монархического пути.

Таковы два случая использования образа Афанасия Никитина художниками–романистами в XIX веке. Каждый из них стремился добиться собственных целей, и персонаж становился выразителем определенных религиозно-мистических (в первом случае) и политических (во втором) идей. Но в обоих случаях реальность исторического факта и конкретно-исторического героя разрушалась за счет вымысла.

Отступления от этой реальности многообразны. Лажечников достаточно полно изложил позицию беллетриста: «Его дело не быть рабом чисел: он должен быть только верен характеру эпохи и двигателя ее, которых взялся изобразить... Миссия исторического романиста – выбрать из них самые блестящие, самые занимательные события, которые вяжутся с главным лицом его рассказа, и совокупить их в один поэтический момент своего романа. Нужно ли говорить, что этот момент должен быть проникнут идеей?» [4, с. 11]. «Занимательное» путешествие тверского купца, несомненно, казалось важным при художественном воссоздании эпохи. Образ, созданный авторами, в чем-то схож с реальностью истории – и только. Отметим, что это было время становления жанра исторического романа, и в данном случае вольное обращение с фактами закономерно и даже необходимо – это освобождало фантазию писателей и сообщало исторической прозе особую энергетику.

Проза обоих романистов в данном случае раскрывает интересную тенденцию: реальный герой воскрешен вопреки «правде», но он уже не равен себе, поскольку выполняет в сюжете некую высшую роль. Реальный тверской путешественник становится подлинно «надмирным» персонажем, удаляющимся от исторического прообраза.

В советские времена образ Афанасия Никитина мало интересовал писателей, что во многом понятно: он не подходил в качестве героя эпохи (купец, герой-одиночка и т. д.). Исключением стал написанный «по государственному заказу» сценарий А. Аббаса и М. Смирновой, где утверждается приоритет Никитина в открытии Индии [1]; европейский путешественник Мигуэль оказывается главным антагонистом героя. Но в последнее время образ Афанасия Никитина вдруг оказался снова востребованным, правда, в детской и подростковой литературе.

Так, в частности, в 2005 г. Екатерина Мурашова (современная писательница для детей и подростков) издала книгу, адресованную детскому читателю: «Афанасий Никитин: повесть о тверском купце». В ней Афанасий Никитин предстает как очень опытный, много повидавший в жизни человек, с детства воодушевленный мечтой освоения других земель, при этом страстно любящий свою Родину православный патриот. Так, например, герой повести размышляет: «Пока в чужих странах был, наверное, уж и деревья выросли... А у дома кустов сирени насадить. Дивно сирень росным утром пахнет, ни с чем тот запах не сравнить... Выйдешь летом к заутрене, глянешь на мир с крылечка расписного: солнышко восходящее на золотых куполах играет, колокол малиновым звоном душу гладит, сиреневый дух снизу восходит... Вот так бы и жить... Афанасий до хруста сжал кулаки, глянул в узкое оконце. За окном стеклянная осенняя ночь, чужие смоляные запахи, откуда-то доносится визгливая перебранка на

чужом языке да тоскливая песня припозднившейся цикады...» [5]. Автор проводит параллель между родным краем, Россией и Востоком, чужим для героя, и сравнение это явно не в пользу последнего.

И квинтэссенция повести: «“Разные есть на свете страны, и все они хороши, – <...> записывает Никитин в свою тетрадь. – Всем они обильны, но нет прекрасней Руси! Пусть хранит ее Бог! На всем свете нет страны, подобной ей!”, – и опять пишет... Слишком много вер и обычаев он узнал, слишком много стран, городов и храмов посетил. – “А правую веру Бог ведает, – записал он недавно в тетради. И сейчас слова его, слова любви к Родине, единственной и неповторимой, вырываются из самого сердца. – Да станет земля русская благоустроенной! Господи, сохрани ее! Боже, Боже, Боже!”» [Там же]. Повесть носит ярко выраженный воспитательный, дидактический характер, даже зачастую назидательный. Автор использует «Хождение» Никитина, пересказывая его, но вносит изрядный элемент моралистики, интерпретируя образ тверского купца на современный патриотический манер, исходя из прямолинейно-воспитательной задачи. Поэтому заканчивается эта повесть следующими словами автора: «Много стран посетил Афанасий Никитин, но больше всех любил он свою родину, Русь. И спустя много лет в России помнят светловолосого купца-путешественника, мудрого и внимательного наблюдателя чужих народов и обычаев. А на берегу Волги, в Твери, там, откуда полтысячи лет назад начал свое путешествие Никитин, стоит памятник этому замечательному русскому человеку. Смотрит Афанасий на родные просторы и улыбается чуть заметной улыбкой. Все-таки он вернулся домой!» [Там же]. Автор метафорически «воскрешает» Афанасия Никитина, перенося его в современность, тем самым приближая его к нынешнему читателю-ребенку и создавая жизнеутверждающий, оптимистический финал повествования.

Другим показательным примером использования образа Афанасия Никитина в наше время является сценарий анимационного фильма «Хождение за три моря» Максима Ардашева. В кратком изложении сценарий мультфильма «Хождение за три моря» представляет собой историю о псе Шише, ищущем своего любимого хозяина – тверского купца Афанасия Никитина, которого он потерял на восточном рынке во время их путешествия в Индию. Афанасий Никитин здесь также изображается как исключительно положительный герой, но его образ и его путешествие являются фоном для приключений и философских исканий собаки, которая по сюжету неоднократно спасает своего хозяина и от рабства, и от гибели. В итоге получается довольно захватывающая и поучительная история о любви, верности и преданности. Заканчивается сценарий Ардашева, как и положено в мультфильмах, счастливым

финалом, возвращением собаки с хозяином домой и словами Никитина о том, что самое главное богатство, которое он приобрел за время своего путешествия, это его друг – пес [2]. Таким образом, история путешествия Афанасия Никитина становится фоном для раскрытия совсем иных проблем, важных для современного ребенка: дружбы, верности, отваги, доброты, поисков себя, столкновения личных интересов с интересами других и т. п.

И еще на одно характерное явление современной, постмодернистской литературы хотелось бы указать – использование известного в истории, культуре и предшествующей литературе имени, по сути оторванного от прообраза. Таким примером может послужить серия книг Евгения Галлоева: «Афанасий Никитин и Создатель механизмов», «Афанасий Никитин. Повелитель ящериц» и т. д. Это детские приключенческие произведения в жанре фэнтези, главным героем которых является подросток Афанасий Никитин; попадая из реального мира в фантастический, подвергаясь испытаниям и совершая приключения, он разгадывает загадки прошлого, находит древние артефакты и в итоге так или иначе «спасает мир». Здесь от реального Афанасия Никитина остается, по сути, только имя и сам факт путешествия как таковой. Герой-путешественник становится функциональным персонажем.

Список литературы

1. Аббас А., Смирнова М. Афанасий Никитин (литературный сценарий) // Искусство кино. 1965. № 7. С. 34–82.
2. Ардашев М. Хожение за три моря: Сценарий [Электронный ресурс] // Проза. ру. URL: <https://www.proza.ru/2015/07/18/625>. (Дата обращения: 10.02.2020.)
3. Кукольник Н.В. Иоанн III, собиратель земли Русской. М.: Современник, 1995. 427 с.
4. Лажечников И.И. Басурман. М.: Худож. лит, 1989. 366 с.
5. Мурашова Е. «Афанасий Никитин». Повесть о тверском купце [Электронный ресурс] // E-libra. URL: <https://e-libra.ru/read/429801-afanasiy-nikitin.html>. (Дата обращения: 10.02.2020.)
6. Хожение за три моря Афанасия Никитина. Л.: Наука, 1986. 214 с.

Об авторах:

КАРАНДАШОВА Ольга Святославовна – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой истории и теории литературы Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: Karandashova.OS@tversu.ru.

СОРОЧАН Александр Юрьевич – доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета (170033, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: bvelvet@yandex.ru.

THE IMAGE OF AFANASY NIKITIN IN RUSSIAN LITERATURE

O. S. Karandashova, A. Yu. Sorochan

Tver State University
the Department of History and Theory of Literature

The article considers the evolution of the image of Afanasy Nikitin in Russian literature of the XIX–XXI centuries – from the first historical reconstructions to postmodern experiments. In the novels of Lazhechnikov and Kukolnik, the Russian traveler became an exponent of ideal religious and political attitudes, while in modern literature for children, references to Afanasy Nikitin are associated with solving some topical political problems.

Keywords: *history of Russian literature, image of Afanasy Nikitin, I. I. Lazhechnikov, N. V. Kukolnik, modern literature for children, historical prototype, hero traveler.*

About the authors:

KARANDASHOVA Olga Svyatoslavovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Department of History and Theory of Literature, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str. 33), e-mail: Karandashova.OS@tversu.ru.

SOROCHAN Aleksandr Yurievich – Doctor of Philology, Professor at the Department of History and Theory of Literature, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: bvelvet@yandex.ru.

САТИРИЧЕСКИЙ РЕЦЕПТ И «ВРАЧЕСТВО ДУХОВНОЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА

С.Ю. Николаева

Тверской государственный университет
*кафедра филологических основ издательского дела
и литературного творчества*

Рассматриваются жанры сатирического и «духовного» лечебника, их фрагменты и дериваты, которые присутствуют в творчестве А.П. Чехова на всем его протяжении. Выявляется художественная функция этих жанров, исследуется литературная традиция, которую использует Чехов и которая непосредственно восходит к русскому средневековью (XVI–XVII вв.). Делается вывод о том, что чеховская ирония отличается философской глубиной, она родственна древнерусской смеховой стихии и вносит в произведения Чехова эпичность и историзм.

Ключевые слова: *А.П. Чехов, жанровая система, древнерусская традиция, жанр лечебника, комический рецепт, эпичность, художественный историзм.*

А.П. Чехов подводил итоги всему предшествующему литературному развитию и на рубеже XIX–XX веков осуществил синтез основных традиций русской литературы, в том числе разнообразных жанровых традиций, идущих не только от классического романа, но и от жанровых систем предшествовавших эпох. В свое время В.Н. Турбин проницательно отметил, что одной из ключевых проблем чеховского творчества является «феноменология жанра», соотношение и взаимодействие литературных и риторических жанров в чеховском художественном мире, что целостную концепцию творчества Чехова можно построить только с помощью социологической поэтики (М.М. Бахтина) [11]. Исследователь имел в виду диалогичность художественного мышления Чехова, его отчетливую направленность на «чужое слово», на полемику с ним, его трансформацию и переосмысление.

Очевидно, что по крайней мере для своей «лицейской прозы», для юморесок и сценок Чехов «программировал» совершенно особый контекст восприятия. Это подтверждается, в частности, мемуарным свидетельством А.И. Лазарева-Грузинского об увлечении Антоши Чехонте старинными и курьезными книгами, вроде «письмовников» [2, с. 153]. Не случайно в юмористических текстах Чехова легко увидеть жанровые формы писем, прошений, донесений, поучений, торжественных речей, панегириков и некрологов, пародийных рецептов и лечебников, комиче-

ских словарей, ведомостей, календарей, реклам и объявлений, судебных документов, фрагментов богослужения и церковных книг.

Эта уникальная система жанров, которые имитировали и пародировали систему «первичных речевых жанров» [3, с. 237], восходит к литературе XVIII в., к сатирической журнальной прозе Н.И. Новикова, Д.И. Фонвизина, И.А. Крылова, а также – через их посредство – к демократической сатире XVII в., которая стала проявлением народной смеховой культуры. Для Чехова, очевидно, оказались актуальными и просветительские идеалы писателей XVIII в., и в особенности стихия народного смеха, отрицавшая все косное, канонизированное, официозное, и художественный потенциал риторических жанров, изменивших под его пером свою функцию и статус.

У Чехова, полагавшего, что «человек должен постоянно если не вылезать, то выглядывать из своей раковины, и должен он мудрствовать всю свою жизнь, иначе то уже будет не жизнь, а житие» [13, т. 9, с. 216], объектом переосмысления и «точкой опоры» в собственном литературном эксперименте могла стать только та художественная традиция, которая содержала некую концепцию человека, некий взгляд на мир. Несомненно, такая концепция присутствовала в старинных «Лечебниках», которые Чехов хорошо знал и как врач, и как историк медицины, и как любитель старинной книжной культуры.

Форма лечебника, рецепта, медицинского предписания, сама ситуация «врач – пациент» (одна из наиболее устойчивых комических ситуаций в истории мировой литературы [10, с. 298], не могли не заинтересовать Чехова. Он не только исчерпал в своем творчестве все художественные возможности, которые возникают в этой области, но и, как мы попытаемся показать, использовал эту литературную традицию для создания своей философии человека, для выражения своей авторской позиции.

Прежде всего следует отметить, что «Лечебник» (или «Врачебник») как сборник рекомендаций и советов медицинского свойства [5] был хорошо известен Чехову и многократно пародировался им в рассказах и юморесках. Так, например, в «Дачных правилах» (1884) указывались средства, как избежать влюбленности, нежеланного сватовства или женитьбы, нашествия друзей и родственников, ограбления и даже «превратных понятий о целях жизни и величии вселенной» [12, т. 3, с. 22–23]. «Врачебные советы» (1885) были посвящены лечению насморка, головокружения, отравления и кашля [12, т. 4, с. 154], а «Домашние средства» (1885) стали руководством по борьбе с клопами, блохами, молью, безденежьем, супружеской неверностью и начальническим гневом [Там же, с. 185–186]. Чехов смеется над житейской суетой, заслоняющей истинные понятия «о целях жизни и величии вселенной», над болезнями, которые обычно медицина не лечит (они зауядны настолько, что являются

неотъемлемой частью быта, его атрибутом), над обыденными хлопотами, которые невозможно избыть. Такие стороны жизни человека, как любовь, здоровье, домашний комфорт, драматизируются, приобретают беспокойный, тревожащий характер, и чеховские «лечебники» вдруг обнаруживают свою напряженную внутреннюю диалогичность, которая впоследствии воплотится в произведениях драматического рода, эксплицируется в диалогах его персонажей. В сущности, Чехов воссоздает диалог автора и воображаемого читателя, в процессе которого подразумеваемый вопрос сокращается, редуцируется до краткой реплики, а характер спрашивающего проявляется в некоторых деталях ответа.

Например, жалующемуся на клопов дается такой совет: «*От клопов*. Поймай клопа и <...> дружески посоветуй ему изменить режим. Если же и последние выводы науки на него не подействуют, то тебе остается только поднять вверх палец и воскликнуть: “Косней же в злодействах, кровопийца!” и отпустить негодяя. Рано или поздно добро восторжествует над злом» [Там же, с. 185]. Ирония направлена здесь на потенциального читателя, обладающего избыточным пафосом и готовым читать проповеди даже клопам. Это насмешка над дидактизмом, доведенным до гротеска и заставляющим человека отрывать от реальной действительности. Хотя «Лечебник на иноземцев», замечательный своей поэтикой абсурда, был опубликован поздно и вряд ли мог попасться на глаза Чехову, во многих его юморесках эта поэтика блестяще схвачена и воплощена. Это можно объяснить тем, что другие памятники смеховой литературы («Роспись приданому», «Служба кабаку», «Калязинская челобитная» и другие), в которых тоже присутствовали элементы этой поэтики (оксюморон, скоморошья небылицы, нагромождение несуществующих предметов и невозможных действий [1, с. 281], были ему хорошо знакомы. Чехов предлагает лечить насморк «настояем из “трын-травы”, пить который следует натошак, по субботам» [12, т. 4, с. 154]. От влюбленности предлагается такой рецепт: «Возьми ½ фунта александрийского листа, штоф водки, ложку скипидару, ¼ фунта семиротней крови и ½ фунта жженных “Петербургских ведомостей”, смешай все это и употреби в один прием» [12, т. 3, с. 22–23]. Гнев начальника может быть преодолен только так: «Возьми начальника, поведи в баню и подставь его голову под холодный душ» [12, т. 4, с. 185]. Очевидно, в последнем случае невозможность для подчиненного поместить голову начальника под холодный душ – это явление того же порядка, что и совет «потеть 3 дни на морозе нагому», вытираться «самым сухим дубовым четвертным платом» и т. п. [8, с. 121].

Любопытно, что намеки на знакомство Чехова со старинными врачебными руководствами и с книгами по истории медицины встречаются в его рассказах. Герой так может принять провизора: «Чего ради они напускают на свои лица ученый колер? Дерут с ближнего втридорога,

продают мази для ращения волос, а глядя на их лица, можно подумать, что они и в самом деле жрецы науки. Пишут по-латыни, говорят по-немецки... Средневековое из себя что-то корчат...» («В аптеке», 1885) [12, т. 4, с. 54]. Именно со средневековьем связывалось в сознании Чехова начало истории российской медицины и начало литературной традиции пародирования рецептов.

Конечно, у Чехова встречается и непародийное использование лечебника и его фрагментов. Так, комический эффект в рассказе «Сельские эскулапы» (1882) основывается вовсе не на мотиве абсурдного рецепта [10, с. 298], а на психологической коллизии, когда в отсутствие доктора больных в земской больнице принимает фельдшер Кузьма Егоров: лечить он не умеет и боится, но, стремясь сохранить свое реноме в глазах баб и мужиков, находит выход из положения – рекомендует всем самое безобидное и безвредное. Марье Заплаксиной от малокровия он прописывает (и вполне грамотно) раствор железа, однако в отсутствие доктора не решается начать новый флакон лекарства, распорядившись ограничиться старым, о чем делает приписку в рецепте. Приписка адресована аптекарю, но оказалась на бланке рецепта, отсюда обычная для чеховских юморесок путаница: «Rp. Liquor ferri 3 гр. того, что на окне стоит, а то, что на полке Иван Яковлич не велели без него распечатывать по десяти капель три раза в день Марьи Заплаксиной» [1, с. 198]. Никакого непонимания не возникает – герои говорят на одном языке, и аптекарь спрашивает: «Чего старухе-то дать? ...Железо, что на окне стояло, вышло. Я распечатаю то, что на полке. – Нет, нет! Не приказывал Иван Яковлич! Сердиться будет» [12, т. 1, с. 200–201].

Чехов воссоздает социально-психологический феномен: в условиях нищеты земской больницы и страшного всеобщего невежества глуповатый фельдшер превращается в «целителя», ничтожество становится хозяином положения. Абсурден не рецепт сам по себе, а жизненная ситуация. Подобные ситуации Чехов любит варьировать: пациент с зубной болью может попасть не к зубному врачу, а к адвокату («Ах, зубы», 1886), «крепительное» может понадобиться не человеку, а индейскому петуху («Индийский петух», 1885). Уже в этих юморесках Чехов сравнивает виды боли: физическую и душевную, страдания человека и «братьев наших меньших».

Впрочем, и абсурдные рецепты в чеховских произведениях присутствуют тоже. Средствами от зубной боли могут оказаться и тертый хрен с керосином, и одеколон с чернилами, и три бутылки коньяку, и пуля в лоб [12, т. 5, с. 332], а средство от запоя способно повергнуть в трепет: в полуштоф с водкой кладется кусок грязного мыла, селитра, нашатырь, квасцы, глауберова соль, сера, канифоль и другие «специи» [12, т. 4, с. 178].

Смех в «Лечебнике на иноземцев» был направлен на иностранцев, в особенности на медиков: «Составитель “Лечебника” хорошо знает форму рецепта, но, отталкиваясь от нее, он предлагает такие способы лечения, как будто вообще не верит в медицину. Может быть, именно такая форма литературной сатиры избрана была потому, что составитель лечебника из всех иноземцев особенно не доверяет врачам и аптекарям» [1, с. 281]. Чеховский смех обращен и на незадачливых пациентов, и – реже – на докторов, и – чаще всего – на жадных и непонятливых фармацевтов и провизоров, но никогда не затрагивает медицину как науку. Герой Чехова может по неосторожности выпить керосину вместо водки («Неосторожность», 1887), его могут заставить съесть кусок хлеба «с перчиком, с перчиком» («Торжество победителя», 1883), поднести в рюмке уксусу с маслом из-под селедок («Перед свадьбой», 1880), – таковы рецепты, с помощью которых испытывает человека судьба. Именно в таком контексте возникают они у Чехова: «Ты теперь, положим, ничтожество, нуль, соринка... изюминка – а кто знает? Может быть, со временем и того... судьбы человеческие за вихор возьмешь!» [12, т. 2, с. 69]. Чтобы взять «судьбу за вихор», надо только уметь «представить трагедию», пропеть петушком, проглотить «перчику», и тогда «быть тебе помощником письмоводителя» [Там же, с. 71].

Пока хладнокровные аптекари отсчитывают капли, граны, рубли и копейки, пациентом овладевает болезнь («В аптеке»), он думает, что ему суждено умереть («Неосторожность»). Чехов как будто иллюстрирует пословицы, выписанные им из сборника И. М. Снегирева: «Аптека убавит на полвека», «Аптеками лечат, а больные кричат», «Аптекам предаться, деньгами не жаться» [12, т. 16, с. 283]. При этом юмористический тон легко превращается у Чехова в драматический. Молодая женщина, связавшая свою судьбу с провизором, обрекает себя на несчастливую жизнь, посвященную продаже мятных лепешек, соды, зельтерской воды («Аптекарьша», 1886). Мотив комического рецепта приобретает сюжетобразующее значение: развитие этого мотива сопровождается пробуждением души героини. Случайные прохожие, офицеры, от скуки заходят в аптеку и спрашивают, на ходу сочиняя рецепт: «Нет ли тут, в аптеке, чего-нибудь этакого... чего-нибудь такого, знаете ли, аллегорического, какой-нибудь живительной влаги... зельтерской воды, что ли? У вас есть зельтерская вода? – Есть, – отвечает аптекарша» [12, т. 5, с. 194]. «Живительной влагой» для самой аптекарши, рецептом от скуки и лекарством для любви (а не от любви) становится присутствие молодых людей, не обремененных заботой о пятнадцати копейках на прилавке в отличие от скучного мужа-аптекаря.

Рецепт – медицинский, псевдомедицинский, пародийный – получает у Чехова статус «ноу хау», становится ключом к целой жизни. В юмореске «Жизнеописания достопримечательных современников» (1884)

жизненный путь некого Иванова осмысливается как путь к открытию чудодейственной мази: «Он смешивал песок с медом, мед с ваксой, ваксу с салом... обмазавшись этой мазью и не умерев от этого, А.И. заключил весьма резонно, что эта мазь целительная и что ее следует продавать по 2 рубля за банку... Мазь, могущая излечивать всякие болезни и в то же время употребляемая с успехом вместо помады, ваксы, дегтя и замазки, привела многие недалекие умы в смятение <...>. ... я... лечился ею от запоя и употреблял ее от клопов и прочих паразитов» [12, т. 2, с. 365–366]. Жизнь героя превращается в житие подвижника (и Чехов выдерживает все структурные элементы жития), но результат этого жития – изобретение сомнительной мази. Обесценивание человеческой жизни под влиянием неких узких идей, подчинение судьбы нелепому рецепту – такова драматическая участь многих. Такова концепция Чехова, которая возобновится (продолжится) во многих поздних повестях и рассказах («Дуэль», 1891; «Черный монах», 1894; «Три года», 1895; «Крыжовник», 1898).

«Рецепты» у Чехова могут утрачивать медицинскую форму и приобретать житейский характер. На вопрос читателя: «Как быть счастливым?» автор «Дачных правил» отвечает: «Вообще: не ходи в светлых брюках, не пей после молока квасу, закаляй свой слух кошачьими концертами и высоким «штилем» старых дев, ешь задаром, пей нашаромыжку, люби на шереметьевский счет, пренебрегай стихиями, аккуратно плати праздничные, уважай родителей, люби начальство – и ты будешь счастлив» [12, т. 3, с. 22].

Философичность парадоксальных чеховских «рецептов» особенно ярко проявляется в рассказе «Ночь перед судом» (1886), где в форму рецепта облекается известный афоризм о преходящей славе:

Rp. Sic transit 0,05
Gloria mundi 1,0
Aquaе destillatae 0,1
Через два часа по столовой ложке.
Г-же Съеловой
Д-р Зайцев [Там же, с. 122].

Пытаясь «ухватить судьбу за вихор», нужно помнить, что она переменчива, что слава – дым, что все проходит и тонет в Лете. Смехотворный «рецепт» и философская мысль объединяются в художественном целом, «рецепт» становится формой представления, «аллегорией», как выразился герой «Аптекарьши», знаком размышлений о судьбе, символом судьбы.

Именно в такой функции выступает «осколок» старинного лечебника в пьесе «Три сестры». Конечно, он осовременен (якобы вычитан из газеты) и мотивирован профессией героя: военный доктор Чебутыкин, давно забывший свою университетскую науку и не умеющий лечить даже одышку, рассуждает о том, как избавиться от облысения: «При выпадении

нии волос... два золотника нафталина на полбутылки спирта... растворить и потреблять ежедневно...» [12, т. 13, с. 122]. Безусловно, это заведомо невыполнимый, абсурдный рецепт – и потому, что нафталин ядовит, и потому, что «ращение волос» – безнадежное занятие, над которым в своих юморесках всегда смеется Чехов. Чебутыкин записывает этот совет в записную книжку – так, на всякий случай, не для себя. Чеховский смех, ирония оказываются обращенными не на одного Чебутыкина, а на всех героев пьесы. Абсурдный рецепт тонко вписан в систему ассоциаций и аллюзий, наполняющих пьесу.

В начале первого действия Ольга, вдохновленная весенней природой, вспоминает Москву и говорит: «... и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно» [Там же, с. 120]. Возникает классический чеховский перебив реплик, наложение двух разных диалогов, и слова Ольги продолжают беседой Чебутыкина и Тузенбаха:

«Че бут ы к и н. Черта с два!

Ту з е н б а х. Конечно, вздор» [Там же, с. 120].

Ольга продолжает разговор с Ириной о своей мечте, и снова её перебивают:

«О л ь г а. Да! Скорее в Москву.

Че бут ы к и н. Тузенбах смеются» [Там же].

Вновь Ольга размышляет о счастье, о замужестве, и вновь возникает перебив:

«О л ь г а. ...Я бы любила мужа.

Ту з е н б а х. (*Соленому*). Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать» [Там же, с. 122].

Далее начинается виртуозно воссозданное движение тончайших чувств Ирины и Тузенбаха, оно-то и нарушается диалогом Соленого и Чебутыкина, в котором возникает вышеприведенный абсурдный рецепт бывшего доктора:

«Со л е н ы й. Одной рукой я поднимаю только полтора пуда, а двумя пять, даже шесть пудов. Из этого я заключаю, что два человека сильнее одного не вдвое, а втрое, даже больше...

Че бут ы к и н. При выпадении волос... два золотника на полбутылки спирта... растворить и употреблять ежедневно...<...>. Потом вы берете щепоточку самых простых, обыкновеннейших квасцов» [Там же].

Если учесть контекст – беспрерывные размышления и споры героев пьесы о любви, счастье, цели и смысле жизни, то можно заметить, что на фоне всеобщего «недоумения» и растерянности перед жизнью реплики Соленого и Чебутыкина выглядят как иносказания и вместе с тем как осознанные варианты отношения человека к своей судьбе. Соленый – сниженный вариант сильной личности, он считает, что похож на Лермон-

това и имеет право «подстрелить, как вальдшнепа», соперника в любви. Его слова о шести пудах – попытка оценить возможности человека в этой жизни, тогда как реплика Чебутыкина может быть понята как попытка ответить на вопрос о том, как надо жить. Соленый явно завышает планку, раздвигает границы своеволия – и превращается в пошляка. К нему можно отнести сентенцию Вершинина: «Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко?» [Там же, с. 143]. Реплика Чебутыкина подспудно содержит ответ: «Не знаю». Чебутыкин – плохой доктор. Он не лечит ни физические, ни душевные болезни [4, с. 65–71], он может только посоветовать бежать от пошлости без оглядки, и чем дальше, тем лучше [12, т. 13, с. 179].

«Нафталиновый» рецепт Чебутыкина становится знаком судьбы, способом дискредитации человеческих упований и мечтаний. Подобно тому, как слова старого Ферапонта о Москве (о том, что она сгорела еще в 1812 г., что там был мороз в двести градусов и много народу померзло) контрапунктом соотносятся с повторяющимся мотивом «В Москву! В Москву!», чебутыкинский перл проясняет художественный смысл такого диалога:

М а ш а. Выпью рюмочку винца! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала! <...>

В е р ш и н и н. А наливка вкусная. На чем это настояно?

С о л е н ы й. На тараканах» [Там же, с. 136].

«Никто не знает настоящей правды», внешне благополучная жизнь внутренне очень драматична, и не мудрено, что малиновая наливка может оказаться настоящей «на тараканах».

«Нафталиновый» рецепт Чебутыкина стоит в одном ряду с другими «абсурдными» фразами («Бальзак венчался в Бердичеве», «У лукоморья дуб зеленый...») и участвует в создании эмоционально-нравственной, психологической атмосферы в пьесе, помогает понять иллюзорность многих представлений героев («О, призрачная надежда людская!» – [Там же, с. 156] и способствует дальнейшему развитию «подводного течения». Имея форму императива в речи персонажа, этот рецепт является и формой выражения авторской иронии в «Трех сестрах».

По-видимому, можно утверждать, что в перечне «абсурдизмов» «Трех сестер» способ «ращения волос» занимает ключевое место потому, что, будучи фрагментом жанра пародийного лечебника, который, в свою очередь, принадлежит к смеховой литературе XVI-XVII вв., он освещает особым – ироническим – светом всю систему чрезвычайно значимых нелепостей и оксюморонов и придает им субстанциальный, философский смысл. Когда возникают споры о чехартме или черемше, о чепухе или

рениксе, когда Солёный с жадностью ест сладкое (конфеты), когда Чебутыкин сомневается, существует ли он или это ему только кажется, то все эти мотивы, взятые в отдельности, кажутся воплощением бессмыслицы. Объединенные в систему благодаря смешному рецепту, который не случайно возникает в самом начале драмы и тем самым как бы возглавляет эту систему, организует ее, они подтверждают одно: нет и не может быть единого для всех рецепта жизни. Герои Чехова балансируют на грани релятивизма («Одним бароном больше, одним меньше – не все ли равно!»), но самом деле смеховое начало «снимает» этот релятивизм, помогает героям избавиться от него и обратить свою душевную энергию на личный опыт, на созидание самих себя: «Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что все это старо, и все так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает и каждый должен решать сам за себя» [Там же, с. 169].

Думается, что ключевое значение «рецепта» Чебутыкина подтверждается еще одной репликой бывшего доктора уже в конце пьесы, перед дуэлью. На вопрос Солёного: «Как здоровье?» – Чебутыкин отвечает: «Как масло коровье». Эта рифмованная поговорка в духе скоморошьего, балаганного балагурства, причем поговорка на «медицинскую» тему, произнесенная незадолго до смерти Тузенбаха, как бы подчеркивает, что основные вопросы, волновавшие героев пьесы, не решены, да они и не могут быть решены.

Принцип использования абсурдно-комических рецептов (рецептов нравственно-философского, а не бытового или чисто врачебного типа) реализован также в «Вишневом саде», и, пожалуй, еще тоньше и изящнее. В этой комедии вновь идет речь о счастье и смысле жизни каждого из героев. Наряду с продажей имения за долги, сдачей сада в аренду под дачи, оплатой долгов с помощью денег ярославской тётушки, предполагаемым союзом Вари и Лопахина, здесь обсуждаются и такие нелепые способы жизнестроительства, как превращение Гаева (проевшего все состояние на леденцах) в банковского служащего или продажа англичанам найденной на землях Симеонова-Пищика белой глины. Знаменателен эпизод, когда Симеонов-Пищик отнимает у Раневской пиллюли: «Не надо принимать медикаменты, милейшая... от них ни вреда, ни пользы...» – и сам тут же их выпивает [Там же, с. 208]. Этот случай происходит в первом действии, почти сразу же после того, как Лопахин объясняет суть сложившейся экономической ситуации, и предваряет вывод Гаева: «Если против какой-нибудь болезни предлагается очень много средств, то это значит, что болезнь неизлечима... у меня много средств... и, значит, в сущности ни одного» [Там же, с. 212]. Вершиной абсурдности всех этих рассуждений становится реплика Фирса о том, что «Барин покойный, дедушка, всех сургучом пользовал, от всех болезней» [Там же, с. 219]. Вишневый

сад должен быть продан, судьбы героев должны быть разбиты – таков объективный ход вещей. Лечить и лечиться от этого – значит идти против течения, против исторической закономерности.

И еще один штрих, который доводит выявленную закономерность до логического завершения. Эта деталь внешне ничем не мотивирована, но в рассматриваемом контексте становится яркой смысловой гранью: отец Пети Трофимова – аптекарь, что, по мнению самого Пети, решительно ничего не значит [Там же, с. 244]. Но для драматурга, безусловно, эта мелкая подробность весьма многозначительна. Если иметь в виду, что в прозе Чехова 1880-х гг. аптека, аптекари, цены и рецепты подвергались осмеянию как некая смешная бессмыслица, то на образ Пети ляжет отчетливый иронический рефлекс, иллюзорность Петиних путей к новой России и к новому саду станет очевидной.

Поскольку для Чехова связь физического и душевного здоровья человека была аксиомой, он не мог не заинтересоваться и той формой лечебника, которая бытовала в религиозно-дидактической литературе XVI–XVIII вв., особенно в старообрядческой среде. Два подобных текста были опубликованы в известном издании Дебютыкин А. Ровинского [7, с. 52–53], что свидетельствует об их широкой распространенности в лубочных листах. Названия статей («Былие, врачующее от грехов» и «Аптека духовная, врачующая грехи») указывают на несатирический характер текстов, посвященных врачеванию душ. В них представлен христианский идеал нравственно развивающейся личности: «...возми корень нищеты духовная на нем же ветви молитвенные процветают цветом смирения, исуши его постом воздержанием, изотри и терпеливым безмолвием, просей ситом чистой совести, посыпь в котел послушания, налей водою слезною, и накрой покровом любви, и подпали теплотою сердечною, и разжжется огонь молитвы, подымешай капусты благодарения и, упаривши довольным смиренномудрием, влей на блюдо разсуждения, довольно простудивши братолюбием, и часто прикладывай на раны сердечные, и тако уврачюеши болезни душевные от множества грехов» [9, с. 52].

Этот нравственный идеал особенно явственно представлен в драматургии Чехова. Терпение и смирение, скромность материальных запросов («нищета духом»), любовь и сердечная теплота, даже терпеливое безмолвие («... молчание... молчание...» [12, т. 13, с. 169] – вот черты нравственного мира героев зрелой чеховской драматургии. Сам Чехов, отказавшийся от прямой проповеди, вложил суждения об этом в их уста. Вспомним: «... главное не слава, ...а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни» (Нина Заречная, «Чайка» [Там же, с. 58]; «...чувства проснулись во мне, и защемило мою совесть <...>. ...те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы те-

перь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом? – ... Люди не помянут, зато Бог помянет» (Астров с няней, «Дядя Ваня» [Там же, с. 64]; «Мы... будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали... и Бог сжалятся над нами, и мы... отдохнем» (Соня, «Дядя Ваня» [Там же, с. 115]; «...счастья нет, не должно быть и не будет для нас... Мы должны работать и работать» (Вершинин, «Три сестры» [Там же, с. 146]); «...страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас» (Ольга, «Три сестры» [Там же, с. 188]).

«Духовный лечебник» несатирической направленности Чехов «рас-творил» в монологах своих персонажей и тем самым воплотил собственный нравственный идеал, связанный с христианским универсализмом и труженичеством. Для чеховских героев позднего периода творчества «инобытие, духовная ипостась бытия не менее, а более реальна, чем видимая нам физическая материя, природный и социальный миры» [6, с. 71]. Поэтому обращение Чехова к «духовному лечебнику» следует рассматривать и осмысливать в рамках такого типа творчества, как «духовный реализм» (методологический потенциал этого термина широко и плодотворно разрабатывается В. А. Редькиным и рядом других ученых [Там же]).

Итак, жанры сатирического и «духовного» лечебника, их фрагменты и дериваты присутствуют в чеховском творчестве на всем его протяжении. Их использование способствует созданию стихии смеха в прозаических и драматургических произведениях и философскому осмыслению жизни автором и героями. Литературная традиция, которую использует Чехов, непосредственно восходит к русскому средневековью (XVI–XVII вв.). Чеховская ирония отличается философской глубиной, она в чем-то родственна древнерусской смеховой стихии и вносит в произведения Чехова эпичность и историзм.

Список литературы

1. Адрианова-Перетц В. П. Историко-литературный и реальный комментарий // Русская демократическая сатира XVII века. М.; Л.: Наука, 1954. С. 218–290.
2. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1960. 680 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Сов. писатель, 1979. 364 с.
4. Ивлева Т. Г. Доктор в драматургии А. П. Чехова // Драма и театр. Вып. 2 / Тверской гос. ун-т. Тверь, 2001. С. 65–71.
5. Змеев А. Ф. Русские врачевники. СПб., 1895. 328 с.
6. Редькин В. А. Духовный реализм как художественный метод современной литературы // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2018. № 1. С. 71–78.

7. Ровинский Д. А. Русские народные картинки: В 5 кн. Кн. 3. СПб.: Имп. Акад. наук, 1881. 751 с.
8. Русская демократическая сатира XVII века. М.; Л.: Наука, 1954. 292 с.
9. Русская мысль. 1881. № 11. С. 52.
10. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. III (XVII в.). Ч. 2. СПб.: Наука, 1993. 438 с.
11. Турбин В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве А. П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск: СГУ, 1971. С. 204–216.
12. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М.: Наука, 1974–1983.
13. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

Об авторе:

НИКОЛАЕВА Светлана Юрьевна – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: synikolaeva@rambler.ru.

SATIRICAL RECIPE AND “SPIRITUAL MEDICINE” IN WORKS BY A. P. CHEKHOV

S. Yu. Nikolaeva

Tver State University

the Department of Philological Basics of Publishing and Literary Creation

The article deals with genres of a satirical and a “spiritual” medical textbook, as well as their fragments and derivatives that are present in A. P. Chekhov works all through his literary career. The artistic function of these genres is revealed, together with the literary tradition that Chekhov used, and which went back to the Russian Middle Ages (XVI–XVII centuries) is investigated. The conclusion is made that Chekhov’s irony is philosophical in depth, it is akin to the ancient Russian culture of popular laughter, and introduces epicism and historicism into Chekhov’s works.

Keywords: *A. P. Chekhov, genre system, Old Russian tradition, genre of the medical textbook, comic recipe, epic, artistic historicism.*

About the author:

NIKOLAEVA Svetlana Yuryevna – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Philological Basics of Publishing and Literary Creation, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: synikolaeva@rambler.ru.

УДК 82.09

ПОЭЗИЯ КАК СУДЬБА: СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ВОЕННОЙ ЛИРИКИ АЛЕКСАНДРА ГЕВЕЛИНГА

В. А. Редькин

Тверской государственный университет
*кафедра филологических основ издательского дела
и литературного творчества*

В статье рассматриваются особенности идиостиля военной лирики Александра Гевелинга. Обосновывается концепция творчества Гевелинга, принадлежащего к конкретно-реалистическому стилевому течению современной поэзии. Делается вывод о том, что в большинстве сборников поэта тема войны занимает центральное место. Гевелинг пишет о судьбе человека, испытавшего лишения и трудности военных лет. В своей военной лирике он опирается на глубокие традиции русской литературы и фольклора. Для поэта характерны использование конкретной детали, точного и яркого эпитета, тонкая инструментовка стиха, его мелодичность.

Ключевые слова: *А. Ф. Гевелинг, современная тверская поэзия, стиль, жанр, фольклоризм, художественная деталь, эпитет, стихосложение, инструментовка.*

Имя Александра Феодосьевича Гевелинга (1928–2014) занимает одно из центральных мест в культурной жизни Верхневолжья 1960–2010-х годов. О творчестве Гевелинга писали многие критики и литературоведы: Д. Файнгелеринт, В. Миронов, В. Кашин, Л. Сланевский, Ю. Никишов, В. Редькин, поэты Б. Кежун и Вс. Рождественский на страницах «Калининской правды», журналов «Волга» и «Нева». Они подчеркивали актуальность его антивоенных стихов, тесное слияние личной памяти с памятью народа, особое внимание поэта к красоте Верхневолжского края, одухотворенность его пейзажей, утверждали реалистичность его образа, четкость и сжатость формы, естественность и незаемность чувств, простоту, отказ от претензий на внешнюю эффектность и эстрадность. «Поэзия А. Гевелинга требует от читателя внутренне неторопливого, внимательного взгляда, потому что она, пусть даже не все ее страницы равноценны, одинаково насыщена мыслью, чувством, пластикой» [7, с. 4], – размышлял В. Кашин. «Гевелинг больше озабочен не преданиями и легендами, а поисками доныне бьющих родников вечной народной красоты» [17, с. 166], – подмечал особый интерес поэта к народному быту, фольклору, народным ремеслам Н. Сотников. Высоко отозвался о лирике Гевелинга на страницах центральной печати писатель В. Тельпугов [18, с. 4].

Судьбы мира и личные радости-горести, память прошлого и яркие события текущей жизни, поэтизация природы и восхищение искусством,

бытовые зарисовки и глубокие раздумья – все это не признаки индивидуальности, а скорее приметы современной поэзии, отражающей и типизирующей многогранность интересов и запросов человека второй половины XX века. Характерные проблемы, темы, жанры встретим мы и в творчестве А.Ф. Гевелинга. В чем же его неповторимость? Наверное, в собственной судьбе, характере, биографии поэта.

Вся жизнь, все творчество Александра Гевелинга связаны с землей его прапрадедов – Верхневолжьем. Образ Волги в стихах А. Гевелинга воплощает согласие и гармонию, связывая читателя цепью ассоциаций со всем, что близко и дорого поэту: детством («Река молоденькая вьется в своих кудряшках-берегах», «Здравствуй, девочка, дай на тебя наглядеться»), порой любовью («Река владевает мною, / не баловством – очарованьем, / а мудрой женской красотой». «И глубина все нарастает, и глубине не прекословь... / Мне глубину напоминает твоя спокойная любовь»). Родиной, возникающей то эпическим образом «государыни-реки», то глубоко интимным лирическим портретом любимой девушки, а может быть, дочери: «Голубые глаза нараспашку, / В кулачке луговая ромашка...». «Я приду к тебе, краса моя, / Только взором позови, / Прошептать вот это самое / Объяснение в любви» [6, с. 65].

А. Гевелинг относится к поколению писателей, чье детство пришлось на суровые годы войны. Единство народа перед лицом фашистской агрессии, героизм на фронте и самоотверженность в тылу, своеобразная соборность, братство, которые в то время сложились в нашем обществе, отодвинули классовую, национальную, религиозную вражду на второй и третий план и заложили, видимо, в мироощущении поэта такие основы душевной гармонии и красоты, которые не смогли разрушить никакие подлости и предательства властей, сложности быта и личной жизни. Каждая книга стихов А. Гевелинга является оригинальным жанровым образованием, в котором тема войны занимает центральное место. «Книга стихов» как нечто целостное, воплощающее авторский взгляд на ту или иную проблему, – явление «типичное для тверской поэзии» [12, с. 93]. В таком поэтическом сборнике, по словам С. Ю. Николаевой, «присутствует яркий образ автора (лирического героя), выдержано единство тематики и проблематики, реализуется целостный мотивный комплекс, соблюдается определенная последовательность в разворачивании сюжетов и образов, продумана композиция» [Там же, с. 94]. Личные воспоминания и автопсихологические мотивы и образы, связанные с военным временем, стали органической частью поэтической системы Гевелинга:

Дома пусты. Глазницы окон строги.
Над «Пролетаркой» вытянулся чад.
– Не вздумайте по Бежецкой дороге:
На бреющем стреляют
И бомбят... [2, с. 15].

Эти строки написаны по личным впечатлениям. На фронте погиб старший брат А. Гевелинга. Суровое время заставило будущего поэта временно прервать учебу. В годы войны ещё подростком Гевелинг работал киномехаником в кинотеатрах «Звезда» и «Новопромышленный», что находился на месте нынешней площади Терешковой. Это был просто-напросто сарай. Во время бомбежек демонстрацию фильма прекращали, но людей не выпускали, чтоб избежать паники. Потом трудился в госпитале с выездами в близкие к фронту медсанбаты. С тяжелым ранением, ожогами провалялся в госпитале больше трех месяцев.

По словам самого поэта, стихи он полюбил рано. «Бессознательно очаровался строгой организацией слов, острой метафоричностью. И, естественно, от любви к стихам до первой попытки сочинять их самому – один шаг» [20, с. 4]. Скупые радости были связаны с творчеством. «В августе 1945 года в «Пролетарской правде» было напечатано мое стихотворение, посвященное солдату, вернувшемуся с фронта, – продолжает Александр Феодосьевич свои воспоминания.

Некоторым стихам Гевелинга свойствен, если можно так выразиться, документализм. «Правилам своим я старался не изменять, всем...». Однако большого значения своим поэтическим упражнениям А. Гевелинг вначале не придавал, – признавался поэт. – Если писал что-то сюжетное, или близкое к сюжетному, тогда не выдумывал». Так, стихотворение «Талант» родилось от конкретной встречи в Сонковском районе со стариком, как-то по-особенному слушающим старые патефонные пластинки. Поэт почувствовал в нем какие-то душевные струнки, подметил его необычность и почти досконально рассказал обо всем в своем стихотворении. Личные впечатления от поездки на Дальний Восток легли в основу стихотворения «Надежда». Старый, отслуживший свой срок корабль покрасили и установили на вершине сопки. Красиво. Но там устроили кабак... С подорвавшимся на mine героем стихотворения «Петька Скурихин» поэт в юности лежал в одной палате госпиталя: «Слеп и глух и без обеих рук. / До крови прикушенные стоны. / Он молчал – И стыло все вокруг...» После публикации стихотворения сержант, все-таки оставшийся в живых, откликнулся, рассказал о своей дальнейшей судьбе. Зрение ему не спасли, но слух наполовину вернули. Врачи ему сделали операцию на утраченных руках так, что лучевые кости стали как клещи и он мог ими что-то брать. Он закончил институт, стал историком.

И герой другого стихотворения – солдат Балакирев – тоже вполне конкретная личность, только в реальности у него была не только медаль. «Я люблю быть документальным, – говорил поэт. – Элемент достоверности, указание места или имени прибавляет веры в то, что это действительно происходило». Конечно, обычно лирику все-таки документальной не называют. У Гевелинга она скорее исповедальна. «Если бы я об этом не

думал, если бы меня это не волновало, я бы за перо не брался, – развивает он свою мысль. – Ничего бы не вышло».

Главное ощущение, которое остается у читателя после прочтения произведений А. Гевелинга, – это естественность стиха, непосредственность выражения чувства, непринужденность и раскованность общения. Именно таких поэтов, как Гевелинг, имел в виду А. Твардовский, когда писал: «В поэзии нельзя притворяться взволнованным, если не взволнован по-настоящему, чувствующим так-то, если не чувствуешь так на самом деле» [19, с. 71]. Предельно искренни его стихи о боевом товариществе, о солдатских медальонах – бессмертных свидетельствах утрат. Предельно сжатая строка медальона, свидетеля смерти – лишь имя, адрес и – бесконечно богатая реальная, во многом не сбывшаяся жизнь:

Ну что он пожил?
Девочка-веснушка,
Совсем еще не ясный, школьный взгляд.
А потому – горячая подушка
(О ней не знает райвоенкомат).
Еще лесные вздохи медуницы,
Дымком рыбацким сдобренный закат
И Лермонтова тяжкие страницы
(Про то не знает райвоенкомат) [1, с. 18].

Все это прошло через его жизнь, через его сердце. Тема войны в его стихах развивается настолько зримо и подлинно, что критик Н. Сотников, невольно впадая в заблуждение, называет и самого Гевелинга «фронтовиком» [17, с. 167]. Действительно, в чем-то эти стихи сближаются со стихами поэтов фронтового поколения Н. Старшинова, М. Дудина, С. Орлова, В. Жукова, но звучат они «на редкость молодо, дерзко, а некоторые строфы даже задорно», тональность, «поэтический эффект возникает в результате наложения двух пластов понятий, связанных с войной и мирной жизнью природы редкая для наших дней» [Там же, с. 168]. Другое дело, что образы, основанные на «фронтовых» ассоциациях, могут быть стертыми, повторяющимися, а могут блеснуть новизной, благодаря поэтическому мастерству автора. Вот к этому и стремится поэт. Стихотворения «Вечный огонь», «Военная кинохроника» хороши своей яркостью, открытой публицистической напористостью: «У вечного огня тревожный свет, / Тревожный блеск – ему покоя нет». За эти стихи в 1970 году автор получил премию на областном литературном конкурсе. Поэт рассказывает о тех, кто прошел войну, и их наследниках, живущих в наше время, развивая мысль о преемственности поколений. Поэт-державник Гевелинг посвящает стихотворение «Застава» и поэму «Верность» пограничникам, охраняющим покой родной земли, воспевая их скромный, но важный труд: «Богатырское слово: Застава – / Щит и меч работающей

страны». В этих стихах, по словам Л.В. Сланевского, «восхищение героическим подвигом народа-богатыря органически сочетается с призывом к бдительности» [16, с. 4].

Но большинство стихов, связанных с военной тематикой, сильны всей совокупностью, образной системой. В стихотворном рассказе о бывшей партизанской столице: «Гудит старый шмель на манер бомбовоза», «Рядовой медведь зиму спал в штабной землянке», «И дивятся у межи, что на просеке, в чащах, / Настоящие ежи на ежей ненастоящих». В пейзажном стихотворении «Зацвели подснежники в октябре» сравнение снега со свинцом вносит тревогу, даже драматизм. Именно в этом, как оказалось, залог того, что большинство стихов Гевелинга не устарели. Соловей в центре города у поэта, «словно пуля», пробивает густой моторный рев. И это неожиданное сравнение запоминается, хотя и лежит на грани рационализма. Конечно, у Гевелинга был период ученичества со свойственной 50-м годам риторикой. Но уроки не проходили даром. Если в первых сборниках гроза сравнивалась с орудийным громом, колхозное поле с полем боя, трактор с танком, то позднее он избавился от подобных штампов и выработал свое видение мира.

Для поэта-реалиста поэзия – это святое ремесло. «То ли в пляске пламени и дыма, / То ли в сонном шелесте ольхи / Чудятся неслышимо-незримо / Жаркие бродячие стихи».

Среди выразительных средств в поэзии Гевелинга особую роль играет эпитет. Действительно, эпитет А. Гевелинга чаще всего точен и емок. Саперы – «*тревожные* дети мира», мина – «*терпеливое* чудище», «*бессонная* амбразура» старого дота, на постаменте стоит танк-«*тридцатьчетверка*», «как *замерший* бросок *неодолимой* стали» и т.д. Появляется ощущение движения, развития всего окружающего: «Вот земли касается новенький АН-2, / Из-под винта спасается *бегущая* трава». При этом эпитет, чаще всего, эмоционально насыщен: «унылая досада», «теплый уют», «трескучая стужа», «промозглая прохлада», «затерянный путник», «сыпучая дорога», он обычно соотнесен с главной мыслью произведения: «тонкая, бегущая вода», «рыхлая, захватанная» проза, «расплывчатый» утренний свет, «прикушенные» стоны. А в результате возникает живая, яркая картина, динамичная, с прорисовкой не только настоящего, но и прошлого.

Конечно, поэт не отказывается и от метафоры и олицетворения, но не нагнетает их. Можно говорить об оркестровке в поэзии Гевелинга, роль которой выполняют не только ритмико-метрическая и синтаксическая организация стиха, различные повторы и параллелизмы, но и звуковая метафора, ассонанс и аллитерация.

Ассонансы и аллитерации помогают передать ощущение засыпающей осенней природы: «И колышется стая, / Долго тая вдали. / Улетают

и тают / Господа журавли». Конечно, чаще оркестровка скрытая и более скромная: «Только где б я чужаком ни проходил, / Возвращался я на Родину опять, / Чтоб поплакать у отеческих могил, / У солдатских обелисков помолчать».

Мы найдем у Гевелинга сильные, волнующие антивоенные стихотворения, ряд произведений, прославляющих Советскую Армию, разгромившую фашизм, защищавшую границы нашей Родины. Прошлое, настоящее и будущее армии неделимо – утверждает он в своем триптихе «Солдаты», а в стихотворении «Старый дот» поэтизирует мальчишек, игравших в войну, будущих носителей славных боевых традиций: «Я славлю эту маленькую крепость / И мальчиков, играющих в войну». Сейчас это увлечение прошло, сейчас все больше компьютерные игры, но «мода» на защиту себя, своих близких, своей страны, несомненно, возродится. Надо было иметь мужество в годы застоя и всеобщего благодушия написать, например, такие строки: «Мальчишки, / Не рисуйте голубей, / Солдатами Отечества растите». Это не могло понравиться ни лживым миротворцам официальных властей, ни интеллектуалам, сделавшим уже в то время ставку на поражение собственного Отечества в холодной войне с Западом. Террор общественного мнения обычно не меньше давит на поэта, чем, скажем, официальная цензура. Но самостоятельно мыслящий подлинный интеллигент вправе иметь собственное мнение. Для поэта характерно доброе, отеческое, но без снисхождения, отношение к молодым, начинающим воинам. Рассказ о современных саперах, не видевших войны, он начинает строкой «тревожные дети мира», и слово «тревожный» отбрасывает тень своего смысла на все стихотворение, включая его глубоко выстраданный вывод: «Мы выжили в сорок первом, / И нет ничего больней / Сознания, что мы в резерве / У собственных сыновей» [5, с. 24].

Понятия «дети мира» и «собственные сыновья» сливаются воедино. Для определенных по мысли, реалистических по форме стихов Гевелинга характерна «замкнутая» структура. Чувствуя себя посланцем «тех взорванных, невыплаканных лет», поэт не боится сказать жестокие, но правдивые слова: «Да будет свято ядерное чрево моих всеотрезвляющих ракет».

Вообще, А. Гевелинг любит четкую, сжатую формулировку мысли и часто заканчивает стихотворение афоризмом, который как бы вытекает из предыдущего лирического повествования. Именно так построены стихотворения «По дороге в Нормандию», «Ни строчки сегодня в тетради...», «Январь 1971 года» и другие.

«Чужбиной потому и называется / Глухая неотвязная беда, / Что тело там, возможно, приживается, / Но души / Умирают навсегда» [Там же, с. 79], – заканчивает поэт стихотворение о духовном одиночестве безрезки-эмигрантки – читай, русского человека, оторванного от привычной среды. И характерно, что первоначальная редакция была утвердительная:

«Тело на чужбине приживается» [4, с. 10], а при редактировании текста поэт вставил это неопределенное – «возможно». Ему трудно поверить, что и физически можно существовать без Родины.

«Красные кресты – не панацеи, / Когда над ними – черные кресты», – по законам гуманизма нельзя судить откровенных носителей зла, делает вывод поэт из факта, что фашисты бомбили, уничтожали раненых. Неожиданно резок, но справедлив вывод о сути приспособленчества и конформизма в нашем обществе в стихотворении «Чайка». Но он не исчерпывает всей глубины произведения. Красивая, вольная птица, променявшая свободу парения над волной на свалку отходов зверофермы, гордая своим «кругло выпирающим брюшком», становится, с моей точки зрения, символом бездуховности застойного времени, ставшего питательной средой беззастенчивого стяжательства и грабежа своего ближнего, свойственного следующей эпохе. «Белый не постиранный убор» падкой на падаль птицы только подчеркивает нравственную нечистоплотность тех, кто втянут в этот процесс. Но суть даже не в грехопадении. Теряется главная ценность – разрушается личность. Это уже «не ворона и не чайка», подчеркивает автор.

Общепризнанна мысль о том, что одна из отличительных черт русской культуры – в ее соборности, в способности ее носителя к сопереживанию. Идея отчуждения подчас господствует в мире, одна среда непроницаема для другой, один индивидуум замкнут для другого: «Не растворится в небе птица, / И не сольются спирт и ртуть. / Вот так. Прочерчена граница / И не посмей перешагнуть», – констатирует поэт. Но он не застирание личностного начала, как в революционно-романтической поэзии пореволюционных лет, а принципиально утверждает возможность проникновения одного «Я» в другое: «И две среды нерасторжимы. / Все очень просто: / Ты – во мне!» При этом происходит перерастание лирического «Я» в лирическое «Мы», но сохраняется ценность каждого имени. «Мы двадцать миллионов поименно не знаем и узнаем ли навряд», – сетует он о погибших на фронтах Великой Отечественной войны.

Все стихи А. Гевелинга ориентированы на современность. Я – «сегодняшний», – прямо утверждает он в стихотворении «Военная кинохроника», наше время – точка отсчета в стихотворении «Медальон». «И никто не скулил, мол, и это не ладно, и то выше сил», – вспоминает он о войне, а фактически призывает и теперь дело делать, а не разглагольствовать.

Александр Гевелинг умеет найти точную, живописную, запоминающуюся деталь. «Уселась на пенек Наташа или Катя и штопает чулок, распялив на гранате...», «концентратная каша, котелок на двоих» – таковы реальные черты фронтового быта. Рисуя чешский город Табор после дождя, поэт замечает «вспыхнувшую черепицу окрашенных солнцем крыш», подчеркивает яркие детали народного быта. Утверждая мужество

в повседневной жизни и верность боевым традициям, он пишет в стихотворении «Братство»: «На армейской подковке просто крепче шаги», а в стихотворении «Меня учили плавать очень бережно...» к обобщениям о сути поэзии он приходит от бытовых штрихов.

Естественно, что и лексику поэт использует не только общелитературную, но и профессионализмы, связанные в основном с солдатской жизнью: *обоймы, взрывпакеты, базуки, маневры* и т. д. Широко представлено просторечие: «травит рыбацкие байки», «запилила тракториста жена», «отменных кровей зверюга». Впрочем, общенной лексики, которая сейчас хлынула в печатное слово, Гевелинг не любит. Не спешит он использовать и модное иностранное словечко. Дорог ему русский язык. Любит он его и не хочет разрушать и калечить. Точность в его словоупотреблении отмечала и критика. Так, В. Кашин замечает: «Известно, что жильё возводят. У А. Гевелинга читаем: «В две саперных лопаты / Низводили жильё». Дело всего лишь в одной приставке, крохотное «уточнение» внутри слова, а как оно хорошо и емко, «низводили», – потому что речь идет о блиндаже, потому что – война» [7].

За обычными явлениями жизни у Гевелинга стоят глубокие обобщения, поистине народные характеры. Мысль в произведениях Гевелинга вытекает из конкретной эпической и лирической ситуации, иногда она формулируется самим поэтом, но чаще постигается читателем исподволь. Поэт испытывает гордость за то, что он представитель русской национальной культуры, хотя ему и бывало горько и обидно, что, скажем, в самолете, следующем рейсом Москва – Париж, надпись «Не курить» дается на французском, английском и немецком языках, а на русском ее нет. А тем более больно видеть надпись на мраморной плите маленького городка в Нормандии, где высаживалась союзническая армия в 1944 году, – «Ключ к освобождению Европы»: «Я печалюсь о смерти / Заморских ребят. / Я скорблю на могилах / Английских солдат. / Мне погибший француз – / По оружию брат. / Только как же забыли тебя, / Сталинград?» [4, с. 28].

«Не может русский человек в своей работе забывать, что он русский», – считает поэт. Гевелинг относится к авторам, о которых известный критик А. Михайлов писал: «Образ России в современной поэзии обретает подлинную конкретность. Поэты воссоздают ее локально-географические, климатические, этнографические и другие особенности» [9, с. 29]. При этом тема малой родины и мысль о державе органично сливаются в творческом сознании поэта. В статье, обращенной к поэтической молодежи, он писал: «Даже видя ничтожно малую часть России, умей так развернуть угол своего зрения, чтобы она всегда перед твоим внутренним оком простиралась вся – от рубежа до рубежа» [3].

В 90-е годы А.Ф. Гевелинг написал немного стихов. Вдумчиво относясь к жизни, к происходящим социальным сдвигам и сложным, до кон-

ца не расшифрованным политическим событиям, он не спешит осуждать и очернять советское прошлое нашего народа. Ведь в этом прошлом и его собственная жизнь, где были не только огорчения, но и радости. В 2000-е годы усиливается афористичность и емкость поэзии А. Гевелинга. Он обращается к поэтической миниатюре.

О главном качестве стихов А. Гевелинга хорошо в свое время сказал В. Миронов. Их, по его словам, отличает «страстность, которая определяется не количеством восклицательных знаков в конце фраз, а внутренним накалом стиха» [8].

В заключение отметим: данная статья – один из первых опытов литературоведческого осмысления военной лирики Гевелинга, необходимое звено в серии статей о тверской поэзии, которую целенаправленно исследуют в последние годы преподаватели Тверского государственного университета (см., в частности: [10; 11; 13; 14; 15], и др.).

Список литературы

1. Гевелинг А. Дорога. Избранные стихотворения. Тверь: ТОКЖИ, 1997. 160 с.
2. Гевелинг А. Жажда. Калинин: Московский рабочий, 1962. 68 с.
3. Гевелинг А. И виждь, и внемли // Калининская правда. 1966. 28 окт.
4. Гевелинг А. Обелиски зовут. М.: Московский рабочий, 1971. 84 с.
5. Гевелинг А. Память. М.: Московский рабочий, 1976. 112 с.
6. Гевелинг А. Солнцеворот. М.: Московский рабочий, 1987. 120 с.
7. Кашин В. Память поколения // Калининская правда. 1977. 5 марта. С. 4.
8. Миронов В. Жажда добрых дел // Калининская правда. 1962. 31 мая. С. 3.
9. Михайлов А. Поэтический образ России // Русская советская поэзия: Традиции и новаторство. 1946–1975. Л.: Сов. писатель, 1978. С. 23–35.
10. Николаева С. Ю. «Когда минет злоба дня и настанет будущее...»: новые книги тверских поэтов и литературный процесс // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2016. № 3. С. 68–81.
11. Николаева С. Ю. Новые тенденции в поэтическом творчестве Николая Капитанова и Владимира Львова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2017. № 1. С. 68–79.
12. Николаева С. Ю. Поэтическая книга как жанр в творчестве Г. Степанченко // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2013. № 4. Вып. 1. С. 88–96.
13. Николаева С. Ю. Художественная философия Н. И. Тряпкина и Ю. П. Кузнецова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2010. № 21. Вып. 5. С. 71–81.
14. Редькин В. А. Творческая индивидуальность тверской поэтессы Л. Гордеевой // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2013. № 10. Вып. 3. С. 61–70.
15. Редькин В. А. Художественный мир Анатолия Устьянцева // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2013. № 4. С. 102–112.

16. Сланевский Л. Голос сердца // Калининская правда. 1971. 14 июля. С. 4.
17. Сотников Н. Не только географическое понятие // Волга. 1981. №7. С. 166.
18. Тельпугов В. Следы и тропинки // Литература и жизнь. 1959. 4 марта. С. 4.
19. Твардовский А. О литературе. М.: Современник, 1973. 344 с.
20. Яковлев Ю. Все близко сердцу моему. Интервью у А. Ф. Гевелинга // Смена. 1978. 12 апр.

Об авторе:

РЕДЬКИН Валерий Александрович – доктор филологических наук, профессор кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: foidid-red@rambler.ru.

POETRY AS DESTINY: STYLISH DEFINITION OF THE MILITARY LYRICS OF ALEXANDER GEVELING

V.A. Redkin

Tver State University

the Department of Philological Basics of Publishing and Literary Creation

The article discusses the features of the idiosyncrasy of the war lyrics of Alexander Heveling. The concept of creativity of Heweling, which belongs to the concrete realistic style of modern poetry, is substantiated. It is concluded that in most collections of the poet, the theme of war occupies the central place. Heweling writes about the fate of a man who has experienced hardships and difficulties of the war years. In his war lyrics, he draws on the deep traditions of Russian literature and folklore. The poet is characterized by the use of a specific detail, an exact and vivid epithet, fine instrumentation of the verse, its melody.

Keywords: *A. F. Heveling, modern Tver poetry, style, genre, folklore, artistic detail, epithet, versification, instrumentation.*

About the author:

REDKIN Valery Aleksandrovich – Doctor of Philology, Professor at the Department of Philological Basics of Publishing and Literary Creation, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: foidid-red@rambler.ru.

ФИНАЛЫ ЧЕХОВСКИХ РАССКАЗОВ: ВАРИАНТЫ ИЗМЕНЕНИЙ

Н. В. Семенова

Тверской государственный университет
кафедра истории и теории литературы

В статье рассматриваются финалы чеховских рассказов, измененные автором при повторной публикации. Сравнение разных редакций показывает сложную жанровую трансформацию прозы А. П. Чехова 1880-х годов.

Ключевые слова: *концовка, развязка, итератив, «поэтические» эквивалентности, «формальные» эквивалентности, антиновелла, «ароморфный рассказ».*

Своеобразие чеховских финалов отмечали многие исследователи. «На протяжении всего литературного пути, – писал А. П. Чудаков, – Чехов сопровождал упрек в “недоговоренности”, “незавершенности”, “случайности” концовок его рассказов» [12, с. 365]. Говоря о «концовках», исследователь, по существу, имеет в виду особый характер развязок чеховских новелл. Мнение об отсутствии развязок у Чехова [13, с. 336] закрепилось в формуле «открытый финал» (А. Г. Горнфельд). Отсутствие развязки в работах русских формалистов понимается как незавершенность истории; отсутствие концовки – как незавершенность композиции, изложения, изображения этой истории [4, с. 90–91].

Э. А. Полоцкая как особенность чеховских финалов отмечает «соединение всех мотивов рассказа или повести в конце» [5, с. 178]. М. М. Гиршман «гармоническое разрешение в сложном финальном синтезе» рассматривает через «развертывание тем и планов, объединение различных ритмических движений» [1, с. 213]. Чеховеды делают акцент либо на отсутствии развязки – «завершенной фабулы», что обозначается как «нулевой финал» [12, с. 386], либо на организации концовки с использованием «техники блоков», когда «сцены идут одна за другой и в разной тональности» [Там же, с. 387]. Во втором случае возникают «концовки нового типа, не развязывающие событийные узлы, не завершающие сюжет» [Там же, с. 385].

Известен совет, который давал Чехов начинающим литераторам: перегнуть лист пополам и потом от второй половины отрезать конец и начало. Сам он, однако, не всегда так поступал. С середины 1880-х годов техника переделки финалов выглядит чрезвычайно разнообразной:

- 1) Чехов «отрезает» текст («Мальчики»);
- 2) дописывает текст и вводит развязку («Отец семейства»);

3) снимает пуантировку в репликах персонажей («Пьяные», «Соседи», «Рассказ неизвестного человека»);

4) добавляет пуантировку в репликах персонажей («Неосторожность», «Выигрышный билет»);

5) снимает грубо комические пуанты («Дачники», «Житейские невзгоды», «Неудача», «Лев и солнце», «Шуточка»);

6) дописывает текст после того, как дана развязка («Тиф»);

7) из «неполной» развязки делает «полную» («Спать хочется») [6, с. 25, 29; 7, с. 26, 31];

8) снимает рамку в конце или сокращает ее в конце до минимума («Страшная ночь», «О любви»).

В некоторых случаях изменения финала оказываются настолько значительными и затрагивают такой большой объем текста, что во второй редакции меняется название.

Рассказ «Письмо» в первой редакции назывался «Миряне». В варианте, вошедшем в собрание сочинений, большая часть текста снята после пуантировки; пуант рассказа – дьякон комической припиской уничтожает эффект строгого письма к сыну. В рассказ «Володя» введено в конце описание самоубийства героя (в журнальной версии рассказ назывался «Его первая любовь»).

В рассказе «Пари» снята полностью третья глава. Хотя название сохранилось, оно изменило значение. В журнальном варианте это были два пари – соответственно вторая и третья главы.

Во второй главе банкир заключал пари с молодым человеком, который, чтобы разрешить некий юридический казус (что более безнравственно: смертная казнь или пожизненное заключение), согласился провести в заточении пятнадцать лет, не видя ни одного человеческого лица. Первое пари банкир проиграл, однако узник два миллиона не захотел взять, оставив письмо, где объяснил свое отречение от тех благ, которые могли дать ему деньги. Второе пари банкир снова проигрывает, так как существование абсолютно бескорыстных людей не получает подтверждения (узник, на которого банкир хотел сослаться, в этот самый момент возвращается и просит из причитающихся ему двух миллионов выдать хотя бы сто или двести тысяч).

В журнальном варианте на первый план выступает анекдотическое ядро, что подтверждается двойной пуантировкой – в первой и второй частях рассказа. В окончательной редакции в сильной позиции оказывается квазипритчевая мораль.

Отдельную группу составляют рассказы, в которых текст не «отрезается», а дописывается («Отец семейства», «Переполох», «Анюта», «Шуточка», «Накануне поста», «Тиф», «Лев и солнце», «Воры»). Эти рассказы, написанные в разное время, демонстрируют, как происходило оформление чеховской новеллы – «антиновеллы», по определению

Е. М. Мелетинского [3, с. 240, 242], или «ароморфного рассказа» – в терминологии А. П. Чудакова [12, с. 370].

Рассказ «Отец семейства», на первый взгляд, транслирует событийность жизни. «Неслыханное событие» здесь – инцидент в доме «отца семейства»: проигравшись, он срывает свою злобу на домочадцах, в первую очередь – на семилетнем сыне. В журнальном варианте новелла заканчивалась следующим абзацем: «Выспавшись после обеда, Жилин начинает испытывать угрызения совести. Ему совестно жены, сына, Анфисы Ивановны, и даже становится невыносимо жутко при воспоминании о том, что было за обедом, но самолюбие слишком велико, не хватает мужества быть искренним, и он продолжает дуться и ворчать...» [10, с. 115]. Дописанный Чеховым финал содержит резкое ударение – пуант. Слабые угрызения совести назавтра полностью исчезают, кардинально меняются и взгляды героя на воспитание.

В окончательной редакции рассказ имеет деструктивный финал [8, с. 5–12]; историю нельзя продолжить, так как ситуация исчерпана: «Федя, бледный, с серьезным лицом, подходит к отцу и касается дрожащими губами его щеки, потом отходит и молча садится на свое место» [10, с. 115]. Историю нельзя повторить с другим результатом, дописанный финал ясно на это указывает: благодушное настроение отца не может успокоить ребенка, заставить его забыть пережитое накануне. Описание внешности сына Феде в добавленном финале («бледный», «с дрожащими губами») составляет лексическую эквивалентность с предшествующим описанием: «Федя, семилетний мальчик с бледным, болезненным лицом <...> лицо его дрожит» [Там же, с. 113].

На повторяемость ситуации указывает и итеративное начало. Итератив, в понимании Ж. Женетта, – особая повествовательная техника, позволяющая многократно происходящие события «излагать один-единственный раз (или скорее за один-единственный раз)» [2, с. 143].

В рассказе «Отец семейства» итератив сосредоточен в первом абзаце и составляет 5 % текста в пересчете на количество печатных знаков. «Это случается обыкновенно после хорошего проигрыша или после попойки, когда разыгрывается катар. Степан Степаныч Жилин просыпается в необычайно пасмурном настроении. Вид у него кислый, помятый, разлохмаченный; на сером лице выражение недовольства: не то он обижен, не то брезгает чем-то. Он медленно одевается, медленно пьет свое виши и начинает ходить по всем комнатам» [10, с. 112]. Женетт писал о том, что 10 % итератива в классическом романе – цифра совсем незначительная [2, с. 145]. Однако в новелле, именно в силу ее малого размера и «строгости» формы, роль словесного оформления существенно возрастает. Значимость итеративного сегмента в «Отце семейства» определяется его положением в начале рассказа – в сильной позиции текста. Слово

«обыкновенно» выступает знаком итератива, это обстоятельство узуальности, которое обозначает «эмпирически наблюдаемое, регулярное повторение ситуации» [9, с. 21]. В присутствии этого первого фрагмента все повествование подвергается «как бы заражению итеративом», становится «псевдоитеративом». Женетт определяет «псевдоитератив» как «сцен<ы>, показанные как итеративные, тогда как вследствие богатства и точности деталей никакой читатель не может всерьез поверить, чтобы они происходили несколько раз без каких-либо изменений» [2, с. 147].

Включенная в систему повторений, история оказывается обращена не к событийности, а к процессуальности жизни. Однако в окончательной редакции на новеллизацию работает введение неожиданной развязки. В журнальной публикации парадоксальное сюжетное ядро, которое есть в окончательной редакции (отец, грубо третирующий ребенка, ведет себя назавтра как ни в чем не бывало), отсутствует; новеллистичность поддерживается заглавием, соответствующим жанру комической новеллы, – «Козлы отпущения», с подзаголовком «Посвящается многим папашам». При этом в обеих версиях рассказа использование итератива создает жанровый парадокс: то, что в новелле составляет «неслыханное событие», при условии повторения таковым больше не является.

В рассказе «Анюта», опубликованном впервые в журнале «Осколки» в 1886 году, Чехов дописывает финал, что позволяет выстроить систему эквивалентностей. Во-первых, это эквивалентность ситуаций. Начало рассказа: «В самом дешевом номерке меблированных комнат “Лиссабон” из угла в угол ходил студент-медик третьего курса, Степан Клочков, и усердно зубрил свою медицину» [10, с. 340]. В дописанном финале: «Студент потянул к себе учебник и опять заходил из угла в угол» [Там же, с. 344].

«Из угла в угол ходил» / «заходил из угла в угол» – лексическая эквивалентность. Совпадает также читаемый вслух текст «зубрячки».

В начале рассказа: «Правое легкое состоит из трех долей... – зубрил Клочков. – Границы! Верхняя доля на передней стенке груди достигает до 4–5 ребер, на боковой поверхности до четвертого ребра... назади до *spina scapulae*...» [Там же, с. 340].

В финальном, добавленном, абзаце: «Правое легкое состоит из трех долей... – зубрил он. – Верхняя доля на передней стенке груди достигает до 4–5 ребер...» [Там же, с. 344].

Образованные при переписывании рассказа эквивалентности передают процессуальность жизни. При этом финальная фраза, слышная из коридора: «Григорий, самовар!» – представляет пуант в плане изложения: она высвечивает нелепость претензий, внушенных студенту-медику его другом-художником, – быть «эстетиком», проживая в меблированных комнатах.

В рассказе «Шуточка» Чехов полностью переписал финал. В первой редакции, написанной для журнала «Сверчок», финал содержал

«pointe в самом материале сюжета» и «пуантировку в ряду изложения» (эти два типа пуанта выделял М.А. Петровский [4, с. 67]). Последняя фраза: «Но тут позвольте мне жениться», – это комический пуант в плане изложения. Ему предшествовал комический же пуант в плане сюжета: «Я выхожу из-за кустов и, не дав Наденьке опустить рук и разинуть рот от изумления, бегу к ней и... Но тут позвольте мне жениться» [11, с. 492]. Использование фразеологизма с разговорной стилиевой окраской («разинуть рот от изумления») снижает образ Наденьки, опоэтизированный в рассказе.

Во второй редакции, где изменен финал, снимаются оба пуанта, и это может означать ослабление новеллистических признаков. Однако та же самая утрата пуантов подтверждает правило параллелизма «малых действий» (акций) в коротком нарративе, сформулированное И.П. Смирновым в статье «О смысле краткости» [8, с. 5–12]. Параллелизм «малых действий» выводится из редукционизма новеллы – ее способности упрощать, схематизировать картину мира. По И.П. Смирнову, «акция, характерная для новеллы, не может быть повторена одним и тем же персонажем с разными итогами» [Там же, с. 6]. Это условие выполняется в рассказе «Шуточка» в варианте, включенном в собрание сочинений, и нарушается в журнальной версии. Герой во время катания, когда санки летят с горы, произносит одну и ту же фразу: «Я люблю вас, Надя!» И в финале эти слова доносит до Наденьки порыв ветра весной в саду, но только в окончательной редакции они опять остаются «шуточкой». История здесь не имеет развязки, связность текста устанавливают не только сюжетные элементы, но и «поэтические», или «формальные», эквивалентности (В. Шмид). Введение «постистории» еще больше проблематизирует событие: «самое счастливое, самое трогательное и прекрасное воспоминание в жизни» [11, с. 704] для героини рассказчиком расценивается как малопонятный и оставшийся в прошлом казус.

Список литературы

1. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М. : Сов. писатель, 1982. 368 с.
2. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике : в 2 т. Т. 2. М. : Изд-во имени Сабашниковых, 1998. С. 308–434.
3. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М. : Наука, 1990. 278 с.
4. Петровский М. А. Морфология новеллы // Поэтика: Хрестоматия. М. : Рос. открытый ун-т, 1992. 168 с.
5. Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. М. : Сов. писатель, 1979. 340 с.
6. Семенова Н. В. Анализ рассказа А. П. Чехова «Спать хочется» : Учеб. пособие / Тверской гос. ун-т. Тверь, 2011. 36 с.

7. Семенова Н. В. Анализ рассказов А. П. Чехова «Спать хочется» и «Анна на шее» / Тверской гос. ун-т. Тверь, 2020. 51 с.
8. Смирнов И. П. О смысле краткости // Русская новелла. Проблемы истории и теории: Сборник статей. СПб.: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 1993. С. 5–12.
9. Храковский В. С. Семантические типы множества ситуаций и их естественная классификация // Типология итеративных конструкций. Л.: Наука, 1989. С. 5–53.
10. Чехов А. П. Собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 4. М.: Наука, 1976. 552 с.
11. Чехов А. П. Собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 5. М.: Наука, 1976. 704 с.
12. Чудаков А. П. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 365–396.
13. Шкловский В. Повести о прозе. Размышления и разборы. М.: Худож. лит. 1962. 336 с.

Об авторе:

СЕМЕНОВА Нина Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: ninasemenova@yandex.ru.

THE ENDINGS OF CHEKHOV'S SHORT STORIES: VARIANTS OF CHANGES

N. V. Semenova

Tver State University
the Department of History and Theory of Literature

The article deals with the endings of Chekhov's short stories changed by the author in preparation for their second publication. The comparison of different editions shows complex genre transformation of Chekhov's prose in 1880s.

Keywords: *ending, climax, iterative, "poetic" equivalences, "formal" equivalences, anti-novella, aromorphous story.*

About the author:

SEMENOVA Nina Vasilevna – Doctor of Philology, Professor at the Department of History and Theory of Literature, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: ninasemenova@yandex.ru.

ЛОГИЧЕСКОЕ УДАРЕНИЕ
СКВОЗЬ ПРИЗМУ МОРФОЛОГИИ

О. Б. Власова

Тверской государственный университет
кафедра русского языка

Статья посвящена роли логического ударения при решении некоторых спорных вопросов морфологии. В центре внимания автора оттенки значений, актуализированные при изменении места логического ударения, грамматические омонимы, при разграничении которых требуется учитывать место логического ударения, а также усилительные и выделительные частицы как маркеры логического ударения. Исследование проводится на материале современного русского языка.

Ключевые слова: логическое ударение, грамматическая омонимия, частица, наречие, союз, местоимение, семантика, пресуппозиция.

Логическое ударение обычно изучается при рассмотрении актуального членения предложения, а также различных аспектов теории коммуникации, поскольку именно логическое ударение позволяет точнее калибровать пресуппозиции, актуальные для говорящего.

Действительно, смысл высказывания *Я купил машину* коренным образом меняется в зависимости от того, где поставлено ударение, ср.:

- выражение *Я купил машину*, произнесенное с акцентом на личном местоимении *я*, допускает пресуппозиции «Это не твоя машина», «Не трогай»;
- выражение *Я купил машину* с акцентом на глаголе *купил* включает пресуппозиции «Я это смог сделать» или «Мне не подарили, я сам» и т. п.;
- выражение *Я купил машину* с акцентом на существительном *машину* делает возможными, например, пресуппозиции «Машину, а не велосипед», или «Денег пока нет», или «Поедем кататься» и т. п.

Но логическое ударение актуально и для морфологии. Во-первых, потому, что морфологическими маркерами ударения, как известно, работают частицы усилительные (*именно, исключительно, не кто иной как, не что иное как* и др.) и выделительные (*только, лишь, как раз, даже, же* и др.).

Отчетливая разница между двумя этими разрядами в том, что выделительные частицы, помимо того что маркируют логическое ударное

слово, вводят в предложение дополнительную информацию о других объектах или субъектах, выделяя исходный субъект или объект среди прочих. Например, высказывания *Только Петя пришел* содержит неявное указание на то, что какие-то другие люди не пришли. Фраза *Петя-то пришел* означает, что какой-либо другой человек, которого также ожидали, к разочарованию говорящего, не пришел.

Усилительные частицы, в отличие от выделительных, акцентируют логически ударное слово, актуализируя его значение и соответствующие пресуппозиции, но о других субъектах или объектах не сообщают, например: *Именно я купил машину. Я именно купил машину. Я купил именно машину. Я купил не что иное, как машину. Машину купил не кто иной, как я* [1].

Отметим, что выделительные частицы *только* и *лишь* взаимозаменяемы, ср.: *Только Петя пришел. Лишь Петя пришел.*

Частица *как раз* используется с такой же целью, что и предыдущие, но употребляются в диалоге при наличии оппонентов, ранее озвучивших иную точку зрения. Например, фраза *Как раз Петя пришел* означают не только то, что другие люди не пришли, но и то, что кто-то иной полагал, что именно Пети не было на обсуждаемом мероприятии.

Частица *даже* в списке выделительных частиц стоит особняком. Так, выражение *Даже Петя пришел* позволяет неявно сказать, что пришли все без исключения, и дать характеристику некоему Пете, неявно сообщив, что он обычно не ходит на такие мероприятия.

Как правило, усилительные и выделительные частицы занимают препозиционное положение по отношению к выделяемому слову и обладают способностью перемещаться по предложению. Изменять порядок слов при этом обычно не требуется, например:

Я даже купил машину. Я купил даже машину. Даже я купил машину

Как раз Лодыгин создал первую лампу накаливания. Лодыгин как раз создал первую лампу накаливания. Лодыгин создал как раз первую лампу накаливания.

Частица *-то* в этом смысле является двойным исключением из правил. Во-первых, эта частица стоит не перед выделяемым словом, а после него, отделяясь дефисом. Располагаться данная частица может исключительно после первого слова высказывания, что влечет за собой изменение порядка слов в предложении, например: *У меня-то была синяя краска. Синяя-то краска у меня была. Краска-то синяя у меня была.* При сохранении порядка слов предложение с этой частицей оказывается грамматически аномальным, например: *У меня-то была синяя краска. У меня была синяя-то краска. У меня была синяя краска-то.*

Отметим, что при глаголе эта частица появляется только в конце вопросительных предложений с вопросительным словом, например: *Куда ты ходил-то?*

В свете логического ударения отдельного комментария заслуживает частица *именно*. Обычно препозитивная, эта частица в контексте с относительными и вопросительными местоимениями занимает место в постпозиции. Например: *Я знаю, что именно ты скажешь* и *Что именно ты скажешь?*

В простых предложениях ударение на *именно* означает отнесенность частицы к препозитивному вопросительному местоимению, например: *Что именно ты скажешь?* Ударение на *ты* означает отнесенность частицы к постпозитивному личному местоимению, например: *Что именно ты скажешь?* Два ударения также показатель того, что слово *что* выступает в роли местоимения, например: *Что именно ты скажешь*. Как видим, частеречный статус слова *что* при изменении логического ударения в простых предложениях с частицей *именно* остается неизменным, но смысл высказывания меняется.

В сложных предложениях с союзом *когда* (1) и с союзным словом *как* (2) изменение логического ударения также меняет оттенки смысла, например: 1) *Я знаю, когда именно ты скажешь* или *Я знаю, когда именно ты скажешь*. 2) *Я знаю, как именно ты поступишь* или *Я знаю, как именно ты поступишь*.

Иначе складывается ситуация в сложных предложениях со словом *что*. Двойное логическое ударение, подсказанное частицей *именно*, приводит не только к изменению смысла, но и к необходимости различать союзы и союзные слова. Приведем пример.

Во фразе *Я знаю, что именно ты скажешь* ударение на *именно* означает отнесенность частицы к препозитивному относительному местоимению, выступающему в роли союзного слова: *Я знаю, что именно ты скажешь*. Ударение на *ты* означает отнесенность частицы к постпозитивному личному местоимению *ты* и, стало быть, союзный статус слова *что*: *Я знаю, что именно ты скажешь*. Два ударения также показатель того, что слово *что* выступает в роли местоимения, например: *Я знаю, что именно ты скажешь*.

Как видно из последнего примера, логическое ударение актуально для морфологии еще и потому, что часто именно оно является показателем частеречного статуса слова и, соответственно, его значения.

Пример с частицей *именно* в сложных предложениях, где логическое ударение является определяющим при разграничении союзов и местоимений, конечно, не единственный.

В частности, в контексте *Я знаю, что ты споешь* вывод о части речи слова *что* тоже зависит от логического ударения: акцент на *что* оз-

начает отнесенность *что* к классу относительных местоимений; ударение на личном местоимении *ты* означает союзный статус слова *что*.

Слово *все* во фразе *Ты все пишешь?*, произнесенной с ударением на *все* (*Ты **все** пишешь?*), является определительным местоимением. Это же слово в этой же фразе, но произнесенной с ударением на глаголе *пишешь* (*Ты все **пишешь**?*), является частицей, означающей, что время, затраченное на выполнение действия, с точки зрения говорящего, явно превышено.

Наречия, союзы, предлоги, частицы не имеют никаких форм словоизменения, в которых отражались бы синтаксические связи слов. Поэтому при их разграничении опираться приходится только на особенности значения, синтаксическую функцию, порядок слов и, конечно, на логическое ударение [2].

Например, внимание к ударению требуется при разграничении союзов и наречий в функции союзного слова. Так, в контексте *Конь мой, мощь моя и крепь, слышу я, как ржет он жалобно, закусив золотую цепь* ударение на *как* означает возможность его замены на *каким образом* и, стало быть, отнесенность слова *как* к классу местоименных наречий. Ударение на глаголе *ржет* свидетельствует о возможности замены *как* на союз *что* и, соответственно, о союзном статусе слова *как*.

При разграничении союзов и частиц игнорировать логическое ударение тоже нельзя. Так, если в контексте *Только **ты** приходи* ударение падает на личное местоимение *ты*, перед нами выделительная частица *только*, означающая просьбу прийти без сопровождающих. При ударении на глаголе *приходи* (*Только ты **приходи***) слово *только* оказывается противительным союзом, связывающим предложение с предыдущим. Например: *Я все прощу, только ты **приходи***.

С опорой на логическое ударение во многом происходит разграничение некоторых наречий и частиц. Например, слово *просто* во фразе *Он **просто** сказал*, произнесенной с ударением на *просто*, является наречием в значении 'доходчиво, ясно'. Если же эту фразу произнести с ударением на глаголе *сказал* (*Он просто **сказал***), слово *просто* – частица, задача которой ввести в текст тему оправдания или извинения.

Непременное условие употребления наречия *ещё* в значении повторного, добавочного действия (*опять, в добавление* [3]) – его ударная позиция: *напиши ещё* (*еще раз*), *почитаю ещё*, *прыгнул ещё*. Если ударение падает на глагол, слово *ещё* призвано подчеркнуть, что время или возможность для выполнения действия ограничены, но говорящий верит в успех: *еще поживем, еще повоюем*, то есть является частицей [2].

Параллельное употребление таких контекстов с разными ударениями подчеркивает разницу между наречием и частицей. Так, в контексте *напишу ещё* (*ещё раз*) слово *еще* является наречным. Перемещение уда-

рения на глагол (*напишу ещё, поборемся ещё*) превращает его в частицу.

При интерпретации высказываний, включающих в себя слово *ещё*, нужно учитывать, что *еще* в значении 'вдобавок' может относиться не к глаголу, а к существительному, это также влечет за собой восприятие *еще* не как наречия, а как частицы. Оттенки смысла при этом варьируются в зависимости от перемены места ударения. Так, если в контексте *Дай ещё конфету* ударение падает на *ещё*, это означает, что ранее были даны тоже конфеты. Если в контексте *Дай ещё конфету* ударение падает на *конфету*, ранее были даны не конфеты, а, например, фрукты [Там же].

Интересно в этом отношении слово *опять*, которое в словарях представлено как наречие в значении 'еще раз, снова' [3].

Употребленное при глаголах в пре- или в постпозиции, слово *опять* действительно наречие, например: *Он опять чихнул. Он чихнул опять*. Причем наречный статус сохраняется независимо от позиции, но только если глагол маркирован ударением, например: *Опять он чихнул. Мы опять купили яблоки. Опять мы купили яблоки*.

Если же ударение падает не на глагол, а на местоимение или существительное, значение слова *опять* определению наречия не соответствует.

Например, выражение *Опять мы купили яблоки* означает не столько то, что действие повторное, сколько недовольство тем, что повторно задействован один и тот же субъект, а не кто-то иной.

Выражения *Опять мы купили яблоки* или *Мы купили опять яблоки* означают не столько то, что действие совершено повторно, сколько то, что повторно приобретен некий объект, то есть яблоки. Иначе говоря, в этом случае слово *опять* является не наречием, а частицей.

Как видим, споры по поводу того, к какой части речи относится слово, иной раз возникают только потому, что искомое слово употребляется в предложениях, в которых возможно двойное логическое ударение.

Список литературы

1. Власова О.Б. Грамматическая специфика частиц «не кто иной, как» и «не что иное, как» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2015. № 1. С. 131–135.
2. Власова О.Б. Слово «ещё»: стереотипы и реальность // Международный научно-исследовательский журнал. 2015. № 2-2 (33). С. 49–50.
3. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: ИТИ Технологии, 2006. 944 с.

Об авторе:

ВЛАСОВА Ольга Борисовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Тверского государственного университета (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: o_vl@bk.ru.

LOGICAL STRESS THROUGH THE PRISM OF MORPHOLOGY

O. B. Vlasova

Tver State University
the Russian Language Department

The article is devoted to the role of logical stress in solving some controversial issues of morphology. The author focuses on the shades of meaning, actualized by changing the place of logical stress, grammatical homonyms, the distinction of which requires taking into account logical stress, as well as amplifying and excretory particles as markers of logical stress. The study is based on the material of the modern Russian language

Keywords: *logical stress, grammatical homonymy, particle, adverb, conjunction, pronoun, semantics, presupposition.*

About the author:

VLASOVA Olga Borisovna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Language, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: o_vl@bk.ru.

СИНЕРГИЯ И СИНЕРГЕТИЧНОСТЬ В СИСТЕМЕ АТРИБУТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

В. В. Волков

Тверской государственный университет
кафедра русского языка

В статье констатируется, что *синергетичность* является неотъемлемым свойством (атрибутом) художественной литературы. Понятия «синергия» и «синергетичность» применительно к художественной литературе нуждаются в интерпретациях, основывающихся на строгих лингвистических процедурах. Задача статьи – методами лингвистической герменевтики установить и интерпретировать значения и смыслы ключевых терминов, опредмечивающих данные понятия.

Ключевые слова: художественная литература, теория литературы, эстетика, семиотика, синергия, герменевтика, диалог.

Существо проблемы

Достаточно ли ясно мы понимаем терминологические словосочетания *художественное произведение* и *художественный текст* – как по отдельности, так и в ситуации со- и противопоставления их друг другу? Из чего складывается система атрибутов – сущностно неотъемлемых признаков (художественного) *произведения / текста* и не являются ли *синергия / синергетичность* такими «сквозными» атрибутами, которые, во-первых, фиксируют взаимосвязь *произведения* и *текста* как синергетическое «совместнодействие», во-вторых, взаимосвязь всех прочих атрибутов *произведения / текста* – тоже как синергетическое «совместнодействие»?

Цель данной работы, явствующая из существа проблемы, двоякая: 1) рассмотреть вопрос о месте синергии / синергетичности в системе атрибутов художественного текста; 2) охарактеризовать понятия и термины *синергия / синергетичность* как онтологические атрибуты, фиксирующие процессуальный характер бытования художественного в культуре и обществе.

Исходный предмет – значения и смыслы терминологических словосочетаний *художественное произведение* и *художественный текст*, дальнейшие предмет – значения и смыслы терминов *синергия / синергетичность*, которые трактуются как именованья «сквозных» атрибутов (художественного) *произведения / текста*.

Методы – герменевтические. Филологическая герменевтика как «искусство извлечения точных смыслов» (др.-гр. *hermēneutikē (technē)*)

‘искусство толкования или объяснения’ – от *hermēneia* ‘словесное выражение мыслей, умение изъясняться > разъяснение, объяснение, истолкование, раскрытие смысла’ < *hermēneuo* ‘разъяснять, растолковывать’) требует наивозможной ясности толкования / интерпретации рассматриваемого словесного материала в строгой логике «вопрос – ответ», «ключевое слово / словосочетание – его толкование / интерпретация» (по ясным процедурам, основывающимся на соотнесении исходных словарных значений языковых единиц и их контекстуальных смыслов).

Порядок размышлений: (лингво)герменевтическая характеристика значений и смыслов отдельных лексем, составляющих словосочетания *художественное произведение* и *художественный текст*, затем выявление «конфигураций смыслов», возникающих при синтагматическом и парадигматическом соположении этих лексем.

Терминологическая номинация *художественный текст* складывается из двух компонентов: *художественный* и *текст*. Возможности их истолкования различаются принципиально. Если *текст* можно достаточно легко *определить* (например: «всякая записанная речь»), а далее перечислить его существенные свойства (категории), то прил. *художественный* и соотносительные с ним гуманитарный концепт и понятие «художественность», вероятно, следует отнести к числу так называемых «первичных понятий», которые интуитивно ясны, однако в герменевтическом отношении поддаются лишь относительно свободному (субъективному) *разъяснению*, но не достаточно строгому *определению*.

Попытки разъяснения существа художественности «самой из себя» ведут лишь к замкнутой в себе самой оппозиции «художественное ↔ особое состояние эстетического (то есть художественного) сознания субъекта как носителя способности творить / воспринимать художественное». Это синергия *герменевтического круга* – «круговой структуры понимания». В патристической традиции, восходящей к блаженному Августину: чтобы понимать Священное Писание, надо в него верить, а чтобы верить, надо его понимать. В современном прочтении *герменевтический круг* – «это процесс бесконечного, “циклического” уточнения смыслов и значений, “самонахождение думающего духа” (Ф. Шлейермахер), движение в рамках оппозиций. Наиболее распространенные случаи: для понимания целого необходимо понять его части, но для понимания частей необходимо иметь представление о целом...» [20, с. 146]. Перефразируя к *художественности*, можно сказать: чтобы понимать художественное, надо в него верить (что оно художественное), а чтобы верить (что оно художественное), надо его понимать. Каждая из частных оппозиций, в которых художественное находит свое истолкование, может быть осмыслена лишь в контексте целостного *эстетического сознания*, которое складывается в итоге всего предшествующего опыта эстетического освоения действительности.

Опыт художественного (= эстетического) нуждается в осмыслении через серию категорий, желательно – иерархически и системно упорядоченных. Любое логическое определение, включая определения категорий, основывается на подведении определяемого под какую-либо общую категорию. Если такой категории найти не удастся (например, что такое *пространство* или *время*, *Бог* или *человек*), то мы имеем дело с «первичными понятиями», которые логическому *определению* не поддаются; их можно лишь *охарактеризовать*, перечисляя их *атрибуты* (лат. *attributus*, букв. «присоединенное, приписанное», – от гл. *attribuere* ‘придавать, снабжать, наделять’ < *ad*... ‘к, на, до’ + *tribuere* ‘делить; давать, доставлять; даровать’) – постоянные, сущностно необходимые свойства.

Текст. Применительно к «тексту вообще» задача исчисления его основных категорий имеет хотя и непростое, но достаточно ясное решение. Еще на заре лингвистики текста И. Р. Гальперин (1905–1984) предложил список основных текстообразующих категорий, который и поныне не вызывает существенных споров, служит основой дальнейшей разработки проблемы: информативность, членимость, когезия (внутритекстовые связи), континуум, автосемантия отрезков текста, ретроспекция и проспекция, модальность, интеграция и завершенность текста [5]. Некоторые последующие уточнения и дополнения: *цельность* и *связность* ныне рассматривают как «парную» категорию, тесно связанную с *хронотопом*, вместо «континуум» говорят *континуальность* (семантическая непрерывность), понятие «модальность», сохранив исходный смысл, развилось в *интенциональность*, «ретроспекция и проспекция» чаще всего предстают как *интертекстуальность* и т. д.

Художественность в филологической литературе отождествляют с *эстетической функцией* языка и произведениями словесного творчества («Понятие художественности, как и определение художественный, служит для указания на специфику искусства. Основу специфики искусства составляет его эстетическая природа. Художественность является высшей формой эстетического отношения к миру...» [17, с. 71]).

Но что такое *эстетика*, *эстетическое*? Прекрасное и учение о прекрасном, о красоте? Но что есть красота? Обсуждение этого вопроса выводит, как было показано нами, на понятия *эстезис*, *трансценденция* и на вопрос о художнике как особом человеческом типе – *трансцендере* [3, с. 189–202]. Возможен и другой путь характеристики *художественного* – через исчисление основных его атрибутов.

Атрибут как «неотъемлемое свойство предмета, без которого предмет не может ни существовать, ни мыслиться» [18, с. 49], следует отличать от *категории* как такого понятия, «в котором отражены наиболее общие и существенные свойства, признаки, связи и отношения...»

[7, с. 240]. *Категорий*, в которых характеризуется какой-либо объект, может быть много, *атрибутов* слишком много быть не может; поэтому *атрибуты* целесообразно понимать как наиболее существенные, общие *категории*, выступающие по отношению к остальным как центр терминологического семантического поля.

О категориях художественного

Исчисление основных свойств *художественного* текста представляет значительные трудности. В обобщающей литературе, связанной с данной задачей, представлен, например, такой набор: отсутствие непосредственной связи с жизнедеятельностью человека, эстетическая функция, имплицитность содержания (наличие подтекста), неоднозначность восприятия, установка не на отражение реальной, а на конструирование возможных моделей действительности [2, с. 114]. В другом варианте: антропоцентричность, социологичность, диалогичность, многослойность содержания, единство внешней и внутренней формы, развернутость и последовательность, статичность и динамичность, напряженность, эстетичность, интерпретируемость и др. [1, с. 40–45]. Разумеется, любой список открыт и потенциально тяготеет к регрессии в «дурную бесконечность», ср. возможные дополнения: имажинативность (образность, от фр. *image* ‘образ’), фикциональность, фиксация национально-культурных ценностей и особенностей менталитета, социальная (педагогическая, религиозная, эстетическая, этическая и т.д.) ценность, гармоничность содержания и формы (содержательность формы и оформленность содержания), стилистическая цельность, семантическая связность и т.п. Однако это не снимает задачу по возможности отчетливого выяснения: «что это такое» – художественность?

Вариант ответа – перечень таких «художественнообразующих» категорий, которые могут интерпретироваться как центральные в общем категориальном поле художественного по той причине, что в их природе усматривается синергетичность: строятся как оппозиции, противоположные члены которых находятся в отношениях взаимодополнительности, вместе составляя синергетическое целое.

Так, *диалогичность* понимается как субъект-субъектное «диалогическое» целое, «Я–Ты» отношение, связывающее Автора и Читателя как равноправных участников творческого акта, как их *конгениальность* – единодушие, пребывание автора и читателя в духовном контакте, в логике этимологической внутренней формы *конгениальности* – «совместногениальность» (из лат. *com-* в значении совместности ‘вместе с...’ + *genius* ‘гений, дух (присущий отдельному человеку, семье, месту и т.п.)’ < от *gignere* ‘рожать, порождать, производить на свет’ > причинять, вызывать’), равноспособность порождать новые смыслы.

Антропоцентричность предполагает не просто направленность на человека как на центр интереса, но на синергетическую неразрывность различных частей человеческого существа, в предельном обобщении – чувственного, рационального и эмоционального в их противоречиях (когда, например, «ум с сердцем не в ладу») и в их взаимной необходимости (эмоции обостряют чувственную и умственную восприимчивость, делают их избирательными; человек замечает лишь то и думает лишь о том, что вызывает у него эмоциональный отклик).

Интертекстуальность – не только «посреднический» характер данного текста, в силу неразрывности культуры всегда находящегося в положении «между» какими-то другими, но и его, с одной стороны, *ретроспективность* как «взгляд назад» (< лат. *spectare* ‘смотреть, глядеть; оценивать’), опора на культурную традицию, с другой стороны, *перспективность* – «взгляд вперед», намек или инициирование того, что еще только намечается, ожидается.

Синергия художественного текста, разумеется, не столько «внутри» каждого из сложноорганизованных его свойств – категорий, сколько в их межкатегориальном взаимодействии, создающем разнообразнейшие переплетения взаимосвязей, в многообразии которых и кроется «особая тайна» художественного. Термин *синергетичность* целесообразно рассматривать как однословную интерпретацию понятия «целостность, цельность» художественного текста. В характеристике В.И. Тюпы: «Эстетическое переоформление чего бы то ни было является его оцельнением – приданием оформляемому завершенности (полноты) и сосредоточенности (неизбыточности). <...> Предметом эстетического “утверждения” выступает единичная целостность личностного бытия: **я-в-мире** – специфически человеческий способ существования (внутреннее присутствие во внешней реальности)» [16, с. 30–31]. Целостность основывается на единстве различного, в целостности противоположности не «снимаются», а «охватываются» единством более высокого порядка, чем составляющие его элементы.

Об атрибутах художественного

Поскольку *художественность*, в отличие от *текста*, – в числе первичных понятий, то задача ее характеристики – не только исчисление «художественнообразующих» *категорий*, но и задача поиска основополагающих, фундаментальных *атрибутов*.

Поиск простых и ясных характеристик художественного – задача совсем не новая. Один из возможных путей – через противопоставление того, что заведомо осознается как «художественное», – тому, что «художественным» заведомо не является. Так, Ю.М. Лотман в статье «О содержании и структуре понятия “художественная литература”» (1973)

пояснял: «Самоосмысление литературы начинается с исключения определенного типа текстов. Так начинается разделение на “дикие”, “нелепые” и “правильные”, “разумные” тексты в эпоху классицизма, на “словесность” и “литературу” у Белинского в 1830-х гг. (в дальнейшем это противопоставление получит другой смысл и за словесностью будет признано право тоже считаться литературой, хотя особой ценности – “беллетристической”). Наглядный пример – совмещение понятия “литература” с одним из полюсов оппозиции “стихи – проза”, причем противоположный объявляется нелитературой» [9, с. 778]. Эти оппозиции ныне производят впечатление некоторой наивности, но задача выявления на их основе, пусть и «в первом приближении», корпуса художественных текстов, представляющих безусловную ценность, решается, они и по настоящее время служат основой разграничения «элитарной» и «массовой» литературы (и искусства в целом), *беллетристики* как «изысканной словесности» (фр. *belles-lettres*, букв. «изысканная словесность» – от *beau, belle* ‘красивый, прекрасный’ + *lettre* ‘буква > письмо, послание; записка’ > мн.ч. *lettres* ‘филология; литература’ < лат. *littera* ‘буква; почерк, рука’) и «серьезной, большой» литературы, ориентированной не на коммерческую, а на художественную ценность. Центральный атрибут «большой» литературы – *синергетичность*.

Термин *синергия* и производные от него (*синергетичный* > *синергетичность*) в контексте наших задач целесообразно прочитывать двояким образом:

- во-первых, в значении, основывающемся на древнегреческом этимоне: др.-гр. *synergia* ‘сотрудничество, содействие, помощь; соучастие, сообщничество’ [6, с. 1568], – из прист. *syn-* ‘вместе с...’ + сущ. *ergon* ‘труд, работа; действие’, в калькирующей формулировке – «совместнодействие»;
- во-вторых, в контексте инициированной С.С. Хоружим концепции «синергийной антропологии»: где термин *синергия* прочитывается «...от византийского богословского понятия синергии, означающего гармоническое сообразование-соработничество двух энергий, Божественной и человеческой...» [19, с. 6].

Синергия – в числе понятий, отражающих как фундаментальные черты человеческого мировосприятия и «мироповедения» в целом (ср. такие квазисинонимы, как *кооперация*, *объединение*, *коллективизм*, *сотрудничество*, *соработничество*, далее *аттракция* как «взаимопритягивание», *резонанс*, *симпатия*, *эмпатия* и т. п.), так и коренные ментальные особенности христианства, – с тем существенным уточнением, что в христианской традиции имеется в виду «совместнодействие» Бога и человека, взаимослиянность Божественной и человеческой воли, а в секулярной традиции – совместнодействие в тварном мире феноменов

различной природы: в обществе – отдельных людей и их сообществ, в природе – различных ее составляющих (например, в экосистемах).

Термин *синергетичность*, как явствует из его словообразовательной внутренней формы (*синергетичный* < *синергетика* < *синергия*), следует прочитывать с учетом следующих соображений:

- во-первых, сущ. *синергия* – это имя действия, *синергетичность* – имя свойства; применительно к художественному тексту / произведению – неотъемлемого, сущностно значимого свойства (атрибута), обуславливающего возможность действия;
- во-вторых, термин *синергетичность* связан с синергетикой как учением о самоорганизации и саморазвитии сложных систем различной природы – биологических, социальных, эстетических и т.д.

Применительно к художественному тексту / произведению термин *синергетичность* призван подчеркнуть, что имеется в виду эффект многократного усиления разнородных взаимосвязанных факторов за счет их совместного действия, – не по принципу «сложения», а по принципу «возведения в степень».

Результат литературного художественного творчества в общем случае именуется существительным *произведение*.

От художественного *произведения* (романа, стихотворения и т. п.) следует отличать художественный *текст* (того же самого *произведения*).

Произведение, следуя логике внутренней морфемно-словообразовательной формы этого слова, с учётом омонимии корня *вед-* (*ведать* ‘знать’ и *вести* / *веду* ‘помогать / помогаю двигаться в определенном направлении’), – то, что *произведено* < *из-вед-ено*, «извлечено» из *вёдения* (из знаний, опыта, по глаголу *ведать*) его автора и *облечено в текст* произведения как оболочку явленного в нём (тексте) *вёдения* (ср. соотносительность: *облечь* – *оболочка*).

Произведение как продукт *вёдения* (знаний, опыта, интуиции и т. п.) по отношению к опредмечивающему, «облекающему» его тексту, – это то *вёдение*, опредмеченное в слове и тексте, что скрыто за словом и текстом, содержится «внутри» слова и текста, – то, что текст *держит* внутри себя как своё *со-держ-ание*.

Суммарно: *текст произведения* = словесная оболочка *содержания* произведения как продукта *вёдения* автора произведения.

Приставка *со-*, как носитель значения совместности (ср: *сокурсник*, *соученик*, *соработник*), в слове *содержание* намекает на «совместно»-*держание*.

Отсюда вопросы: *кто?* – *с кем?* (*вместе*) – «держит» содержание произведения внутри опредмечивающего это содержание текста?

Важно: любое *содержание* существует лишь постольку, поскольку есть кому понять это содержание. Вне субъекта / субъектов понимания

содержание не существует, – есть лишь последовательность каких-то то ли черточек и палочек, то ли значков чего-то (букв?), содержание которых неизвестно.

Понимание – это процесс знакового (семиотического) взаимодействия субъекта понимания с текстом как носителем содержания и с самим содержанием текста – через слова и текст, опредмечивающий данное содержание.

В самом общем случае «понимающих» – двое: автор и читатель.

С одной стороны, на творческом «входе», в акте творения текста (акте облечения содержания / произведения – в текст), – автор.

С другой стороны, на творческом «выходе», в акте чтения / восприятия текста (акте извлечения содержания / произведения – из облекающего его текста), – читатель.

И автор, и читатель действуют *синергетически*, то есть в ситуации *синергии* – совместнодействия.

Совместного действия – *кого-чего* – *с кем-чем?*

Во-первых, автор и читатель совместнодействуют друг с другом и с произведением, через посредничество *текста произведения*, – дистанционно-диалогически.

Во-вторых, автор и читатель совместнодействуют внутри самих себя, каждый с самим собой и с произведением, через посредничество *текста произведения*, во внутреннем диалоге – «автодиалоге», аутокоммуникативном совместнодействовании различных частей своего «я», – непосредственно-диалогически, осознавая это совместнодействие или (как правило) не осознавая его.

Рассмотрим эти два аспекта синергетичности последовательно.

I. Взаимодействие автора с читателем / читателя с автором опосредуется *текстом / произведением*, – в соответствии с базовой схемой любого речевого / коммуникативного акта, в минимуме складывающейся из трех последовательно полагаемых компонентов, в рамках которых именование *произведение* в целях удобства презентации проблемы целесообразно перевыразить через обобщающий квазисиноним *информация*. Получаем:

- 1) отправитель сообщения (информации, «произведения»): говорящий / пишущий, – «автор»;
- 2) информация / «произведение»: (языковой) код / текст произведения на данном коде (в литературном творчестве – на естественном языке);
- 3) получатель сообщения (информации, «произведения»): слушающий / читающий, – «читатель».

Суммарно: автор – текст / произведение – читатель.

Опираясь на квазисиноним *информация*, применительно к приведенной базовой трехкомпонентной схеме получаем вопрос: *где находится «сама информация», то есть «само произведение»* – у отправителя (автора), у получателя (читателя), в тексте / «произведении» или является принадлежностью акта коммуникации / чтения в целом?

Поиск ответа приводит к следующим вариантам понимания дистанционно-диалогического взаимодействия автора – через посредничество *текста произведения* – с читателем.

1. Информация / «произведение» – это результат деятельности автора как «источника / инициатора» диалогического взаимодействия.

2. Информация / «произведение» – результат восприятия (понимания / интерпретации) читателем *текста произведения*, который (*текст*) вне читательского восприятия / понимания оказывается лишь набором непонятных значков.

3. Информация / «произведение» содержится в самом *тексте произведения* независимо ни от автора, ни от читателя – ни от «посыла», ни от восприятия; *текст произведения* может скитаться невостребованным по пыльным полкам библиотек в течение многих столетий, но это не значит, что содержащаяся в нем информация / «произведение» не существует.

4. Информация / «произведение» «оживает» лишь в живом акте взаимодействия автора – через посредничество *текста произведения* – и читателя, которые, пользуясь общим им обоим языковым кодом, вступают в информационный контакт, в результате которого когнитивные (включая ценностно-эмоциональные) структуры читателя некоторым образом видоизменяются, в идеале – приходят в некоторое соответствие со структурами автора. Наглядным примером за пределами художественной литературы может служить, с одной стороны, штабная карта у генерала, отражающая расположение войск, намеченное, предположим на завтра, приказ войскам переместиться в нужное время в нужное место и – реальное расположение войск на следующий день, которое, вероятнее всего, стало вполне соответствующим тому, что вчера еще только было намечено штабом.

В зависимости от того, на каком из аспектов дистанционно-диалогического взаимодействия автора – через посредничество *текста произведения* – с читателем мы сосредотачиваем внимание, мы ищем ответы на разные вопросы – фактически о разных видах синергии: 1) о синергии художественного творчества (автор); 2) о синергии восприятия, понимания и интерпретации (читатель); 3) о синергии «самого» текста / «произведения»; 4) о «суммарной» дискурсивной синергии живого взаимодействия всех участников художественной коммуникации.

Эти вопросы фиксируют задачи разных научных дисциплин – как собственно филологических, так и в разной детализации включающих

филологическую составляющую. Ограничимся предельно краткими пояснениями.

1. Проблема синергии художественного творчества (автор) может быть сведена к вопросу, как выразить, («опредметить» в слове) имеющееся содержание, наличный *замысел* (< от *замыслить* < *мыслить* ↔ *мысль*). Культурная традиция свидетельствует: всему начало – мысль. Сущ. *мысль* фиксирует некоторое неопределимое «первичное понятие», и внутренняя форма соотносительного глагола *мыслить* тавтологична: *мыслить* – значит «иметь *мысль*». Семантику приставки *за-* в *замыслить* (< *мыслить*) целесообразно прочитывать, по данным «Русской грамматики», как «“совершить заранее, заблаговременно, предварительно, впрок действие, названное мотивирующим глаголом”»: *заготовить* ‘приготовить заранее, впрок’, *запланировать*...» [14, с. 360]. Развивая это соображение, получаем, что *замысел* может восприниматься как нечто, предшествующее *мыслить* ↔ *мысль*. Получается, что автор, который *мыслит*, имеет дело с *замыслом*, находящимся вне его самого. Это традиционный для культуры мотив / проблема творческого импульса как приходящего извне.

2. Проблема синергии восприятия, понимания и интерпретации (читатель): как понять / интерпретировать («распредметить» слово >) полученный текст. Восприятие и понимание в общем случае зависят от своеобразия воспринимающего «я» и культурного фона, в это «я» вписанного. Понять – значит синергетически согласовать мир своего «я» с миром поначалу чужого текста / «произведения» и прожить его так, словно он родился в тебе самом. По точной формулировке М.К. Мамардашвили (1930–1990), классика отечественной философской феноменологии, «бытие симфонии, как и бытие книги, – это бытие смысла внутри существ, способных выполнить смысл» [10, с. 22]. Как вне исполнения нет симфонии, а есть лишь набор знаков на нотном стане, так вне понимания и книга – только набор слов и знаков препинания.

3. Проблема синергии «самого» текста / «произведения»: каковы закономерности кодировки информации / «произведения», то есть закономерности взаимодействия языковой системы и речевой деятельности в рамках текста как «конечного продукта» их «сотворчества». Самая лаконичная формулировка этой проблемы принадлежит А.А. Потебне: «Мысль и язык» (1862). Самая удачная, на наш взгляд, «развертка» этой формулировки – И.А. Мельчуку (1974): «Естественный язык – это особого рода преобразователь, выполняющий переработку заданных смыслов в соответствующие им тексты и заданных текстов в соответствующие им смыслы» [12, с. 9]. Сказано хорошо, но безнадежностью веет уже исходное сомнение: если бы только знать, что это за «смыслы», возникающие в сознании, кем и как они «задаются / заданы»...

4. Проблема «суммарной» дискурсивной синергии живого взаимодействия всех участников художественной коммуникации: в чем существо воздействия информации / «произведения», переданной автором – через посредничество *текста произведения* – читателю. Проблема – вечная, попыток ее решения – множество, удовлетворительного – нет. Перспективными представляются, как мы показали в работе [4, с. 9–20], идеи «философии диалога» Мартина Бубера (1878–1965), центральная идея которой в том, что *бытие – это диалог*, что жизнь человека проходит в диалоге с Другими. Способ обозначения, избранный Бубером для именования этого фундаментального принципа человеческого бытия, – «составные слова» *Я–Ты* и *Я–Оно*, фиксирующие соответственно отношения соединенности с Другим и отчужденности от Другого.

II. Аутокоммуникативное совместнодействие слагаемых «я» автора / «я» читателя, – в рамках отечественной культурно-цивилизационной традиции целесообразно рассматривать на базе того представления об устройстве человека, которое, следуя святоотеческому учению, усвоила современная православная антропология. В предельно сжатой формулировке – трихотомия: *тело, душа, дух*, – где *дух* – «высшая часть души, направленная на общение с Богом, наделенная бессмертием» [15, с. 132]. Существо динамической связи между душой и телом, которая явственно просматривается в продуктах творческой деятельности (автора) и их рецепции (читателем): «Если душа стремится к богоугодной жизни, то утончается, то есть одухотворяются и душа, и тело человека, и наоборот, если человек привязывается ко греху, то грубеет и телом, и душой...» [8, с. 54].

В секулярной литературе с христианским учением об устройстве человека хорошо соотносится (также в основе «трихотомическая») модель гуманистической психологии, известная как «пирамида Маслоу», ср. слагаемые иерархии потребностей (ценностей): *витальные – социальные – бытийные*. «Бытийные ценности», «метапотребности», по А. Маслоу, – это перечень качеств личности, который, при всей произвольной условности, хорошо перекликается с понятием «совершенный человек» в православной антропологии, ср.: «...лучшие и наиболее “естественные” категории классификации практически полностью являются абстрактными “ценностями” предельного, нередуцируемого характера, такими ценностями, как истина, красота, новизна, уникальность, справедливость, лаконичность, простота, доброта, аккуратность, эффективность, любовь, честность, невинность, совершенство, порядок, элегантность, рост, чистота, подлинность, покой, мир и т. п.» [11, с. 344].

Принимая, что личность автора, его «я» – это «личность, явленная в тексте / произведении», что «я» автора как бы «вплавлено» в ткань текста / произведения, мы оказываемся перед задачей выяснить: что именно,

в каких своих конкретных слагаемых «вплавлено» – телесное (витальное), душевное (социальное), духовное (бытийное)?

Аналогично о читателе. Вывод: в «я» автора / читателя и, далее, в тексте / произведении – что именно и как именно синергично совместно действует?

Итоги и перспективы

Художественность – живой феномен эстетического сознания, в силу своей «первичности» не поддающийся ясному определению, схватываемый лишь интуитивно. Синергичность художественного – проявление его целостной расчлененности / расчлененной целостности, включающей в себя и нас, реципиентов, как свою органичную часть, без возможности для нас вполне ясно осознать, во *что* же именно мы оказываемся включенными.

Не стоит отчаиваться. Еще в XIX веке К.П. Победоносцев (1827–1907), по устоявшимся представлениям, «реакционер», но человек выдающегося ума, в работе «Духовная жизнь» (в составе книги «Московский сборник», первое издание 1896 года) писал: «Один разве глупец может иметь обо всем ясные мысли и представления. Самые драгоценные понятия, какие вмещает в себе ум человеческий, находятся в самой глубине поля и в полумраке; около этих-то смутных идей, которые мы не в силах привести в связь между собою, возвращаются ясные мысли, расширяются, развиваются, возвышаются. <...> Неизвестное – это самое драгоценное состояние человека... <...> Кажется даже, что главное действие красоты, которую мы видим, состоит в возбуждении мысли о высшей красоте, которой не видим, и очарование, производимое, например, великими поэтами, состоит не столько в картинах, ими изображаемых, сколько в тех дальних отголосках, которые они будят в нас и которые идут из невидимого мира» [13, с. 478–479].

Синергичность: «резонанс» художественного произведения, его пафоса (эмоционально одушевленной идеи), – и тех ответных душевных движений, которые это произведение вызывает у реципиента.

Единство замысла / реализации – и восприятия / интерпретации. «Резонанс» – *кого-чего?* – «настроенностей»: произведения как в-себе-самом-сущего субъекта и реципиента – как субъекта, оказывающегося в отношении *Я–Ты* с произведением. «*Ты-отношение*» – это отношение (в меру возможного) отождествления содержания произведения и его реципиента.

Следовательно, художественно в собственном смысле слова только то произведение, которое вызывает такого рода резонанс. «Резонансы» – разнокачественные: *витальные* – *социальные* – *бытийные*, когда «резонируют» *тело* – *душа* – *дух*, в дизъюнктивных либо конъюнктивных отношениях между собой, – в разделенности либо в синергичном совместном действии.

Список литературы

1. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика : Учебник ; практикум. М. : Флинта : Наука, 2005. 496 с.
2. Валгина Н. С. Теория текста : Учеб. пособ. М. : Логос, 2003. 280 с.
3. Волков В. В. Филология в системе современного гуманитарного знания : Учеб. пособие / Тверской гос. ун-т. Тверь, 2013. 220 с.
4. Волков В. В., Волкова Н. В. Три лирических героя в поэтическом творчестве иеромонаха Романа (Матюшина-Правдина) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2018. № 1. С. 9–20.
5. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М. : Ком-Книга, 2007. 144 с.
6. Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь : в 2 т. Т. 2. М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1958. 1909 с.
7. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М. : Наука, 1975. 720 с.
8. Леонов В., прот. Основы православной антропологии : учеб. пособие. М. : Изд-во Моск. Патриархии Русской Православной Церкви, 2013. 456 с.
9. Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). История русской прозы. Теория литературы. СПб. : Искусство–СПб, 1997. С. 774–788.
10. Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. М. : Прогресс, 1992. 416 с.
11. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы. М. : Смысл : Альпина нон-фикшн, 2011. 496 с.
12. Мельчук И. А. Опыт теории лингвистических моделей «Смысл ↔ Текст»: Семантика, синтаксис. М. : Наука, 1974. 315 с.
13. Победоносцев К. П. Государство и Церковь : в 2 т. Т. 2. М. : Ин-т рус. цивилизации, 2011. 624 с.
14. Русская грамматика : в 2 т. / Гл. ред. Н. Ю. Шведова. Т. 1. М. : Наука, 1980. 783 с.
15. Сκληревская Г. Н. Словарь православной церковной культуры. М. : Астрель : АСТ, 2008. 447 с.
16. Тюпа В. И. Анализ художественного текста : учеб. пособие. М. : Академия, 2009. 336 с.
17. Фесенко Э. Я. Теория литературы : учеб. пособие для вузов. М. : Акад. Проект ; Мир, 2008. 780 с.
18. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. М. : Республика, 2001. 719 с.
19. Хоружий С. С. Очерки синергической антропологии. М. : Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 408 с.
20. Энциклопедия эпистемологии и философии науки / Гл. ред. и сост. И. Т. Касавин. М. : Канон+; Реабилитация, 2009. 1248 с.

Об авторе:

ВОЛКОВ Валерий Вячеславович – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: volk7valery@yandex.ru.

**SYNERGY AND SYNERGISTICITY AS AN ATTRIBUTES
OF LITERARY WORK**

V. V. Volkov

Tver State University
the Department of Russian Language

The author proves that the *synergisticity* is the integral property (attribute) of the fictional literature. The concepts of “synergy” and “synergisticity” in relation to fictional literature need to get interpretations based on strict linguistic procedures. The objective of this paper is to reconstruct meanings and implications of the key terms that verbalize these concepts, on the basis of methods employed in linguistic hermeneutics.

Keywords: *imaginative literature, theory of literature, aesthetics, semiotics, synergy, hermeneutics, dialogue.*

About the author:

VOLKOV Valery Vyacheslavovich – Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian Language, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: volk7valery@yandex.ru.

ЭТАПЫ И АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПАРЦЕЛЛИРОВАННЫХ КОНСТРУКЦИЙ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЯЗЫКОЗНАНИИ

Н. Н. Гурьева

Тверской государственный университет
кафедра русского языка с методикой начального обучения

В статье рассматриваются основные этапы и аспекты изучения парцелляции в отечественном языкознании, освещается история вопроса, перспективные направления изучения парцеллированных конструкций в современном языкознании на материале публицистических текстов разной стилистической и жанровой направленности.

Ключевые слова: *парцелляция, парцеллированные конструкции, парцеллят, коммуникативная и экспрессивно-стилистическая организация речи, авторский дискурс.*

Парцелляция на протяжении длительного времени остается объектом пристального внимания отечественных и зарубежных лингвистов (М. Коэн, Р. Зелепукин, Ю. Богоявленская и др.). Интерес к данному явлению обусловлен несколькими факторами: 1) отсутствием единого определения понятия «парцелляция», которое удовлетворяло бы всех исследователей; 2) многоаспектностью и полифункциональностью данного явления; 3) вхождением парцеллированных конструкций в систему экспрессивных синтаксических средств; 4) приобретением парцелляцией в научных исследованиях последнего десятилетия статуса «неотъемлемой составляющей авторского дискурса» [5, с. 5].

Ранее мы отмечали, что исследователи подходят к явлению парцелляции с разных точек зрения: парцелляция рассматривается либо как стилеобразующее средство, либо как средство коммуникативной организации, либо как средство синтаксической компрессии [4, с. 216]. Г.Н. Акимова относит парцелляцию к явлениям экспрессивного синтаксиса [1, с. 87].

Однако лингвисты безоговорочно признают, что парцелляция проникает в письменную речь под влиянием разговорной. Парцелляция представлена прежде всего в художественно-публицистических жанрах, которые находятся под значительным влиянием разговорной речи и, подобно разговорной речи, используют весь арсенал экспрессивно-эмоциональных языковых средств. Как отмечает Г.Н. Акимова, «существуют две ступени вхождения разговорных конструкций в литературную речь: на первой ступени разговорные конструкции представлены в художественных произведениях в качестве имитации разговорной речи. Вторая ступень – это употребление разговорных конструкций в авторской художественной или

публицистической речи. В художественной прозе конца XIX – начала XX вв. парцелированные конструкции были распространены более других экспрессивных конструкций» [Там же, с. 100]. Аналогичную периодизацию вхождения парцелированных конструкций как явления разговорного синтаксиса в литературную речь предлагает Е. А. Покровская: «Первой ступенью было употребление парцелляции в языке писателей авангардной ориентации, Цветаевой, Маяковского, Олеси, в вошедшем в моду “рубленом синтаксисе”. Второй ступенью можно считать использование парцелляции в художественной литературе 60–70-х гг., причем не только авторами авангардной прозы, но и ориентированными на традицию и классику В. Астафьевым, В. Распутиным, Ф. Абрамовым. Третьей ступенью вхождения парцелляции в русский литературный язык стало ее широчайшее распространение за рамками языка художественной литературы – в публицистическом, научно-популярном и даже в научном стилях» [9]. Н. С. Валгина отмечает: «Одной из тенденций в современном русском синтаксисе является расширение круга расчлененных и сегментированных синтаксических построений. Основная причина данного явления – влияние разговорного синтаксиса на письменную речь, главным результатом которого оказался отход от классических, синтагматически выверенных синтаксических конструкций с открыто выраженными подчинительными связями и относительной законченностью грамматической структуры» [2].

Активное проникновение парцелляции в художественную речь в 1960-е гг. стимулировало исследование этого феномена разговорного синтаксиса. В работах о парцелляции отмечается, что впервые термин *парцелляция* для обозначения сегментированных синтаксических конструкций использовал А. Ф. Ефремов в работе «Язык Н. Г. Чернышевского». Теоретическое освещение данного явления представлено в монографии Ю. В. Ванникова [3, с. 71, 283–289] и в работе Е. А. Иванчиковой [6]. Из-за «расплывчатого» определения парцелляции, данного А. Ф. Ефремовым, в лингвистической литературе 1950–1960-х гг. парцелляцию отождествляли с присоединением: «Ряд сложных синтаксических явлений в организации высказывания, которые трудно объяснить с позиций традиционного синтаксического подхода, описываются с помощью теории присоединения. Для обозначения речевого членения структуры предложения использовались разнообразные термины: “сепаратизация”, “сегментация”, “изоляция”, которые отождествлялись с присоединением» [3, с. 71]. Ю. В. Ванников и Е. А. Иванчикова первыми вывели явление парцелляции из зоны присоединительных конструкций: «В понятие парцелляции мы вкладываем более узкое содержание, чем то, которое можно иметь в виду, когда говорят о присоединении» [6, с. 277]. Однако когнитивно-прагматический подход к механизму организации парцелированных конструкций у Ю. В. Ванникова и Е. А. Иванчиковой различный.

По мнению Ю.В. Ванникова, необходимость исследования парцелляции возникла в связи с дифференциацией двух аспектов изучения предложения – структурно-синтаксического (предложение – единица языка) и коммуникативно-семантического (предложение – единица речи): предложение как единица речевого уровня может интонационно члениться на отдельные части, которые, как и предложение, могут выражать предикативность. «Парцелляция есть средство актуализации частей предложения» [3, с. 289]. Деление предложения на структурно-семантические сегменты (парцелляты) зависит от коммуникативного задания, прагматических установок адресанта речи. Если Ю.В. Ванников рассматривает парцелляцию через призму коммуникативной организации высказывания, то Е.А. Иванчикова считает ее явлением экспрессивного синтаксиса: «Парцелляция – прием экспрессивного синтаксиса, существо которого состоит в расчленении предложения на интонационно обособленные отрезки, отделяемые знаком точки. В основе парцелляции лежит подражание естественному разворачиванию разговорной речи, когда речь формируется по мере течения мысли, а не является заранее обдуманной» [6, с. 300]. Работы В.Ю. Ванникова и Е.А. Иванчиковой надолго определили основные векторы исследования парцелляции: 1) парцелляция как средство коммуникативной организации высказывания; 2) парцелляция как экспрессивный синтаксический прием литературного языка.

Новый виток интереса к явлению парцелляции в конце XX – первом десятилетии XXI вв. связан с усилением в языкознании антропоцентрического начала, интереса к дискурсивному аспекту организации текста, когнитивно-психологическим и коммуникативно-прагматическим установкам адресанта речи, к особенностям восприятия и понимания содержания речи адресатом (Р.О. Зелепукин, О.П. Каркошко), а также с рассмотрением языковых фактов в лингвокультурологическом аспекте (Е.А. Покровская). Анализ структуры, семантики, функций парцеллированных конструкций невозможен без установления их синтагматических и парадигматических связей в структуре текста, а также экстралингвистических факторов – прагматических, социокультурных, психологических, ср.: «Парцелляция не может рассматриваться вне текста, так как смысл парцеллирования текстовой единицы опирается на смысловое понимание всего текста» [5, с. 7].

В настоящее время значительно расширился круг исследуемого материала. В работах 1950–1970-х гг. рассматривались в основном художественные тексты. В конце XX – начале XXI вв. большую роль стали играть СМИ. Публицистика получила название «летописи современности», так как она освещает важные проблемы общества: политические, социальные, бытовые, морально-этические, вопросы воспитания, культуры, искусства. Акценты при выборе материала исследования перемести-

лись с художественной речи на публицистическую.

Отметим диссертацию А. Э. Цумарева «Парцелляция в современной газетной речи». Ее автор в качестве нового материала вводит «православную газетную публицистику» и отмечает, что «православные авторы ставят перед собой задачу совместить сдержанность и строгость в подаче материала с ощущением близкого соприкосновения со святостью» [11, с. 5]. Православная литература, православная публицистика отличаются приверженностью языковым канонам, жестким соблюдением языковой нормы, тем не менее парцеллированные конструкции стали неотъемлемым «средством выражения приподнятой тональности и положительной оценочности в православной публицистике» [Там же, с. 7].

В XXI веке информационное поле из печатных средств массовой информации перемещается в Интернет. По данным сайта «Статистика. Современный Интернет в цифрах», по состоянию на 01.01.2019 в России насчитывалось 109,5 миллионов пользователей; 75,4 % населения ежедневно выходит в сеть, из них 53 % – с мобильных устройств [10]. Наиболее популярным жанром интернет-публикаций является блог. Блог состоит из постов, публикующихся один за другим. У каждой записи свой автор, есть ощущение «присутствия» автора, речевые обороты, характерные только для этого автора, его неповторимый стиль, особая, доверительная или агрессивная, манера общения с читателями [7].

Рассмотрим тексты постов блогера Лены Миро [8] с точки зрения использования в них парцеллированных конструкций. Выбор блогера не случаен: у Л. Миро своя манера общения с читателями: идейная концепция ее публикаций лежит на поверхности, поскольку главная задача – буквально «навязать» свою точку зрения, ср.: 1. *Но я нашла подобный пример. Когда без грязи, без мата и дешевого эпатажа артист собирает полный зал* («Хороший пример». 13 декабря 2019). 2. *И вот полиция, которая занята делом, нужно искать мнимых антифанатов бабы Яги. Ради хайпа. Чтобы о ней говорили* («Неприятная семейка». 13 декабря 2019). 3. *Действительно много денег – это совершенно иная реальность, другая жизнь. Без тех проблем, которые есть у вас сейчас. Но с другими, неизвестными вам пока, радостями* («Много денег». 12 декабря 2019). Для дискурса Л. Миро характерен разрыв сильных подчинительных связей при создании парцеллированных конструкций. Причем это характерно как для простых предложений, в которых от базовой части отделяется второстепенный член предложения (примеры 2, 3), так и для сложноподчиненных, в которых парцеллятом становится придаточная часть (примеры 1, 2). Парцелляты для автора являются своеобразными акцентами, маркерами правильного (с точки зрения блогера) подхода к тому или иному явлению, событию общественной жизни: в статье «Хороший пример» блогер осуждает действия Яны Рудковской, обратившейся в полицию с

жалобой на угрозы жизни и здоровью ее сыну, Александру, со стороны неадекватных фанатов. По мнению Миро, это заявление написано только «ради хайпа», «чтобы о ней говорили». Соответственно, чтобы усилить смысловую значимость тех сегментов предложения, которые являются экспликаторами точки зрения блогера, Л. Миро отделяет их от базовой части конструкции и оформляет как самостоятельные высказывания. Сравнивая функции парцеллированных конструкций в традиционных, печатных СМИ и в блогах, приходим к выводу, что и в интернет-публикациях, имеющих авторство, «парцелляция относится к тем средствам, с помощью которых автор речи может выражать свое отношение к героям публикации или к анализируемой ситуации, свои интенции, коммуникативные намерения, взаимодействует с читателем, пытается заинтересовать его, привлечь его внимание к публикации, то есть эксплицировать весь комплекс когнитивно-прагматических парадигм организации авторского дискурса» [4, с. 222].

Таким образом, парцелляция, которая в 1950–1960-е гг. рассматривалась как проявление «модернистской прозы», в последнее время стала обычным явлением, становится неотъемлемой частью авторского дискурса в интернет-публикациях. Огромную роль в формировании «языковой моды на парцелляцию» сыграли СМИ [9]. Многоаспектность подходов к исследованию парцелляции, полифункциональность, возможность использования в текстах разных стилей и жанров открывают широкие перспективы изучения явления парцелляции.

Список литературы

1. Акимова Г.Н. Новое в синтаксисе современного русского языка. М.: Высш. шк., 1990. 166 с.
2. Валгина Н.С. Активные процессы в современном русском языке [Электронный ресурс] // Московский государственный университет печати. URL: <http://hi-edu.ru/e-books/xbook050/01/part-010.htm/>. (Дата обращения: 22.01.2020.)
3. Ванников Ю.В. Синтаксис речи и синтаксические особенности русской речи. М.: Рус. яз., 1979. 296 с.
4. Гурьева Н.Н. Парцелляция как стратегия авторского дискурса в печатных СМИ // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2014. № 3. С. 216–224.
5. Зелепукин Р.О. Парцелляция в художественной прозе В. Токаревой: структура, семантика, текстообразующие функции: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.02.01 / Р.О. Зелепукин; Моск. гос. открытый пед. ин-т им. М.А. Шолохова. М., 2007. 26 с.
6. Иванчикова Е.А. Парцелляция, ее коммуникативно-экспрессивные и синтаксические функции // Русский язык и советское общество: Морфология и синтаксис современного русского литературного языка. М.: Наука, 1968. С. 277–301.

7. Лифанов В. Что такое блог в интернете: рекомендации к созданию, заработку и ведению [Электронный ресурс] // WPCourses. URL: <http://wpcourses.ru/what-is-blog-internet/>. (Дата обращения 13.01.2020.)
8. Миро Л. Лена Миро: «Меня читают красивые люди!» [Электронный ресурс] // LineJornal. URL: <https://lena-miro.ru>. (Дата обращения 13.12.2019.)
9. Покровская Е. А. Этапы развития русского синтаксиса в лингвокультурологическом аспекте [Электронный ресурс] // Русский язык. 2001. № 8(62). URL: <http://old.relga.ru/n62/rus62.htm>. (Дата обращения 22.01.2014.)
10. Статистика: Современный Интернет в цифрах [Электронный ресурс] // iGuides.ru. URL: https://www.iguides.ru/main/other/internet_statistika_sotsialnye_seti/. (Дата обращения 28.12.2019.)
11. Цумарев А. Э. Парцелляция в современной газетной речи: автореф. дис. ...канд. филол. н.: 10.02.01 / А. Э. Цумарев; Ин-т русского языка РАН. М., 2003. 25 с.

Об авторе:

ГУРЬЕВА Наталья Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка с методикой начального обучения Института педагогического образования и социальных технологий, Тверской государственный университет (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: Gureva.nn@tversu.ru.

STAGES AND ASPECTS OF THE STUDY OF PARCELED CONSTRUCTIONS IN RUSSIAN LINGUISTICS

N. N. Guryeva

Tver State University

the Department of Russian Language with Primary Education Methodology

The article discusses the main stages and aspects of the study of parceling in Russian linguistics, highlights the history of the problem, and shows the perspectives for the study of parceled constructions in modern linguistics on the materials of journalistic texts of different stylistic and genre orientations.

Keywords: *parceling, parceled constructions, parcels, communicative and expressive-stylistic organization of speech, author's discourse.*

About the author:

GURYEVA Natalya Nikolaevna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Language with Primary Education Methodology, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: s.gorshkova@mail.ru.

ТЕМАТИЧЕСКАЯ ЭКСПЛИКАЦИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОЙ КАТЕГОРИИ «ЧУЖДОСТЬ» В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ*

А. В. Ленец, В. С. Суслова

Южный федеральный университет
кафедра немецкой филологии

Статья посвящена изучению коммуникативной категории «чуждость» в немецком языке на примере межкультурной немецкоязычной литературы. В произведениях немецкоязычной литературы обнаруживаются переход от повседневной чуждости, выражающейся в нежелании общаться, соблюдении дистанции, проявляющейся преимущественно в произведениях второй половины XX века, к закрытой социально-культурной чуждости внутри поликультурного общества (выражающегося в отказе в доверии, соблюдении социальной дистанции, нежелании общаться).

Ключевые слова: чуждость, мультикультурализм, лингвокультура, глобализация, межкультурный, немецкоязычная литература.

Введение

Отличительной чертой современного общества является процесс его интеграции в единое целое. Это сложный многоуровневый процесс, характеризующийся взаимным обменом информацией, технологиями, взаимным заимствованием инфраструктур, динамикой движения материальных благ и культурных достижений. Маркерами процесса глобализации являются такие факторы, как сокращение дистанции между культурами за счёт огромного информационного пространства, господство массовой литературы и утверждение ценностей мультикультурализма. Процесс глобализации характеризуется различными типами глобальных проблем и угроз. Преодолением последних и занимается современное общество. Основой для взаимопонимания является взаимодействие культур и межкультурная коммуникация. При этом мультикультурализм служит поддержкой для симбиоза различных культур в одном социуме.

Понятия «глобализация» и «мультикультурализм» воспринимаются как неразрывно связанные, где мультикультурализм часто понимается как реализация процессов глобализации в области культуры [1, с. 814–817]. Концепция мультикультурализма является прогрессивной, однако распространение данных идей объяснимо вызывает негативную реакцию в любом обществе. Стремление к национальной самобытности приводит к негативному отношению к мультикультурализму, в основе которого лежит установка на навязывание чуждых культурных ценностей. В каждой

* Статья публикуется при поддержке гранта РФФИ 18-012-00226 А.

сфере «чужой» как личность воспринимается по-разному: в юриспруденции – человек, который не является гражданином; в социологии – аутсайдер / маргинальный человек; в богословии – грешник; в культурной антропологии – человек иностранной культуры.

Цель настоящей *статьи* – представить результаты исследования категории чуждость („Fremdheit“) как лингвокультурной константы и особенности её экспликации в немецкоязычной литературе. В связи с поставленной целью необходимо решить следующие задачи: 1) изучить определение дефиниции „Fremdheit“ (чуждость); 2) установить её характерные лингвистические признаки; 3) проанализировать экспликацию лингвокультурной константы «чуждость» в немецкоязычной литературе.

Материал и методы исследования

Для определения дефиниции „Fremdheit“ использовались преимущественно цифровые словари немецкого языка – *duden.de*; *Wahrig Synonymwörterbuch*, Цифровой словарь немецкого языка [Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache / DWDS, <http://www.dwds.de>]. Словарь *DWDS* активно используется для обзора комплексной цифровой лексической системы. В результате были отобраны наиболее часто встречающиеся лексемы *Fremdheit* или *fremd* и лексемы данного лексико-семантического поля. В результате контент-анализа текстов художественных произведений были установлены тематические направления представления чуждости: происхождение как фактор отчуждения, чужой в государственной и чужой в социальной сферах.

Материалом исследования послужили произведения немецкоязычной художественной литературы, которая представляет собой достаточно богатую площадку, где различные культуры вступают во взаимодействие друг с другом. Примером могут служить не только авторы произведений с миграционными корнями, но и авторы, внимательно наблюдающие за этим межкультурным взаимодействием и взаимопроникновением. «Гибридизация культур» [3, с. 15], не только не позволяет замыкаться на своей родной культуре, но и подталкивает к пересечению географических, ментальных и культурных границ.

Под *межкультурной литературой* понимается литература, которая из двух культурных идентичностей выделяет одну, тем самым давая читателю почувствовать их разграничение и чаще всего демонстрируя превосходство своей культуры над чужой [Там же, с. 16]. В межкультурном тексте, который приобретает определённую многоуровневую пространственную структуру смыслов, читатель улавливает связь между разноместными фрагментами текста, тематизирующими ценности и концепты взаимодействующих и взаимопроникающих культур, к которым относит себя автор [4, с. 299].

Для пилотного анализа был собран небольшой корпус ситуаций, эксплицирующих чуждость, из восьми рассказов немецкоязычной межкультурной литературы. Для анализа нами были выбраны произведения немецкоязычной литературы в различные исторические периоды:

- притча, написанная швейцарским писателем Максом Фришем (1911–1991) „*Der andorranische Jude*“ («Еврей из Андорры»), наглядно демонстрирует, что могут сделать предрассудки с человеком в обществе [11];
- рассказы австрийских писателей Ингеборг Бахманн (1926–1973) „*Drei Wege zum See*“ [6] и Томаса Бернхарда (1931–1989) „*Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*“, „*Viktor Halbnarr*“ [7; 8], в которых представлена реакция человека на необычное поведение чужого человека, а также представителей других культур;
- рассказы немецкого писателя и журналиста Гернота Вольфрама (1975) под общим названием „*Der Fremdländer*“ («Чужестранец») повествуют о людях, которые внезапно оказываются в ситуации напряжения или замешательства, в связи с чем их убеждения становятся зыбкими и меняются [21].

Методологическую основу данного исследования составляет компонентный анализ, который использован для раскрытия значения понятия „*Fremdheit*“. Семантическое поле понятия „*Fremdheit*“ представляет собой ряд парадигматически связанных слов, их отдельных значений, имеющих в своём составе интегральный семантический признак и различающихся по одному или нескольким дифференциальным признакам. Метод сплошной выборки оказался продуктивным в сборе примеров экспликации культурной константы „*Fremdheit*“ в межкультурной литературе Германии.

Определение понятия „Fremdheit“ как лингвокультурной константы

Согласно Словарю древневерхненемецкого языка австрийского лингвиста Г. Кёблера [15], понятие чуждости (*fremidi*) происходит от прилагательного *vremde*, которое было зафиксировано в древневерхненемецком языке и трактовалось как „*fremd, ausländisch, nicht eigen, nicht zur Sache gehörig, fern, unbekannt, befremdlich*“ (чужой, иностранный, не собственный, не относящийся к делу, далёкий, неизвестный, странный; здесь и далее перевод наш. – А.Л., В.С.). Определение чуждого в этимологическом словаре того же автора приводится уже в более усечённом варианте: «*Fremder, der nicht die Staatsangehörigkeit des betreffenden Landes besitzt*» (чужак, у которого нет гражданства упоминаемой страны) [14, с. 221].

На современном этапе в немецкой лингвокультуре «чуждость» определяется как „*Andersartigkeit, Fremdartigkeit, Fremdheit, Verschiedenheit, Wesensfremdheit, Ausgefallenheit, Außergewöhnlichkeit, Exotik, Seltenheit*”

(инаковость, диковинность, исключительность, экзотика, странность) [10]. В Большом словаре немецкого языка как иностранного *чуждость* определяется как “zu einem anderen Land oder Volk als dem eigenen gehörend” (принадлежность к другой стране или народу) [12]. Вестминстерский словарь теологических терминов трактует чуждость как «понимание ценностей или свойств, относящихся в большей степени к внешней природе объектов, чем к их внутренней природе» [2].

Проведённый анализ дефиниций лексемы *Fremdheit* показал, что в зарубежной лингвистике «чуждость» является близким синонимом к понятию «отчуждение». «Чужим» по тем или иным причинам становится и «свой», который проходит через процесс отчуждения.

Экспликация „Fremdheit“ на лексическом уровне

Обратимся к рассмотрению лексической экспликации синонимов лексемы *Fremdheit* для дальнейшего установления и анализа сфер использования данной лексемы в немецкоязычной лингвокультуре. В электронном словаре синонимов немецкого языка лексических единиц для *Fremdheit* нами обнаружено не было [5], поэтому лексемой для поиска явилось немецкое прилагательное *fremd*, синонимы которого и были взяты нами для дальнейшего анализа.

Другим источником для отбора синонимического ряда явился немецкий словарь Фр. Дорнзайфа [9], где лексические единицы зафиксированы по группам. Лексемы *Fremdheit* / *fremd* находятся в ряду с лексемами *nicht zugehörig* (не принадлежащий); *die Abgewöhnung* (отвыкание); *entfernt sein* (находиться на расстоянии); *übersetzen* (переводить с иностранного языка). Из предложенного ряда синонимов очевидно, что лексема имеет отношение прежде всего к сфере социального окружения.

Всего нами было выявлено и проанализировано около 150 синонимов лексем *Fremdheit* / *fremd*, которые затем были объединены в группы. Все выявленные нами понятия, исследуемые в связи с чуждостью, мы разделили на шесть групп в соответствии с данными им определениями в различных областях знания: отсутствие религиозной идентичности, несоблюдение установленных государственных норм, контраст с принятыми в обществе правилами / отклонение от них, установление границ, определённой дистанции, депортация, нежелание общаться, отказ в доверии. Данное деление на группы мы провели в соответствии с: 1) определениями данных понятий; 2) областью доминирующего использования данных понятий в современной немецкой лингвокультуре. Рассмотрим их более подробно.

Термин **депортация**, являясь мерой наказания, используется на современном этапе преимущественно в отношении лиц, незаконно проживающих на территории того или иного государства. К таковым отно-

сятся люди, которые являются гражданами одной страны, а проживают в другой. Тайное или незаконное пересечение границы (что в последние годы довольно часто случается с беженцами в Европейский союз из стран, где ведутся военные действия), просроченная виза является нарушением закона и основанием для высылки за пределы государства. При этом, в соответствии с современным законодательством, человек не может быть депортирован из государства, гражданином которого он является. Депортированный человек становится чужаком в глазах других граждан, изгоем, по отношению к которому используются такие лексические единицы как: *Abschaffung* (устранение, выдворение), *Ausschluss* (исключение), *Aussperrung* (исключение, репрессия), *Verbannung* (ссылка, изгнание), *Verweisung* (изгнание). Данные лексемы используются в политической и юридической сфере, а также в миграционных службах.

В связи с тем, что в немецкой лингвокультуре уклад жизни урегулирован законами, за несоблюдение или нарушение которых непременно последует наказание, граждане стремятся вести законопослушный образ жизни. Тот, кто не соблюдает закон, становится правонарушителем, исключается из круга «своих» и становится «чужим» для добропорядочных граждан. **Несоблюдение установленных государственных норм** находит своё выражение в следующих лексических единицах: *Bönhase* (ремесленник-одиночка, незаконно-занимающийся ремеслом), *Unzulässigkeit* (недопустимость, незаконность). Лексемы данной группы используются в ремесленной, политической и юридической сферах. Соблюдения требуют и общепринятые моральные, нравственные правила в обществе от каждого гражданина. Несоблюдение этих правил, то есть **контраст с общепринятыми признаками / отклонение от них**, делает такого участника «одиночкой» и «чужаком»: *Antipode* (антипод, противоположность), *Aussonderung* (выделение, отбор), *Auslassung* (выпуск, пропуск), *Entlassung* (отстранение), *Fremder* (чужак), *Fremdkörper* (инородное тело), *Fremdling* (чужеземец, пришелец), *Verwerfung* (отклонение, несоответствие, противоречие). Данные лексемы имеют отношение к государственно-политической и бытовой сферам.

Религиозная идентичность в значительной мере влияет на отношение собеседника к какой-либо религиозной организации, общине и, в свою очередь, его признание или наоборот. **Отсутствие религиозной идентичности** автоматически делает человека чужим по отношению к тем, с кем он общается. Незнание или непринятие традиций и обрядов религиозной общины исключает из круга посвящённых: *Außenseiter* (посторонний, непосвящённый), *Bannbulle* (папская булла об отлучении от церкви), *Diaspora* (диаспора), *Exkommunikation* (отлучение от церкви). Лексемы данной группы используются преимущественно в религиозном общении и имеют в основном негативную коннотацию, как и лексемы

других групп, так как в самом понятии «чуждость» уже заложена некая негативная основа.

В общении с посторонним человеком для немецкой лингвокультуры характерно **соблюдение определённой дистанции, личного пространства**. Каждый человек находится в своей зоне комфорта, имеет границы личного пространства, заходить за которые другому человеку запрещено. Любое нарушение границ личности в общении с представителями другой / чужой культуры вызывает чувство отстранённости и желание сохранения дистанции: *Abstand* (расстояние), *Distanz* (дистанция), *Parallaxe* (смещение), *Strecke* (отслеживание), *Unerreichbarkeit* (недостижимость), *Zwischenraum* (расстояние). Лексемы, представленные в этой группе, используются в государственно-политической и бытовой сферах.

Проанализированные лексические единицы позволили установить три межсубъектные **зоны пространства** в отношении с чужой культурой. Данные зоны определяются тремя типами отдалённости: общественная, социальная и приватная. **Общественная зона** предполагает общение с большой аудиторией, границы которой достаточно открыты для сохранения возможного контакта и простираются от внешней очевидной границы до линии, которую трудно определить: *Außengrenze* (внешняя граница), *Ausland* (заграница, зарубежье), *Außenwelt* (внешняя среда), *Buxtehude* (место; неизвестно откуда), *Ferne* (даль), *Fremde* (чужой край, чужбина), *Himmelsrand* (горизонт), *Horizont* (горизонт, небосклон), *Übersee* (заокеанские страны), *Weite* (даль, расстояние). **Социальная зона** сохраняется с незнакомыми и малознакомыми людьми для формального общения: *Abgelegenheit* (удалённость, уединённость), *Entfernung* (удаление, отстранение), *Entferntheit* (удалённость), *Schussweite* (на расстоянии выстрела). В **приватную зону** допускаются только для неформального и дружеского общения: *Vorposten* (передовой пост). Количество задействованных лексических единиц в каждой из описанных зон ярко демонстрирует активно используемую зону с представителями чужой культуры в социально-экономической сфере.

Отказ в доверии представителю чужой культуры является защитной реакцией и приводит к **нежеланию общаться**: *Abgewöhnung* (отвыкание), *Absage* (отказ), *Boykott* (бойкот), *schwarze Liste* («чёрный список»), *Spannung* (напряжение).

Таким образом, „*Fremdheit*“ реализуется в лексемах, передающих различные оценочные установки категории чуждости: характер отношения, оценка дистанции, оценка религиозной идентичности. На лексическом уровне очевидна тематическая релевантность номинаций, которые объединены в группы с общими семантическими центрами, передающих отношение индивида к участникам по межкультурному коммуникативному взаимодействию преимущественно с отрицательной коннотацией.

Экспликация лингвокультурной константы „Fremdheit“ в немецкоязычной межкультурной литературе

Тема чуждости в процессе межкультурного взаимодействия всегда была актуальной для произведений западноевропейской художественной литературы, где она является не только мотивом, но и структурным элементом в различных измерениях: «варварско-языческая, расово-этническая, культурная, экзистенциальная, гендерная» [16, с. 17]. Такая многомерность чуждости подтверждается и классификацией чуждости, предложенной немецким философом Б. Вальденфельсом (радикальная, структурная и повседневная) [18, с. 110]. При этом различные виды чуждости имеют и различные функции в художественных текстах [19].

В процессе дескрипции чужого в литературном произведении чужеродность, описанная писателем, становится опознаваемой самим читателем. В художественных произведениях тексты являются прежде всего «формами культурного самовосприятия и личных переживаний» (*Formen der kulturellen Selbstwahrnehmung und Selbstthematisierung*) [17, с. 20], что имеет непосредственное отношение к межкультурному аспекту изучения любого иностранного языка. Именно поэтому тема чуждости является важной и в процессе преподавания иностранного языка и зарубежной литературы. На занятиях по межкультурной литературе необходимо исходить из того, что чуждость присуща любому литературному тексту, но в различной форме. Так, австрийский литературный дидактик В. Винтерштайнер рассуждает о «чуждости литературы и чуждости в литературе» [20, с. 115] (выделено автором), то есть общей чуждости всего литературного дискурса и явной, то есть тематической.

Литература – это часть искусства, «один из немногих объектов познания, которые обеспечивают не растворение иного в собственном, но собственного в чужом и тем самым могут радикально изменить сам модус усвоения» [13, с. 195]. Модус освоения «чужого», изображённого в произведениях художественной литературы, может быть представлен в тематическом плане на трёх уровнях: повседневном, структурном и радикальном [18, с. 8].

Повседневная чуждость соотносится читателем с имеющимися у него существующими представлениями о порядке дел. Наличие пробелов в уровне знаний читателя, то есть внутренней текстовой реальности (например, незнание традиций и обычаев культуры той или иной страны, исторических событий, имён личностей, географических названий и т. д.) можно восполнить с помощью дополнительных справочных источников.

Повседневная чуждость представлена преимущественно в произведениях современных немецкоязычных писателей [21, с. 11–20, 66–81], а также в произведениях второй половины XX века [11]. Присутствие другого, не такого как все, человека дезорганизует повседневное привычное для

остальных пространство, сложившийся порядок вещей. Если чужак демонстрирует несоблюдение общепринятых в социуме норм, то как нарушитель этих норм он может становиться объектом действий, которые недопустимы по отношению к «кругу своих». В связи с этим часто принимается решение о выражении несогласия с демонстрируемым чужаком поведением, часто резко отрицательно и эмоционально действия направлены на устранение чужака, в том числе и физическое, что, например, представлено в притче швейцарского классика XX века Макса Фриша „*Der andorranische Jude*“ [Там же, с. 42–43]. Восприятие чужого следует определённым образом: в процессе сознательного общения с незнакомцем может быть составлена не только полная картина о чужаке, но и о самом себе. Так, при ближайшем знакомстве с чужаком оказывается, что он часть вашей собственной культуры или вашей собственной среды обитания, как это, например, представлено в рассказах Гернота Вольфрама „*Der Fremdländer*“ [21]. Это относится не только к конфронтации с другими культурами, но также к другим представителям в собственной культуре, которая оценивается и классифицируется с помощью уже фиксированных изображений.

Проверка повседневной чужеродности возможна в результате сближения с повседневными кодами другой культуры, то есть кодами, которые являются естественными для носителей языка и культуры. Такие коды повседневной культуры не являются научно зафиксированными и, следовательно, остаются недоступными для представителей другой культуры. Незнание повседневных кодов одной из культур может быть недостатком, но, с другой стороны, это и обогащение, потому что это может привести к расширению кодов собственной лингвокультуры.

Структурная чуждость [18] означает незнакомство или непонятность форм восприятия и ситуаций действия, которое представлено в художественном тексте на уровне противостояния с другим порядком реальности. Противостояние больше не позволяет ожидать успешных действий и разумного восприятия ситуации, что создает неопределённость и затрудняет общение. Такое непонимание в общении демонстрируется в рассказах Томаса Бернхарда „*Viktor Halbnarr*“ [8]. Неопределённость в отношении структурной чуждости возникает из-за «когнитивного дистанцирования», потому что «мы приписываем чуждость тому, что разочаровывает ожидания привычного хода вещей» [18]. Неопределённость возникает также и в связи с метафоричностью утверждения, с помощью которого в контексте создаётся новый смысл и новый порядок в связи с самим художественным произведением, как, например, в произведении Ингеборг Бахман „*Drei Wege zum See*“ [6]. Художественное произведение в силу своей структуры понимается как образование автономного порядка, но вместе с тем остаётся связанным с другими порядками (внешняя реальность, культуры других стран, актуальные темы социума и др.).

Радикальная чуждость проявляется в субъекте самопожертвования, который может быть определен в качестве конститутивного элемента радикального отчуждения. Здесь имеется в виду внутрисубъективная чуждость, которая изображена в таких мотивах, как потеря личности или удваивание, и ставит нас перед бессознательным как нечто подавленное, забытое, патологическое. Радикальная чуждость одновременно является структурным элементом литературных текстов, как, например, в произведении Томаса Бернхарда „*Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*“ [7]. Все, что не может быть перефразировано, не может быть выражено доступными языковыми средствами, может быть определено читателем сначала как излишек. Фигура избытка присуща литературным текстам из-за их неоднозначности, что объясняется тем, что текст не имеет чёткой контекстуальной ссылки. Тексты могут подорвать предположение о единственном значении, которое может быть зафиксировано. Проведённый анализ рассказов немецкоязычных писателей позволяет заключить, что в большинстве рассказов представлена повседневная чуждость как фактор отчуждения в обществе.

Выводы

В немецкоязычной литературе очевидно культурное влияние, которое обусловлено процессами мультикультурализма и глобализации. Необходимым условием для изучения чуждости в процессе диалога культур в современном мире является анализ всего многообразия национальных культурных взаимосвязей. Знакомство с литературой позволяет не только расширить кругозор, но и откорректировать уже фиксированные образы чужих культур, предрассудки и стереотипы, а также повышает её способность сделать чужое / чуждое понятным и близким. Обращение литературы к когнитивным, эмоциональным и фантазийным возможностям читателя обусловлено многомерностью самого феномена чуждости.

В результате проведённого анализа произведений художественной литературы было установлено, что повествование относительно проблем чуждости строится вокруг трёх основных тематических направлений: происхождение как фактор отчуждения, чужой в государственной и чужой в социальной сферах. Проведённый анализ позволяет расширить существующую схему толкования чуждости и наметить другие измерения чуждости в художественных текстах.

Список литературы

1. Аминева В.Р. Межлитературный диалог как предмет компаративистского исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Литературоведение. Межкультурная коммуникация. 2010. № 4 (2). С. 814–817.

2. Вестминстерский словарь теологических терминов 2006. [Электронный ресурс] // Padaread.com. URL: <http://padaread.com/?book=96870>. (Дата обращения: 12.12.2019.)
3. Кульпина Л.Ю. Рецепция немецкоязычной транскультурной литературы // Коллоквиалистика и лексикография: точки пересечения и перспективы развития: Сб. науч. трудов / Хакасский гос. ун-т. Абакан, 2015. С. 15–21.
4. Кульпина Л.Ю. Транскультурность в современной немецкой литературе // Наука и образование на Российском Дальнем Востоке: современное состояние и перспективы развития / Тихоокеанский гос. ун-т. Хабаровск, 2016. С. 293–300.
5. Электронный словарь синонимов немецкого языка. 2010 [Электронный ресурс] // Synonyme.de. URL: <https://www.synonyme.de>. (Дата обращения: 12.12.2019.)
6. Bachmann I. Drei Wege zum See // Sämtliche Erzählungen. München; Zürich, 2006. S. 394–487.
7. Bernhard T. Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? 1979 // Erzählungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2016. S. 81–89.
8. Bernhard T. Viktor Halbnarr. 1979 // Erzählungen. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2016. S. 90–95.
9. Dornseiff F. Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen. Berlin, 1970. 567 S.
10. Duden – das Stilwörterbuch. Dudenredaktion: Prof. Dr. Günter Drosdowski и др., 1988. 870 S.
11. Frisch M. Der andorranische Jude. Tagebuch 1946–1949. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1950. 369 S.
12. Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache. Dieter Götz, Günther Hänsch, [http://ru.b-ok.org/g/Hans Wellmann](http://ru.b-ok.org/g/Hans_Wellmann) (eds.) 2009. 660 S.
13. Iljassova-Morger O. Von der interkulturellen zur transkulturellen literarischen Hermeneutik. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 2009. 253 S.
14. Köbler G. Deutsches Etymologisches Wörterbuch. 1995. 483 S. [Электронный ресурс] // Dr. Gerhard Köbler. URL: <http://www.koeblergerhard.de/der/DERF.pdf>. (Дата обращения: 12.12.2019.)
15. Köbler G. Althochdeutsches Wörterbuch, 2014 [Электронный ресурс] // Dr. Gerhard Köbler. URL: http://www.koeblergerhard.de/ahd/5A/ahd_f.html. (Дата обращения: 12.12.2019.)
16. Krusche D. Literatur und Fremde. Zur Hermeneutik kulturträumlicher Distanz. München: Iudicium, (2 Auflage), 1993. 147 S.
17. Nünning A., Sommer R. Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2004. S. 10–29.
18. Waldenfels B. Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main : Suhrkamp. 6. Auflage, 2018. 136 S.
19. Wierlacher A. Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik. München: Iudicium-Verlag, (2. Auflage). 2000. S. 8–15.
20. Wintersteiner W. Poetik der Verschiedenheit. Literatur, Bildung, Globalisierung. Klagenfurt, Celovic: Drava Verlag, 322 S.

21. Wolfram G. Der Fremdländer. Erzählungen. München : Deutsche Verlags-Anstalt, 2003. 160 S.

Об авторах:

ЛЕНЕЦ Анна Викторовна – доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой немецкой филологии Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, Южный федеральный университет (344006, г. Ростов-на-Дону, ул. Большая Садовая, 105/42), e-mail: annalenets@sfedu.ru.

СУСЛОВА Валентина Сергеевна – магистрант Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, Южный Федеральный университет (344006, г. Ростов-на-Дону, ул. Большая Садовая, 105/42), e-mail: walysuslowa@mail.ru.

THEMATIC EXPLICATION OF THE LINGUOCULTURAL CATEGORY “ALIENENCE” IN GERMAN-LANGUAGE LITERATURE

A. V. Lenets, V. S. Suslova

Southern Federal University
the Department of German Philology

The article is devoted to the study of the communicative category of “alienness” in German on the example of intercultural German-language literature. The German-language literature is characterized by the transition from everyday alienness, expressed in the unwillingness to communicate, respect for the distance, manifested mainly in the works of the second half of the 20th century, to a closed socio-cultural alienation within a multicultural society (expressed in the refusal of trust, respect for social distance, unwillingness to communicate).

Keywords: *alienation, multiculturalism, linguistic culture, globalization, intercultural, German-language literature.*

About the authors:

LENETS Anna Viktorovna – Doctor of Philology, Head of the Department of German Philology, Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication, Southern Federal University (344006, Rostov-on-Don, Bolshaya Sadovaya str., 105/42), e-mail: annalenets@sfedu.ru.

SUSLOVA Valentina Sergeevna – Master Student at the Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication, Southern Federal University (344006, Rostov-on-Don, Bolshaya Sadovaya str., 105/42), e-mail: walysuslowa@mail.ru.

УДК 81'367

СИНТАКСИЧЕСКИЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ И НЕЧЛЕНИМЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ: К ПРОБЛЕМЕ РАЗГРАНИЧЕНИЯ ПОНЯТИЙ

Е. П. Максимова

Тверской государственный университет
кафедра фундаментальной и прикладной лингвистики

В статье рассматривается соотношение понятий «нечленимое предложение» и «синтаксический фразеологизм» с точки зрения взаимодействия категорий идиоматичности и нечленности в классификациях отечественных лингвистов.

Ключевые слова: *нечленимое предложение, речевая формула, синтаксический фразеологизм, синтаксическая идиоматичность, слово-предложение, высказывание.*

Под термином *нечленимые предложения* (НП) в статье понимаются выражения типа: *Разумеется!; Скажешь тоже!; Как же!; Нет.; Едва ли.; Да ну его!; Ладно* и т. п. Под термином *синтаксические фразеологизмы* (СФ) понимаются такие выражения, как *Ему теперь и праздник не в праздник.; Терять-то терял, а находить не находил. Гулять так гулять. Всем героям герой.; Нет бы вовремя все сделать!; Ну уехал и уехал* и т. п.

Как СФ, так и НП рассматриваются в лингвистике в качестве периферийных явлений синтаксического уровня языка. Связано это прежде всего с тем, что и в тех, и в других нарушаются первичные правила синтаксической комбинаторики. То есть невозможно (либо полностью, либо частично) установить синтаксемный статус словоформ, составляющих данное выражение, разделить его на члены предложения и построить систему непосредственно составляющих, иногда невозможно выявить частеречную принадлежность слова. Таким образом, в подобных выражениях невозможно установить иерархию синтаксических отношений.

В основе нашего понимания феномена синтаксической нечленности (неразложимости) лежат положения А. А. Шахматова о том, что «неразложимыми словосочетаниями называем такие словосочетания, которые состоят из двух или нескольких слов, представляющих одно грамматическое целое, но являющихся в такой форме, которая исключает возможность признать их взаимную зависимость и не дает также возможности признать которое-нибудь из них самостоятельным членом предложения» [8, с. 418], и В. В. Виноградова, который писал, что «предикативность не всегда выражается в предикативной связи между частями или членами предложения. Предикативность может быть присуща предложению в целом и не вызы-

вать его расчленения» [3, с. 86–87], а также «такого рода нерасчлененные экспрессивные однословные предложения, естественно, не обрастают другими словами или членами, так как формы синтаксической связи здесь не имеют даже морфологической опоры» [Там же, с. 87]. В.В. Виноградов считал, что «такого рода нечленимые предложения могут состоять даже из одного слова или экспрессивного выражения» [Там же]. К примеру: *Конечно!; Еще бы!; Как не так!; Разве?* и т. п. То есть и нефразеологизированные однословные предложения, состоящие из частиц.

Идиоматичность понимается вслед за А.Н. Барановым и Д.О. Добровольским как сочетание в языковом выражении таких факторов, как переинтерпретация, непрозрачность, усложнение способа указания на денотат [2, с. 30]. Суть переинтерпретации в том, что «...некоторое выражение, у которого есть прямое значение, понимается в переносном, причем переносное значение связано с прямым некоторым отношением, правилом» [Там же]. Под непрозрачностью авторами понимается некоторое свойство языкового выражения, «которое препятствует «вычислению» значения 'А' из-за отсутствия правила, позволяющего выявить значение 'А', или из-за отсутствия одного или нескольких компонентов выражения А в словаре» [Там же]. Усложнение способа указания на денотат – «это любое выражение, которое существует наряду с более простым и стандартным наименованием той же сущности» [Там же, с. 31]. В качестве иллюстраций этих положений применительно к синтаксическому уровню языка можно, что *Если один брат был полный и жизнерадостный, то второй – худой и угрюмый*. Противопоставительные отношения реализованы через условную конструкцию. Здесь налицо переинтерпретация условной конструкции, то есть использование ее в переносном значении. Непрозрачность выражения также можно проиллюстрировать данным примером: нет такого правила, которое выявляло значение противительности из условной по форме конструкции. И, наконец, в языке существует стандартная, более простая форма выражения данных отношений: предложение с союзом *а*.

Таким образом, синтаксическая нечленимость и идиоматичность являются различными, хотя и взаимосвязанными категориями. Идиоматичность препятствует синтаксической членимости.

Систематическое исследование НП и СФ началось гораздо позднее, чем изучение «обычных» предложений, построенных по стандартным правилам грамматики. Оба эти явления до сих пор не являются полностью изученными и однозначно классифицированными.

В «Грамматике русского языка» НП рассматриваются в качестве одной из разновидностей простого предложения, терминологически они обозначены как «слова-предложения» [7, с. 80]. Их видовая характеристика состоит в том, что они обладают «не только синтаксической нерасчлененностью своего состава, но и тем, что образующие их слова

невозможно рассматривать как какие-либо члены предложения» [Там же]. Внутри всей группы слов-предложений Н.С. Пospelов (автор раздела «Слова-предложения») выделяет подгруппы по «общему характеру выражаемого ими значения» [Там же]. Среди них: 1) модально-ответные и вопросительные слова-предложения, объединяемые по функции использования в ответных репликах диалогической речи и способности репрезентировать «определенную модальную оценку предшествующего высказывания» [Там же, с. 81], например, такие высказывания: *Да; Точно так; Разумеется!; Еще бы; Никак нет; Едва ли; Идет?; Хорошо?;* 2) эмоционально-оценочные слова-предложения, выражающие «непосредственную эмоциональную оценку происшедшего или высказанного» [Там же, с. 86]. Сюда относятся высказывания типа *А-аа!; Эх!; Ай-ай-ай!; Красота!;* 3) побудительные слова-предложения выражают «реакцию на предшествующее высказывание или создавшуюся ситуацию и вместе с тем содержат побуждение к действию» [Там же, с. 87]. Причем такими словами-предложениями могут являться только «междометия соответствующего значения» [Там же]. Например: *Караул! Цыц! Марш! Айда!*

Нужно отметить, что данная классификация основывается на критерии членности / нечленности и функциональном аспекте рассматриваемых высказываний. Идиоматический характер нечленимых неоднословных выражений, таких, например, как *Тожe мне понимаешь!; Выискалиcь тут!; С какого лешего?; Вот так так!*, не комментируется, и они не отграничиваются от однословных нечленимых предложений. Также не выдерживается критерий однословности, заявленный в самом названии данного явления (слова-предложения). Тем более что неоднословных нечленимых предложений гораздо больше в количественном отношении по сравнению с однословными, о чем свидетельствует, например, словарь «Эмоционально-экспрессивные обороты живой речи», составленный В.Ю. Меликяном [5]. Однако В.В. Виноградов выделил особый тип высказываний, требующих других методик анализа по сравнению с «обычными» предложениями, и заложил основу для их дальнейшего изучения.

Позднее исследователи отходят от термина «слово-предложение». Н.Ю. Шведова включает «так называемые “слова-предложения” вместе с диалогическими единствами и грамматически не завершенными или прерванными в своем строении сообщающими единицами [9, с.84] в состав высказываний, или «минимальных единиц сообщения» [Там же, с. 83], тем самым исключая их из состава предложений. По ее мнению, «каждое простое предложение как грамматическая единица имеет предикативную основу, то есть построено по тому или иному отвлеченному образцу» [Там же].

В «Грамматике-80» все структурные схемы простых предложений делятся «по характеру отношений между компонентами» на свободные и фразеологизированные. Первые трактуются как «образцы с живыми

грамматическими связями между компонентами» [Там же, с. 85], вторые – как «образцы, в которых отношения между компонентами с точки зрения живых синтаксических связей являются немотивированными, т. е. не опираются на действующие в языке синтаксические правила» [Там же]. К первому виду относятся нефразеологизированные структурные схемы, организуемые как лексически свободными компонентами, так и компонентами, один из которых является лексически ограниченным; все такие формально членимые схемы далее получают название свободных. Ко второму виду относятся фразеологизированные структурные схемы, всегда организуемые с участием лексически закрытого компонента (например: *Чем не праздник? Всем праздникам праздник!*). Таким образом, НП в понимании В.В. Виноградова выводятся за пределы грамматики, а СФ рассматриваются как грамматическое явление. Нужно отметить, что в работах В.В. Виноградова и Н.Ю. Шведовой синтаксическая фразеологизированная единица понимается по-разному, что следует из различий в их синтаксических классификациях. В.В. Виноградов рассматривает в качестве фразеологизированной единицы устойчивые выражения, такие как *Как бы не так!*; *Вот еще!*, то есть речевые формулы, или речевые клише, привязанные к определенной коммуникативной ситуации. Н.Ю. Шведова говорит о предложениях, построенных на основе фразеологизированной синтаксической конструкции. Например: *Что за люди!* (*Что за + N, Nom., pl.*); *Куда как не домой ехать!* (*Куда как не + Adv. + Inf.*); *Чем не подарок!* (*Чем не + N, nom., sg./pl.*).

Таким образом, в концепции Н.Ю. Шведовой синтаксическая нечленимость выводит языковое выражение за границы собственно грамматических исследований, а ФС рассматриваются в рамках предложения и включаются по типу значения в тот или иной синтаксический ряд.

Проблематика СФ и НП остается актуальной и в современных исследованиях. Нужно отметить работы Ю.В. Меликяна, посвященные проблемам синтаксической фразеологизации и НП [5; 6]. Характерной особенностью концепции В.Ю. Меликяна является неразличение СФ и НП: «Синтаксическая фразеология представлена различными типами синтаксических фразеологизмов или нечленимых предложений» [6, с. 53]. Все предложения языка автор разделяет на членимые и нечленимые. НП представлены большой группой фразеологизированных единиц, среди которых: коммуникемы: *Вот еще!*, *Вот так номер!*, *Алло!*, *Вперед!*, фразеосинтаксические схемы: *Как не любить театр!*, *Вот так подарок!*, устойчивые модели: *Разве так поступают с друзьями!*, *Нужен ты мне!*; пословицы и поговорки, крылатые выражения, клише, различные виды фразеологизированных сложных предложений [Там же, с. 37]. Для рассматриваемой нами проблемы важны два первых типа НП (в понимании В.Ю. Меликяна). *Коммуникема* – предложенный автором термин, под которым имеется

в виду «коммуникативная непредикативная единица синтаксиса, представляющая слово или сочетание слов, грамматически нечленимая, характеризующаяся наличием модусной пропозиции, нерасчлененно выражающая определенное непонятное смысловое содержание, не воспроизводящая структурных схем предложения и не являющаяся их регулярной реализацией...» [5, с. 7]. В определении фразеосхемы внимание акцентировано на таких ее чертах, как наличие предикативности, воспроизводимость, несвободность, грамматическая и лексическая частичная членимость, проницаемость [6, с. 153]. Определение коммуникемы, данное В.Ю. Меликяном, очень многоаспектно и иногда спорно, но из него ясно, что автор ставит в один ряд коммуникемы (неоднословные НП в понимании В.В. Виноградова) и фразеосхемы, не учитывая их явные структурные различия. Также следует заметить, что классификация НП, предложенная В.Ю. Меликяном, подробна и разноаспектна, но она построена исключительно на системе фразеологизированных единиц, то есть другие средства маркировки нечленимых конструкций оказались неучтенными.

В исследовании А.Н. Баранова и Д.О. Добровольского представлены иные основания для классификации фразеологических единиц. Для определения типа фразеологизма предлагается корреляция идиоматичности и типа выражаемого единицей значения. Например, синтаксический фразеологизм репрезентирует синтаксическое значение, выраженное идиоматизацией конструкции: *Х он и в Африке Х* [2, с. 67]. Что касается НП, то некоторое соответствие этому разряду высказываний можно увидеть в выделенном ими «неклассическом» разряде фразеологизмов – «речевой формуле» [Там же, с. 78]. «Неклассическим» авторы его назвали потому, что для его выделения нужно прибегать к критерию связи единицы речи с ситуацией ее использования. «Речевые формулы – это идиомы разных структурных типов (преимущественно законченные высказывания) с фиксированной иллокутивной силой или определяющие иллокутивные характеристики речевого высказывания» [Там же, с. 81]. По мнению авторов, «рассмотрение фразеологизмов с точки зрения их связи с ситуацией общения позволяет обнаружить еще одно измерение классификации, не учтенное в традиционных описаниях» [Там же, с. 78]. Используя этот дополнительный критерий в классификации фразеологических единиц, А.Н. Баранов и Д.О. Добровольский выделяют такие типы речевых формул: идиомы-комментарии (*Шутка сказать; Дурак и уши холодные*), идиомы-перформативы (*Вот те крест!*), идиомы как фактор эмоциональной стабилизации (*Держите меня!*), формулы вопроса и ответа, формулы эпистемической модальности (*За что купил, за то и продаю*) [Там же, с. 81–94].

Корпусные исследования явлений синтаксиса продемонстрировали, что классифицирование предложений по критериям членимости / нечленимости и идиоматичности / неидиоматичности на два разряда

(НП и СФ) недостаточно, так как это не отражает полностью положение вещей. Л.Л. Иомдин все синтаксические построения языка делит на базовые и периферийные [4, с. 143]. Базовые, то есть стандартные, конструкции, «которые высокочастотны, неидиоматичны и строятся на основе весьма общих грамматических правил» [Там же], исследуются традиционным синтаксисом. К периферийным конструкциям автор относит «нестандартные синтаксические конструкции и синтаксические фраземы» [Там же, с. 144]. По его мнению, к нестандартным конструкциям следует относить конструкции типа *Вам выходить через две остановки; Бывают проблемы и проблемы*. В таких предложениях заполнение лексических позиций не ограничено и фиксированным является максимум один компонент [Там же]. К синтаксическим фраземам Л.Л. Иомдин предлагает относить, например, конструкцию *Z-у не до X-а*, так как здесь фиксированными являются два компонента: *не* и *до* [Там же, с. 144–145]. Также к синтаксическим фраземам автор причисляет и конструкции, где нарушаются внешняя синтагматика выражения. Например, сочетание *руки чешутся* характеризуется способностью управлять инфинитивом, а по отдельности ни один из компонентов сочетания такой синтаксической валентностью не обладает [Там же, с. 145].

В.Ю. Апресян отмечает, что для нестандартных конструкций характерна некомпозициональность (несводимость содержания целого к сумме содержаний составных частей), это выражается в такой их особенности, что «их интерпретации сильно зависят от частеречных и семантических свойств лексем-«фаворитов» [1, с. 12].

НП («слова-предложения» в терминологии В.В. Виноградова) в данной классификации не рассматриваются. Можно предположить, что они квалифицируются как полностью лексикализованные объекты, где синтаксический анализ неприменим.

В заключение нужно отметить, что в лингвистике утверждается идея о том, что синтаксический уровень языка представлен не только предложением и словосочетанием, но и другими единицами, исследование которых требует новых подходов и методик анализа.

Список литературы

1. Апресян В.Ю. Процессы идиоматизации и грамматикализации в нестандартных конструкциях // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: по материалам междунар. конф. «Диалог». Вып. 13 (20). М.: Российский гос. гум. ун-т, 2014. С. 12–28.
2. Баранов А.Н., Добровольский А.Н. Аспекты теории фразеологии: монография. М.: Знак, 2008. 656 с.
3. Виноградов В.В. О членении предложения и о членах предложения // Грамматика русского языка: в 2 т. Т. II: Синтаксис. Ч. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 86–98.

4. Иомдин Л.Л. Конструкции малого синтаксиса // Теоретические проблемы русского синтаксиса: Взаимодействие грамматики и словаря. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 59–279.
5. Меликян В.Ю. Эмоционально-экспрессивные обороты живой речи: Словарь. М.: Флинта: Наука, 2001. 239 с.
6. Меликян В.Ю. Современный русский язык. Синтаксис нечленимого предложения: учеб. пособие. Ростов н/Д.: Изд-во Ростовского гос. пед. ун-та, 2004. 288 с.
7. Поспелов Н.С. Слова-предложения // Грамматика русского языка: в 2 т. Т. II: Синтаксис. Ч. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 79–88.
8. Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 624 с.
9. Шведова Н.Ю. Простое предложение // Русская грамматика: в 2 т. Т. II: Синтаксис. М.: Наука, 1980. С. 83–92.

Об авторе:

МАКСИМОВА Елена Петровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: maximka2009@yandex.ru.

SYNTACTIC PHRASEOLOGICAL UNITS AND NON-SEGMENTED SENTENCES: ON THE PROBLEM OF DIFFERENTIATION OF CONCEPTS

E. P. Maksimova

Tver State University
the Department of Fundamental and Applied Linguistics

The article considers the relationship between the concepts of “non-segmented sentence” and “syntactic phraseologism” from the point of view of the interaction of the categories of idiomaticity and non-segmentation in the classifications of Russian linguists.

Keywords: *non-segmented sentence, speech formula, syntactic phraseologism, syntactic idiomaticity, word-sentence, utterance.*

About the author:

MAKSIMOVA Elena Petrovna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Fundamental and Applied Linguistics, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: maximka2009@yandex.ru.

УДК: 81'367

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИЗЪЯСНИТЕЛЬНЫХ СЛОЖНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В ТЕКСТАХ ОТОРИНОЛАРИНГОЛОГИИ

¹В. М. Мирзоева, ¹Е. Д. Аксенова, ¹А. А. Кузнецова, ²Е. З. Мирзоева

Тверской государственный медицинский университет

¹кафедра русского языка

²кафедра оториноларингологии

В статье на материале текстов медицинской специальности «Оториноларингология» анализируются особенности функционирования изъяснительных сложных предложений, обусловленные спецификой коммуникативно-функциональной направленности научного (медицинского) текста. В центре внимания работы – представление классификации изъяснительных сложных предложений с учетом системного описания средств смысловой актуализации предложений данного типа.

Ключевые слова: *изъяснительные сложные предложения, семантико-коммуникативный аспект, лексико-синтаксическое описание, оториноларингология.*

Являясь одним из общелитературных языковых средств, изъяснительные сложные предложения (далее ИзСП) находят широкое употребление в различных сферах речи, в том числе в научной. Частотность ИзСП связывается прежде всего с семантической спецификой данных синтаксических конструкций: способностью выражать различные аспекты коммуникативно-познавательной деятельности мыслящего субъекта. В научных медицинских текстах чаще всего «описывается фрагмент физических состояний, обязательность / возможность связи которых с действительностью детерминирована <...> существующими знаниями врача об этиологии, патогенезе, профилактике и лечении того или иного заболевания» [1, с. 156].

Проведенный анализ текстов по специальности «Оториноларингология» показал высокую частотность ИзСП с союзом *что*. В лингвистической литературе принято считать, что союз *что* стилистически нейтрален, семантически не специализирован, круг опорных слов, выступающих совместно с союзом *что*, чрезвычайно широк [8, с. 318]. Поэтому *что* квалифицируется как одно из универсальных средств связи, и дальнейшее описание ИзСП с союзом *что* связывается, как правило, с лексико-семантической классификацией опорных слов. Не отрицая ведущей роли этих средств в формировании семантики, можно отметить, что для выявления особенностей функционирования такого специфического вида высказывания, каким является ИзСП, данных характеристик недостаточ-

но. Так, семантико-коммуникативный аспект изучения синтаксических единиц показывает, что функции ИзСП в научных текстах выходят за пределы структуры предложения, связываясь с функциональным назначением предложения в рамках текста [5, с. 105].

По своему коммуникативному назначению и функциям в текстах оториноларингологии ИзСП с союзом *что* неоднородны, хотя формально принадлежат одному тексту. Так, были выделены две группы предложений, выполняющих различные коммуникативные задачи: собственно-информационные и коммуникативно-прагматические. Ср.:

1) *К. Доплер полагал, что этот феномен возникает при больших скоростях источника звука и в результате передний фронт звуковой волны сжимается* [3, с. 323].

2) *Можно предполагать, что синдром Мак-Ардеа является вариантом наследственного гликогенеза* [Там же, с. 543].

В научной литературе, посвященной проблемам болезней уха, горла и носа, находят широкое применение ИзСП с общим коммуникативным значением информирования. Основным способом информирования является констатация установленных фактов, репрезентация устоявшихся положений. Констатирующий характер сообщения главной части подчеркивается семантикой опорных слов *утверждал, что; доказано, что; установлено, что* и др. Семантическая природа рассматриваемых предложений организована таким образом, что говорящий (автор) представлен как бы в двух ролях – и как лицо, воспринявшее какие-то факты, и как лицо, повествующее о них, ср.: *В. Е. Гречко выяснил, что эти заболевания в большинстве случаев сочетаются со вторичными поражениями околоносовых пазух, глотки и орбиты* [Там же, с. 115].

Придаточная часть таких предложений содержит репродуктивное изложение чьих-то мнений, взглядов и научных концепций. Этим свойством обобщения, репродуцирования передаваемой информации предложения рассматриваемого типа сближаются с различными видами конструкций, передающих «чужое» высказывание. Опираясь на семантические характеристики главной части, можно выделить наиболее часто реализующиеся смыслы, как правило, отражающие процесс научного познания болезней, симптомов, патологических процессов в организме человека. Поэтому самой продуктивной в медицинских научных текстах на примере оториноларингологии является группа ИзСП, объединенных значением «наличие, поиск и обнаружение научных знаний». Общее значение таких предложений опирается на семантические характеристики изъяснительных слов: *установить (установлено), показать (показано), выяснить (выяснено), обнаружить (обнаружено), обнаружилось, оказалось*. Лексико-синтаксические характеристики главной части выявляют общие приметы научной речи: ограничение состава опорных слов, преоб-

ладание конструкций с пассивными и возвратными формами, обобщенно представляющими субъект – источник знаний. Например: *Установлено, что современные подходы к лечебной тактике аденоtonsиллярной патологии направлены в сторону сокращения показаний к радикальным оперативным вмешательствам* [7, с. 34]; *Доказано, что тонзиллэктомия не обеспечивает ликвидацию патологического процесса в глотке и прекращение аутоиммунных реакций* [Там же, с. 60]; *Было обнаружено, что применение ДЭНС-терапии является способом купирования воспалительного процесса в миндалинах* [Там же, с. 61].

В большинстве случаев употребляются формы с имплицитно выраженным субъектом (автором). Конкретный деятель, познавательные действия которого отражены в семантике предложения, семантизируются в контексте. Содержание рассматриваемых предложений связано с отображением экспериментальной деятельности, которая, как известно, является основным способом научного познания в медицине. Знаменитый русский физиолог И. П. Павлов писал, что, «только пройдя огонь эксперимента, вся медицина будет всем, чем должна быть» [6, с. 438]. Если принять это во внимание, то можно объяснить причины высокой активности ИзСП, констатирующих знания и факты, полученные экспериментальным путем.

В исследуемом материале выделяется своей активной употребительностью группа ИзСП с общим значением констатации, передающая чужое, субъективное мнение, с изъяснительными глаголами *считать, полагать, предполагать*. Субъект, мнение которого воспроизводится в придаточной части, получает конкретное или обобщенное выражение. Предложения с конкретно названным субъектом – носителем мнения наиболее характерны для научной (медицинской) литературы, в которой важна авторитетность мнения: *M. J. Shapiro и D. K. Neues считали, что необходимо усовершенствовать методику удаления опухолей класса «С» и некоторых опухолей класса «Д»* [3, с. 679].

Частотны в текстах оториноларингологии и общеупотребительные в научной речи формы: *считают, что; полагают, что; было высказано предположение, что*, представляющие субъективное мнение обобщенной совокупности лиц. Например: *Считают, что вестибулярные нарушения необходимо рассматривать с позиций статической и динамической дисфункции* [2, с. 39].

В конструкциях, образованных изъяснительным глаголом *предполагать* (*предполагают, предполагалось, предполагается*), опорные слова выполняют две функции: указывают на принадлежность идеи группе лиц и подчеркивают, что эта идея относится к категории предположения. Это дает основание некоторым авторам квалифицировать их как конструкции с косвенной (чужой) модальностью, модальностью 3-го лица

в противоположность модальности 1-го лица: *Полагают, что ототоксичные лекарственные средства могут вызвать головокружение* [Там же, с. 34]. Предположительная окраска, характеризующая предложения этого типа, часто отражает эмпирический характер выводов и обобщений, возникших на основе интуиции и догадки. Поэтому они чаще всего функционируют в текстах – экскурсах в историю развития науки, где характеризуют мнения / предположения носителей прежних взглядов и концепций. В целом же высокую употребительность ИзСП субъективного мнения можно объяснить, по-видимому, важностью субъективного фактора в медицинской науке. Наряду с объективными данными, полученными в результате экспериментальной деятельности, автору-ученому приходится интерпретировать факты, неоднозначно решаемые на данном уровне развития науки.

ИзСП, выражающие коммуникативно-прагматические установки субъекта (II тип), имеют сложное коммуникативное задание, обусловленное синкретичностью функций главной части: она включает одновременно и автокомментарий, и момент воздействия на адресата. Характерно, что ни сам повествующий (автор), ни адресат не получают выражения в синтаксической структуре главной части, формально представленной различного рода устойчивыми сочетаниями, речевыми клише научной речи. Установку на личное отношение к высказыванию автор (повествующий) проявляет через свою оценку, ибо, как отмечает М.Н. Кожина, отношение к смыслу всегда оценочно, оно диалогично [4, с. 79].

Семантика главной части рассматриваемых конструкций представляет сложный сплав различных оценочных значений, которые лежат в сфере субъективной модальности, заключающей в себе личное отношение говорящего к содержанию: согласие или несогласие, логическую оценку, стремление разъяснить что-либо, выделить, подчеркнуть содержание сообщения в придаточной части. Таким образом, выражая различные коммуникативно-прагматические намерения автора, ИзСП создают шкалу самых различных видов оценки: от утверждения личного субъективного мнения до актуализации оценки как цели самого сообщения, заключенного в ИзСП. Представляя собой сложный сплав диалога и монолога, ИзСП такого типа выполняют различные функции: эмотивные, метаязыковые, контактоустанавливающие и др. Главная текстообразующая функция рассматриваемых ИзСП подчинена задаче воздействия на адресата, чтобы обеспечить надежность связи «автор – адресат».

Анализ разножанровых текстов по медицинской специальности «оториноларингология» показал, что функционирование ИзСП, выражающих коммуникативно-прагматические установки, обусловлено нацеленностью автора – создателя текста – на усвоение и освоение информации. Воздействие на адресата осуществляется не только через содержатель-

ный план, но и путем логической связности, убедительности изложения, с помощью различных средств смысловой актуализации, способствующей усвоению информации адресатом. На основании этого можно выделить три группы ИзСП, выполняющих эти задачи.

К первой группе относятся ИзСП с союзом *что*, содержащие логическую оценку сообщения и подчеркивающие логическую убедительность высказывания. Например: *Создается убеждение, что для сосудистых нарушений в ВБС характерны приступы позиционных головокружений* [2, с. 73]. Выражая свое мнение (согласие / возражение) по поводу анализируемой концепции, автор как бы предвосхищает реакции читателя, направляя его мысль в нужное русло. По сути дела, эти построения являются редуцированными формами диалога автора с читателем, который ведется по ходу изложения. Одновременно они служат средством логического убеждения адресата.

Вторую группу образуют регулярно реализующиеся ИзСП, в главной части которых содержится вероятностная оценка сообщения придаточной части. Эта оценка характеризует степень ответственности говорящего, обозначая его уверенность, убежденность, неуверенность, предположительность относительно содержательной стороны сообщения, изложенного в придаточной части. Круг опорных слов (словосочетаний), участвующих в выражении этой функции, в научной речи ограничен и унифицирован. Для выражения достоверности информации используются опорные слова и словосочетания *безусловно, что; нет сомнений в том, что; само собой разумеется, что* и др.: *Нет сомнений в том, что «морская болезнь» может развиваться на борту судна, в автомобиле или в самолете* [Там же, с. 33].

В то же время в литературе клинического профиля продуктивны конструкции *возможно, что; не исключено, что; по всей видимости, что...*, которые содержат вероятностную оценку истинности суждения и представляют проблематичные знания, обусловленные недостаточной изученностью вопроса, отсутствием научной аргументации. Функционирование отмеченных конструкций отражает, с одной стороны, сложность изучаемого объекта в медицинской науке, а с другой – относительный характер познания научной истины.

К третьей группе относятся ИзСП, главная часть которых выполняет функцию интеллектуально-экспрессивной актуализации сообщения придаточной части. Главная часть представляет устойчивые комплексы, образованные словами модальной и оценочной семантики (*можно, необходимо, нужно, важно, легко, нетрудно, следует*) в сочетании с инфинитивом (*отметить, заметить, указать, учитывать, помнить, забывать* и др.). Семантика модального компонента в них ослаблена, становится расплывчатой, заменяясь значением субъективной устремленности. Статисти-

ческий анализ позволяет выявить следующие распространенные словосочетания (перечень дается в порядке убывающей частотности): 1) *следует помнить (иметь в виду, указать, учитывать), что*; 2) *не следует забывать, что*; 3) *нужно / надо заметить (сказать), что*; 4) *нельзя забывать, что*; 5) *легко (нетрудно, важно) понять, что*; 6) *ясно, что*; 7) *вспомним (напомним), что* и др. Этот перечень отражает основной состав клише, употребляющихся в текстах оториноларингологии. Функционирование ИзСП подобного типа в этом жанре отражает авторские интенции, направляющие читателя на осмысление и включение информации в систему собственных знаний, чем объясняется исключительно активное употребление сочетаний с модальным глаголом *следует*: *следует учитывать*; *следует иметь в виду*; *следует помнить*; *не следует забывать* и т. п. На наш взгляд, подобные формы с глаголом *следует* по сравнению с другими речевыми клише имеют более ярко выраженную направленность на адресата. С их помощью автор направляет внимание читателя на актуальную информацию: советует, рекомендует, наставляет, старается предостеречь от ошибок при диагностике и лечении – одним словом, стремится передать определенную сумму знаний, накопленных опытом. Употребительность таких конструкций согласуется с коммуникативной ориентацией научных (медицинских) текстов, направленных на формирование клинического мышления и практических навыков медицинских специалистов.

Таким образом, характер и употребительность ИзСП с союзом *что*, выражающих коммуникативно-прагматические установки автора, могут существенно варьироваться в зависимости от общей коммуникативно-функциональной направленности текста. Изучение функционирования рассматриваемых ИзСП в научной (медицинской) литературе позволяет установить их связь с объяснительным способом научного изложения. Безусловно, описанные тенденции функционирования ИзСП с союзом *что* отражают общие закономерности синтаксиса научной речи. Результаты проведенного анализа позволили выделить особую функциональную нагрузку двух типов ИзСП, отличающихся текстообразующими функциями: ИзСП информативного типа, репрезентирующие мнения, научные положения, выводы, и ИзСП, отражающие коммуникативно-прагматические установки автора – создателя и комментатора текста. Кроме того, отмечена высокая продуктивность изъяснительных слов и словосочетаний, имеющих значения вероятностного вывода, мнения-предположения, что свидетельствует о значительной роли субъективного фактора в изучаемой сфере.

Список литературы

1. Аксенова Е. Д., Мирзоева В. М., Мирзоева Е. З. Модальность научного (медицинского) текста (на материале текстов оториноларингологии) // Современные исследования социальных проблем. 2016. № 4-1 (28). С. 154–161.

2. Алексеева Н.С. Головокружение: отоневрологические аспекты. М.: Мед-пресс-информ, 2017. 183 с.
3. Бабияк В.И., Накатис Я.А., Пащинин А.Н., Воронов В.А. Основы отоневрологии. СПб.: Знание, 2015. 720 с.
4. Кожина М.Н. О диалогичности письменной научной речи // Русский язык за рубежом. 1981. № 6. С. 77–82.
5. Мирзоева В.М., Аксенова Е.Д., Кузнецова А.А., Мирзоева Е.З. О семантической дифференциации сложносочиненных предложений с сочетанием *(а) между тем* (на материале текстов оториноларингологии) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2019. № 1(60). С. 104–108.
6. Павлов И.П. Полное собрание сочинений: Т. 2, кн. 2 М.: Изд-во АН СССР, 1951. 590 с.
7. Портенко Г.М., Портенко Е. Г., Мирзоева Е.З., Шматов Г.П. Хронический тонзиллофарингит и информационные технологии его доказательства / Тверской государственный медицинский университет. Тверь, 2017. 198 с.
8. Русская грамматика: в 2 т. Т. 2: Синтаксис. М.: Наука, 1980. 709 с.

Об авторах:

МИРЗОЕВА Валентина Михайловна – кандидат филологических наук, зав. кафедрой русского языка Тверского государственного медицинского университета (170100, Тверь, ул. Советская, 4), e-mail: ruslang@tvergma.ru.

АКСЕНОВА Екатерина Дмитриевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Тверского государственного медицинского университета (170100, Тверь, ул. Советская, 4), e-mail: katrintver@mail.ru.

КУЗНЕЦОВА Анжелика Алимовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Тверского государственного медицинского университета (170100, Тверь, ул. Советская, 4), e-mail: ruslang@tvergma.ru.

МИРЗОЕВА Евгения Залимовна – кандидат медицинских наук, доцент кафедры оториноларингологии Тверского государственного медицинского университета (170100, Тверь, ул. Советская, 4), e-mail: ruslang@tvergma.ru.

SEMANTIC POTENTIAL OF EXPLANATORY COMPLEX SENTENCES IN TEXTS OF OTORINOLARINGOLOGY

¹V.M. Mirzoeva, ¹E.D. Aksenova, ¹A.A. Kuznetsova, ²E.Z. Mirzoeva

Tver State Medical University

¹Russian Language Department

²Department of Otorhinolaryngology

Based on the texts of the medical speciality “Otorhinolaryngology”, the article analyzes the features of the functioning of explanatory complex sentences, conditioned by the specifics of the communicative and functional orientation of the scientific (medical) text. The focus of the work is the presentation of the

classification of explanatory complex sentences in the light of the systemic description of the means of semantic actualization of this type of sentences.

Keywords: *explanatory complex sentences, semantic-communicative aspect, lexical-syntactic description, otorhinolaryngology.*

About the authors:

MIRZOEVA Valentina Mikhailovna – Candidate of Philology, Head of the Department of Russian Language, Tver State Medical University (170100, Tver, Sovetskaya str., 4), e-mail: ruslang@tvergma.ru.

AKSENOVA Ekaterina Dmitrievna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Russian Language Department, Tver State Medical University (1700000, Tver, Sovetskaya str., 4), e-mail: e-mail: katrintver@mail.ru.

KUZNETSOVA Anzhelica Alimovna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Language, Tver State Medical University (170100, Tver, Sovetskaya str., 4), e-mail: ruslang@tvergma.ru.

MIRZOEVA Evgeniya Zalimovna – Candidate of Medicine, Lecturer at the Department of Otorhinolaryngology, Tver State Medical University (170100, Tver, Sovetskaya str., 4), e-mail: ruslang@tvergma.ru.

РЫНОК МАСС-МЕДИА К 2021 ГОДУ В РОССИИ И В МИРЕ: ОБЩИЕ ТРЕНДЫ И СТРАНОВАЯ СПЕЦИФИКА

А. А. Антонов-Овсеенко

Тверской государственный университет
кафедра журналистики, рекламы и связей с общественностью,

На основании исследований динамики развития масс-медиа в России и в мире в течение первых десятилетий XXI в. в статье сформулированы главные тренды на ближайшие и отдаленные перспективы, состоящие в сокращении объемов выпуска печатных СМИ и передислокации объемов рекламы из традиционных видов СМИ в интернет-носители. В качестве рекомендации предлагается максимальное использование возможностей конвергенции в процессе создания и передачи контента.

Ключевые слова: *масс-медиа, реклама, конвергенция, дигитализация.*

По мере развития онлайн-ресурсов с середины 2000-х гг. в России и в мире сформировалась тенденция к сокращению объемов производства печатных СМИ, сопровождаемая передислокацией рекламы со страниц газет и журналов в интернет-носители. Ранее мы сообщали, что в России только в течение 2006–2009 гг. объем рекламы в печати снизился с 24,4 % до 16,1 %, а доля рекламы, размещенной в Интернете, наоборот, увеличилась с 3,2 % до 9,3 % [1]. В следующем десятилетии эта тенденция сформировалась в устойчивый тренд, демонстрируя дальнейшее снижение объемов рекламы, размещаемой в печатных СМИ, и соответствующее этому уменьшение объемов их производства. В России объем рекламы, размещенной в 2017 г. в газетах, составил в денежном выражении 8,7 млрд. руб., что соответствовало уменьшению на 12 % от объемов 2016 г. [Там же]: сравним это с объемом российского рынка интернет-рекламы в 2017 г. в сумме 166,3 млрд. руб. (+ 22 % к 2016 г.) или с объемом рекламы на основных каналах телевидения – 165,6 млрд. руб. (+ 13 % к 2016 г.) [8].

Снижение объемов производства печатных СМИ окончательно сформировалось в генеральный тренд по всему миру примерно к 2010 г. При этом в России этот тренд обладает собственной спецификой, состоящей в отмене государственных субсидий на почтовую доставку (на 3,5 млрд. ежегодно с 2014 г.), в повсеместном сокращении киосковых сетей в результате применения административных мер, росте цен на бумагу для производства газет и др. Еще одним фактором, оказывающим нега-

тивное воздействие на положение печати и характерным для российских реалий, является спад читательского интереса к содержательному наполнению изданий, формируемому под влиянием новых, модернизированных форм государственной цензуры [2].

Весь комплекс перечисленных факторов предопределил то, что, по данным *PricewaterhouseCoopers (PwC)*, приводимым в мониторинге Департамента СМИ и рекламы г. Москвы за 2019 г., «сегмент российских газет в среднесрочной перспективе продолжит демонстрировать отрицательные темпы роста. Отрицательная динамика будет наблюдаться как в объеме рекламы (при среднегодовом темпе роста минус 8,5 %), так и в сокращении тиражей. Журнальный сегмент имеет более высокий потенциал в среднесрочной перспективе за счет положительной динамики рекламы и за счет роста потребления платного цифрового контента» [7].

В качестве же примера того, что тренд на снижение производства печатных СМИ характерен не только для России, можно привести данные из доклада И. Басса на XV ежегодном форуме «Издательский бизнес / *Publishing Expo*» в 2019 г. о положении печати в Израиле: здесь «доходы печатных изданий от рекламы упали на 10-15 %, однако их доля все еще превышает долю на других развитых рынках. В Израиле печатные СМИ получают 16 % рекламных доходов, а в США – 12-13 %. Доходы прессы складываются из рекламы и подписки, доля подписки постоянно падает» [4].

При этом тенденция к спаду доходов (правда, не столь значительному, как в печати) от размещения рекламы наблюдалась в последнее время также на российском ТВ. Так, в течение января – сентября 2019 г. объем рекламы, размещаемой в эфире отечественного телевидения, демонстрировал отрицательную динамику в 7 % относительно аналогичного периода 2018 г. [9]; в июне же 2019 г. объем рекламы в эфире в сравнении с тем же месяцем 2018 г. сократился почти на 19 % [5, с. 11] (к моменту подготовки статьи в печать итоги всего 2019 г. еще не были подведены). И несмотря на то, что к концу 2019 г. российские эксперты прогнозировали возврат к положительной динамике [6], такие спады в объемах размещения рекламы на телевидении не следует считать случайными, но подтверждающими главный тренд – на передислокацию объемов рекламы из традиционных видов медиа в интернет-носители.

Интересно, что и в Израиле эксперты также отмечают спад поступлений от рекламы на телевидении. Так, И. Басс (данные из его доклада на издательском форуме в 2019 г. мы приводили выше) отмечает, что «финансовый кризис, а затем и полная реорганизация общественного вещания, смена владельцев коммерческих каналов привели к стагнации доходов ТВ» [4]. Несомненно, что к причинам стагнации поступлений от рекламы на израильском ТВ, перечисленным И. Бассом, следует причислить также передислокацию внимания рекламодателей и медиабайинговых агентств к рекламоносителям в Интернете: это то общее, что

роднит ситуации с поступлениями от рекламы в израильском и российском ТВ.

При этом спад поступлений от рекламы в отдельных видах СМИ, как и передислокация рекламных объемов в Интернет, сопровождаются общим ростом объемов рекламного рынка по всему миру: по данным *Zenith*, приводимым в мониторинге Департамента СМИ и рекламы г. Москвы, «мировой рекламный рынок в 2018 году вырос на 4,6 %, до \$ 579 млрд. По оценкам экспертов глобальной сети *Dentsu Aegis Network*, представленным в январе 2019 года и основанным на данных анализа 59 рынков, в 2019 году глобальный темп роста рекламы достигнет 3,8 % и достигнет \$ 625 млрд. <...> При этом к 2021 году интернет-реклама займет более 50 процентов рекламных расходов» [7] (см. рис. «Доля рекламных расходов в мире по каналам в 2021 г.).

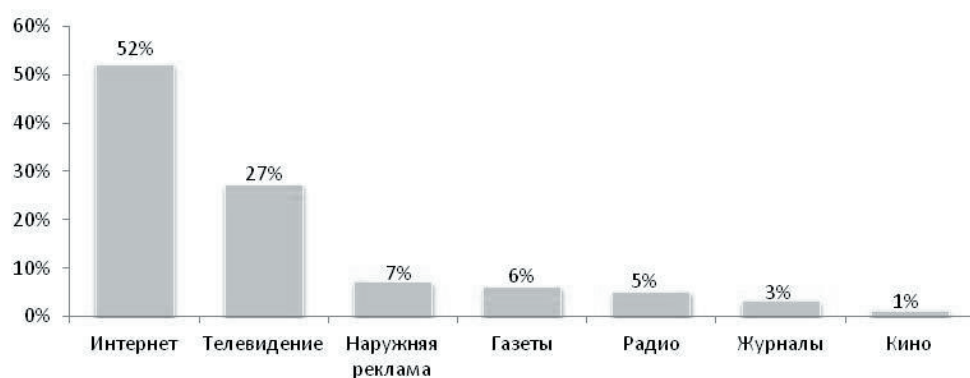


Рис. 1. Доля рекламных расходов в мире по каналам в 2021 г. [7]

В этих условиях, как следует из доклада И. Басса, израильские медиа, например, «активно используют возможности интернета, используются оффлайн и онлайн средства доставки. Публикуются не только видео материалы, но и подкасты. Интегрированные, мультиплатформенные медиа играют все большую роль. Крупные рекламодатели и рекламные агентства все более активно используют достижения хай-тека» [4]. И здесь следует отметить, что под термином «интегрированных» медиа докладчик с очевидностью имеет ввиду явление, укрепившееся в российской научной и медиа-среде под названием конвергенции. При том, что расхождения в понимании этого термина наблюдались с момента его появления. Так, российский эксперт Т.В. Фирсова обращает внимание на многообразие определений этого термина, вызванное различными трактовками его смысла: «Конвергенция – это слияние различных видов средств массовой информации и технологий (радио, телевидения, газетной и фотожурналистики) в рамках онлайн-редакции СМИ; слияние технологий и услуг в рамках подразделений одного издательского дома или

телекоммуникационной компании. Конвергенция понимается одновременно как технологический процесс в журналистике и как прикладной термин, как слияние формы и как слияние содержания» [11, с. 110]. Слияние же различных технологий и видов СМИ в рамках онлайн-редакции в свою очередь следует ассоциировать с процессом дигитализации СМИ (которым, к слову, сегодня отличается не только мировой и отечественный рынок медиа, но и все другие сектора рынка и направления деятельности человека, включая науку и культуру). При этом масштабная, плановая дигитализация российских медиа, то есть использование нового, прогрессивного способа передачи и распространения информации (а за ней и рекламы), началась примерно с середины 2000-х гг., то есть с видимым опозданием в сравнении с началом этого процесса в Западной Европе и США. Эксперты приводят данные, согласно которым, например, «информацию на сайте РИА “Новости” редакция начала размещать в 2001 году, в 2007 году была предпринята “мультимедийная стратегия развития”. В западных СМИ аналогичные процессы происходили уже, по меньшей мере, с 1994 года – первый интернет-браузер появился в 1993 году, а в 1994 году у западных СМИ появились первые сайты» [Там же, с. 111].

К 2020 г. ситуация в России и в мире в отношении использования возможностей дигитализации и конвергенции кардинально изменилась. Исследователи отмечают, что на телевидении, например, «конвергенция привела к появлению огромного количества площадок потребления контента» [12, с. 130]. Исследования одновременного потребления среди прочего показали, что в 77 % случаев аудитория использовала для просмотра одной и той же программы второй экран (то есть экран компьютера или мобильного устройства), причем в 44 % случаев – для получения дополнительной информации о самой просматриваемой программе. Эксперты и менеджмент телевизионных компаний увидели в этом «потенциал удержания аудитории и стали развивать технологии “второго экрана” – чтобы удержать аудиторию у своего бренда на двух экранах одновременно» [Там же, с. 131].

Что касается внутривидовых изменений, тот же И. Басс обращает внимание на то, что в Израиле процесс дигитализации выражается в том, что «Новые СМИ возникают практически только в онлайн. “Старые” СМИ вынуждены сокращать или отказываться от стандартных способов распространения и переходить в онлайн» [4]. Такая же динамика наблюдается и в России: как следует из презентации к Мониторингу Департамента СМИ и рекламы г. Москвы, в период 2015–2018 гг. в общем объеме регистрируемых ежегодно различных видов СМИ наблюдалось поэтапное уменьшение доли печатных медиа – с чуть менее 800 в 2015 г. до менее 400 в 2018 г., и такое же поэтапное увеличение доли регистрируемых сетевых изданий – с 200 в 2015 г. до более 400 в 2018 г. [7].

Изложенное выше позволяет прогнозировать, во-первых, дальнейшее сокращение доли печатных медиа в общем объеме развивающихся СМИ в мире: спад производства этого вида СМИ спровоцирован и сопровождается соответствующими показателями спада поступлений от рекламы.

Объем рекламы, размещаемой на различных платформах и носителях в Интернете, продолжит увеличение – как за счет роста объема рекламного рынка в целом, так и за счет передислокации в интернет-носители рекламы из традиционных видов СМИ.

В качестве рекомендации для традиционных видов СМИ в сложившихся условиях (не в последнюю очередь в целях их самосохранения) предлагается сосредоточиться не на конкуренции с интернет-носителями информации и рекламы, включая онлайн-медиа, а на активном использовании преимуществ процесса дигитализации и конвергентных способов производства и передачи информации и рекламы.

Список литературы

1. Антонов-Овсеенко А. А., Шитикова Е. М. Бюджет печатных СМИ России: Интернет и другие факторы влияния // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2018. № 3. С. 93–96.
2. Антонов-Овсеенко А. А., Шитикова Е. М. Печатные СМИ России: проблемы и решения / Союз предприятий печатной индустрии (ГИПП), ООО «Вайз-Медиа». М., 2019. 16 с.
3. Баранова Е. А. Медиаконвергенция как системообразующий фактор трансформации института СМИ: дис. ... докт. филол. н.: 10.01.10 / Е. А. Баранова; Российский университет дружбы народов. М., 2018. 382 с.
4. Басс И. Интегрированные медиа. Израильские реалии. Доклад на сессии «Реклама и медиабизнес в цифровой среде». XV ежегодный профессиональный форум российских издателей «Издательский бизнес / Publishing Expo. Перегрузка». М., 2019. Презентация в формате PowerPoint. Архив автора.
5. Бolečкая К. Реклама утекает из эфира // Ведомости. 06.08.2019. С. 11.
6. Веселов С. Комментарий к исследованию «Объем рекламы в средствах ее распространения в январе-сентябре 2019 г.» [Электронный ресурс] // Ассоциация коммуникационных агентств России. URL: http://www.akarussia.ru/knowledge/market_size/id9034. (Дата обращения: 24.01.2019.)
7. Мониторинг состояния московского рынка распространения печати и логистических услуг в 2019 году [Электронный ресурс] // Департамент средств массовой информации и рекламы города Москвы. URL: <https://www.mos.ru/dsmir/documents/monitoringi-sostoyaniya-rynka-pechati-i-knigoizdaniya/view/231622220/>. (Дата обращения: 24.01.2019.)
8. Объем рекламы в средствах ее распространения в 2017 г. [Электронный ресурс] // Ассоциация коммуникационных агентств России. URL: http://www.akarussia.ru/knowledge/market_size/id8180. (Дата обращения: 24.01.2019.)

9. Объем рекламы в средствах ее распространения в январе-сентябре 2019 г. [Электронный ресурс] // Ассоциация коммуникационных агентств России. URL: http://www.akarussia.ru/knowledge/market_size/id9034. (Дата обращения: 24.01.2019.)
10. Тулупов В. В. Бумажная пресса: сегодня и завтра // Судьба печатной прессы в эпоху Интернета: колл. монография / Челябинский гос. ун-т. Челябинск, 2018. С. 106–111.
11. Фирсова Т. В. Влияние конвергенции на работу редакции и экономику СМИ: немецкий опыт // Инновационные аспекты развития гражданской авиации (АвиаТранс-2016). Ростов-на-Дону: Фонд науки и образования, 2016. С. 110–113.
12. Шацкая А. Д. Контент российских телеканалов в Интернете: технологии размещения и монетизации // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2019. № 6. С. 129–154.

Об авторе:

АНТОНОВ-ОВСЕНКО Антон Антонович – доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета (171100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: antonov-ovseenko@mail.ru.

MASS MEDIA-MARKET IN RUSSIA AND ALL OVER THE WORLD IN 2021: GENERAL TRENDS AND COUNTRY'S SPECIFICS

A.A. Antonov-Ovseenko

Tver State University

Department of Journalism, Advertising and Public Relations

Based on studies of the dynamics in mass media development in Russia and in the world during the first decades of the XXI century, the article formulates the main trends for the near and long-term perspective, which consist in reducing the volume of printed media output and relocating the main bulk of advertising from traditional media types to Internet. As a recommendation, it is suggested to maximize the use of convergence capabilities in the process of creating and transmitting the content.

Keywords: *mass-media, advertising, convergence, digitalization.*

About the author:

ANTONOV-OVSEENKO Anton Antonovich – Doctor of Philology, Professor at the Department of Journalism, Advertising and Public Relations, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: anton.antonov.ovseenko@gmail.com.

ЖАНР КОМИКСА В ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКЕ «ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ РОССИЯ» (ПАРИЖ, 1924–1939)

Е. Н. Брызгалова, Т. Л. Фунтякова

Тверской государственный университет
кафедра журналистики, рекламы и связей с общественностью

В статье рассматривается жанр комикса в эмигрантском еженедельнике «Иллюстрированная Россия» (Париж, 1924–1939). В статье исследуется соотношение вербального и иконического компонентов в комиксах, авторы выделяют жанровые признаки и разновидности, определяет коммуникативные возможности жанра, рассматривает комикс как креолизованный текст.

Ключевые слова: еженедельник, «Иллюстрированная Россия», сатирический комикс, жанр, визуальная образность, креолизованный текст.

Нам уже приходилось обращаться к изучению графической иллюстрации в эмигрантском еженедельнике «Иллюстрированная Россия», выходившем в Париже в 1924–1939 гг. [3]. Изучение богатейшего визуального контента издания еще только начинается, есть лишь небольшая статья, посвященная анализу обложечной иллюстрации и её роли в формировании художественной позиции журнала [13]. Поэтому нам показалось интересным обратиться к самому популярному жанру еженедельника – к комиксу. Жанровая специфика комикса до сих пор вызывает вопросы у исследователей, поскольку этот жанр очень активно развивается, постоянно демонстрируя свои поистине безграничные возможности и представляя публике новые модификации. Его используют в самых разных сферах современной коммуникации [7], от киноиндустрии до преподавания языков [1] и медиаобразования [11].

Мы не ставим перед собой глобальных задач всестороннего анализа жанровой природы и коммуникативных возможностей комикса. Остановимся на изучении своеобразия и бытования жанра в еженедельнике, ориентированном на самый широкий читательский круг, причем эмигрантский. Конечно же, эта специфика во многом предопределила как издательскую политику журнала в целом, так и специфику его контента.

Изучение жанровой природы комикса имеет несколько спорных моментов. Один из них касается его связей с карикатурой. По этому поводу высказываются разные мнения. Некоторые рассматривают сатирический комикс как жанровую модификацию карикатуры [6]. Другие, не делая различий между многочисленными видами комиксов, настаивают на уникальности жанра и подчеркивают его отличия от карикатуры [17]. Третьи считают карикатуру разновидностью комикса [9]. Мы принимаем

первую точку зрения, устанавливающую жанровое родство между карикатурой и комиксом. В нашей работе речь пойдет только о комических комиксах в «Иллюстрированной России», поскольку другие разновидности данного жанра в еженедельнике не встречаются.

Сегодня производство комиксов – это всемирная индустрия с многомиллионным оборотом денег и продукции, со множеством разновидностей вербального и иконического компонентов, способов воплощения идеи и др. История и теория жанра должны стать предметом отдельного фундаментального исследования. Отметим, что в последние десятилетия появились научные труды, посвященные изучению комикса и принадлежащие к разным областям знания. Социологи, искусствоведы, лингвисты, психологи, культурологи и др. [1; 4; 7; 14; 15; и др.] – все сходятся на том, что комикс – это уникальное явление культуры, основанное на синкретизме и представляющее собой креолизованный текст [8]. Л.Г. Столярова считает, что «комикс заключает в себе большой объем информации, рассчитанной на максимальную простоту восприятия, благодаря взаимодействию вербальных и невербальных компонентов» [15, с. 6]. Е.С. Авдеева рассматривает комикс как «универсальный источник передачи информации» [1, с. 5].

Если посмотреть на комикс с точки зрения коммуникации, то, на наш взгляд, стоит сослаться на наиболее авторитетного исследователя – Скотта Макклауда, утверждающего, что комикс – это совместная работа автора и читателя, ведь если читатель не сможет понять комикс, то он не будет «работать»: «Изобразы требуют нашего участия, чтобы заставить их работать» [9, с. 59]. Таким образом, одной из главных характеристик комикса является актуализация коммуникативных возможностей жанра, а они, по нашему мнению, практически неисчерпаемы. Смысл комикса практически создается в процессе «единомоментного» просмотра и прочтения, что активизирует различные психические, визуальные и мыслительные способности читателей. Наверное, любая форма творчества предполагает эмоциональный отклик воспринимающей стороны, но в комиксе он вырастает до соавторства. Может быть, в этом кроется одна из основных причин той огромной популярности жанра, которую мы наблюдаем сегодня.

Обратимся к непосредственной теме данной статьи. Как уже было отмечено, в «Иллюстрированной России» встречаются только сатирические комиксы – в этом еженедельник продолжил традицию дореволюционных «тонких» журналов, выходивших в России во множестве в предреволюционное десятилетие и пользовавшихся неизменным спросом именно благодаря иллюстрированию [12]. Те исследователи комикса, кто утверждает, что для России данный вид искусства не свойствен (и потому он появился здесь довольно поздно), не правы. И. Антанасиевич убедительно доказывает это в статье «Адаптация русской классики в комиксах королевской Югославии» [2].

В эмигрантском издании сатирический комикс стал, пожалуй, самым частотным жанром: подобные произведения встречаются почти во всех номерах. И их немало – комиксы не похожи друг на друга и отличаются рядом характеристик.

Основное отличие – принцип организации действия. Проанализировав более 230 выпусков, мы пришли к выводу, что в еженедельнике представлены два основных вида комикса. Первый строится по кинематографическому принципу: каждая картинка – кадр, эпизод истории, сюжет которой разворачивается на глазах у читателя. Это наиболее распространенная и привычная форма комикса. Второй вид характеризуется тем, что в нем дан ряд картинок, каждая из которых автономна, но они объединены общей темой. Каждое изображение – законченное произведение, но оно работает на раскрытие общей темы и развитие общего сюжета. Каждое изображение дополняет общую картину и привносит новые краски в развитие темы. Оба вида многочисленны и представлены в «Иллюстрированной России» во множестве вариаций.

Начнем с первого. Если принять распространенное утверждение, что комикс – это история в картинках, то даже последовательность их расположения становится средством коммуникации. Монтажность комикса в данном случае строится так же, как и в киноленте: последовательно.

Наиболее часто в еженедельнике встречаются комиксы, которые невелики по объему и объединяют от двух до десяти картинок. Сюжет такого произведения незамысловат и отличается простотой и статичностью. Чаще обыгрывается какая-то реплика или деталь. Например, «Разговор в вагоне» [5. 1926. № 46. С. 3]. Иконическая составляющая статична: изображены двое мужчин, беседующих в вагоне поезда. Комикс состоит из шести картинок, которые отличаются друг от друга лишь позами и жестикующей собеседников. Вербальная составляющая тоже проста. Один из собеседников говорит, что русским плохо живется в эмиграции («Иностранцы нас не любят!», «А эти визы! Нас никуда не пускают!» [Там же]) и что его заветное желание – умереть на родине. Второй собеседник вступает в разговор только в последнем эпизоде и подает реплику: «Простите, почему же вы в таком случае не едете в Россию?» [Там же]. Смысл всего произведения сосредоточен в последней реплике: «...Да ведь я еще не собираюсь умирать!» [Там же]. Как видим, текст краток: под каждой картинкой одна реплика, и только под последней – две. Изображение в этом комиксе статично, оно почти не передает действие, подчеркивая тем самым смысл слова.

Если задаться вопросом о доминировании в подобном комиксе, то, на наш взгляд, его можно назвать «текстоориентированным», «где изображение иллюстрирует, но не добавляет информации к исчерпывающему тексту» [9, с. 153]. Основным средством и способом репрезентации смысла становится вербальная составляющая. Но именно изобразитель-

ный компонент фиксирует протяженность развития сюжета во времени – разговор длится: персонажи меняют позы, жестикулируют, изменяется выражение их лиц. И это важно, потому что дает возможность зрителю вникнуть в тему, примерить на себя роли собеседников. Изобразительный ряд обладает заданным форматом и сопровождается диалогом, который и несет в себе основной смысл всего произведения. По тому же принципу построен целый ряд комиксов, опубликованных в разные годы: «Вина иностранцев» [5. 1930. № 48. С. 3]; «Гидра революции» [Там же. 1938. № 46. С. 11]; «Приятная компания» [Там же. 1936. №. 1. С. 3]; «Бернард Шоу» [Там же. 1931. № 35. С. 3] и др. «Значащие очертания», по выражению Г.М. Маклюэна [10, с. 213], в таком типе комикса основаны на сопричастности зрителя к теме диалога героев: он как будто присутствует и становится третьим собеседником.

Другой пример комического комикса, отнесенного нами к первому типу, – это объемное произведение с развернутым сюжетом, охватывающее значительный период времени и содержащее рассказ о действиях и поступках героев. Подобный тип комической «истории в картинках» можно назвать классическим воплощением жанровых признаков комикса. Такие произведения, как правило, публиковались в нескольких номерах и рассказывали о злоключениях героя-эмигранта. Пользуясь журналистской терминологией, их можно назвать «романом с продолжением», поскольку история переходила из выпуска в выпуск. Здесь сохраняется кинематографический (то есть последовательный) принцип монтажности, но при этом подключается еще и фрагментарность: серия картинок-кадров, помещенная в одном выпуске еженедельника, – это определенный фрагмент общей истории. Следующий фрагмент в развитии сюжета читатель встретит в следующем номере журнала.

Например, комикс «В 8 лет вокруг света. Похождения И.И. Беглецова» [5. 1926 №№ 46–51]. Фамилия главного героя комикса, представленная в названии, направляет читательское восприятие в нужное русло. Комикс состоит из шести фрагментов из жизни Беглецова, начиная с его попытки покинуть советскую Россию на иностранном судне и заканчивая аферой в Париже, когда герой решил подзаработать денег сдачей жилья в наём. Каждый эпизод напоминает серию киноромана: герой ставит перед собой цель, на его пути встречаются препятствия, он их преодолевает – иногда удачно, иногда нет, чтобы в следующей «серии» представить и развернуть очередной сюжет.

«Получение эстетического отклика от зрителя» [9, с. 9] в комиксе так же важно (а может быть, и важнее!), как и передача определенной информации. Мысль о важности роли читателя/зрителя вполне согласуется с размышлениями ученых о визуализации современных медиа [16] и с мыслями Г.М. Маклюэна о том, что изображение «обособляет отдельные

моменты времени» [10, с. 213]. В представленном нами произведении смысл очевиден: автор, рассказывая о незадачливом герое, стремится не сколько вызвать смех у читателей еженедельника, сколько приободрить товарищей по изгнанию, показать, что выход всегда есть, нужно только его искать.

Итак, первый тип комического комикса в «Иллюстрированной России» строится по кинематографическому принципу. Действие в нем развивается последовательно от картинке к картинке, знакомя читателя с жизненными испытаниями и эмоциями героев. Данная жанровая модификация представлена «многосерийными» произведениями, которые публиковались в нескольких номерах («Наши за границей. Похождения четы Ивановых и их друга Синюхина в Европе» [5. 1926. №№ 2–8]), и более короткими комиксами с упрощенными сюжетами, раскрывавшимися в 2–10 картинках («Анекдот о Сталине» [Там же. 1927. № 32. С. 7]; «Как Иван Иванович Беженский учился кататься на коньках» [Там же. 1926. № 3. С. 3]; «Новый год» [Там же. 1938. № 2. С. 3]; «Троцкий и компартия» [Там же. 1928. № 51. С. 3]; «Наркоминдел Литвинов в Мариенбаде» [Там же. 1936. № 5. С. 8] и др.). Даже из приведенных названий произведений видно, что особенности эмигрантской жизни и жизнь в советской России – центральные темы в «Иллюстрированной России» в целом и в комиксах в частности.

Последовательное развитие сюжета не отменяет его упрощенности, как, впрочем, и упрощенности визуального ряда. Каждый кадр – это какой-то ключевой момент разворачивающейся на глазах у читателя/зрителя истории, который монтируется с предыдущим и последующим, создавая единое целое. При этом оказывается, что смысл происходящего гораздо глубже, чем это заложено в картинках и репликах. Во-первых, последовательность изображения – «превосходное коммуникативное средство» [9, с. 20]. А во-вторых, при такой монтажной схеме включается особый коммуникативный механизм, который С. Макклауд называет «домысливанием» [Там же, с. 64]. «Домысливание в комиксах стимулируется написанным словом – секретным контрактом между создателем и читателем» [Там же, с. 69]. Читатель вовлекается в сюжет и «достраивает» рассказываемую историю, которая хотя бы в какой-то своей части знакома эмигранту по собственному жизненному опыту.

Второй тип комикса в еженедельнике, как уже отмечалось, представляет собой не последовательное развертывание сюжета, а собрание разных картинок на одну тему: «Лозунги большевиков» [5. 1925. № 3. С. 3]; «Гримасы жизни» [Там же. 1928. № 24. С. 3]; «Каталог новогодних игрушек» [Там же. 1935. № 1. С. 5]; «К сведению больных» [Там же. 1938. № 23. С. 7]; «А я уже знаю!» [Там же. 1937. № 48. С. 6]; «Мой первый ответ» [Там же. 1934. № 51. С. 10]; «Мои пасхальные картинки» [Там же. 1936. № 16. С. 5]; «Любовь» [Там же. 1936. № 18. С. 3] и др. Комиксы данного типа тоже

демонстрируют разнообразие не только с точки зрения проблематики, но и по способам создания единого произведения. Кинематографический (последовательный) принцип монтажности для таких комиксов не актуален. В произведениях второго типа все картинки вместе и каждая в отдельности раскрывают одну тему, при этом не повторяя друг друга. В «Каталоге новогодних игрушек» (кстати, подобные «каталоги» достаточно часто публиковались в новогодних номерах журнала в разные годы) каждая картинка обыгрывает какой-нибудь привычный предмет, представляя его именно как игрушку. В комиксах «А я уже знаю!» и «Мои пасхальные картинки» представлена стилизация под детское восприятие происходящего. Одним из средств креолизации здесь является рукописный текст, стилизованный под детскую речь. О.А. Корда утверждает: «Именно креолизация становится важным инструментом коммуникации – привлечения и удержания внимания адресата, способов выражения смысловой организации текста» [8, с. 3]. Добавим к этому, что креолизация в данном случае служит и одним из основных средств создания и усиления комического эффекта. Подписи под картинками, выполненные детским неровным почерком и содержащие наивные детские суждения, вызывают смех.

Другой достаточно частотный комический прием характерен не только для комикса, но и для других форм комического искусства. В подобных произведениях обыгрывается несколько вариаций на одну тему. Так построен комикс «Любовь»: каждая из шести картинок демонстрирует представления о любви у людей разных национальностей. Пять картинок изображают любовные сцены «у немцев», «у англичан», «у итальянцев», «у южноамериканцев», «у французов». Шестая картинка противостоит всем предыдущим и заключает в себе основной смысл комикса. Если на первых пяти изображениях читатель видел парочки влюбленных (это было признание в любви, исполнение серенады под окном, похищение возлюбленной, поцелуй в ресторане), то на заключительной картинке изображена масса народа с плакатами на фоне Кремлёвской стены. На первом плане мы видим характерное, узнаваемое изображение И.В. Сталина и надписи на плакатах: «любимый Сталин» и «обожжаемый вождь». И надпись под изображением указывает уже не национальность, а на страну – «в СССР». Таким образом, именно шестая картинка переводит изображение в политический дискурс и придает комиксу сатирический смысл.

Подведем итоги. Жанровая природа комического комикса многообразна, в «Иллюстрированной России» представлено множество модификаций жанра, что свидетельствует о его популярности у читателей. Доступность, универсальность изображения, упрощенность смысла, богатство комического потенциала – всё это сделало комикс привлекательным жанром для читательской аудитории.

Список литературы

1. Авдеева Е.С. Использование комиксов при обучении японскому языку студентов второго курса языкового вуза: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Е.С. Авдеева; Ин-т содержания и методов обучения РАО. М., 2009. 26 с.
2. Антанасиевич И. Адаптация русской классики в комиксах королевской Югославии // Изотекст: сб. мат-лов конференции исследователей комиксов. М.: Рос. гос. б-ка для молодежи, 2016. С. 5–28.
3. Брызгалова Е.Н., Иванова И.Е. Графическая иллюстрация и её роль в еженедельнике «Иллюстрированная Россия» (1924–1939) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2019. № 3. С. 127–134.
4. Дмитриева Д.Г. Феномен американского супергероя в контексте визуальной культуры XX века: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Д.Г. Дмитриева; Российский гос. гуманитарный ун-т. М., 2014. 22 с.
5. Иллюстрированная Россия 1924–1939. Архив номеров [Электронный ресурс] // Librarium.fr. URL: <http://librarium.fr/ru/newspapers/russiaillustrated>. (Дата обращения: 13.07.2019.)
6. Каск А. Н. Жанровая структура, сюжетики, эстетика журнальной иллюстрации в России в XVIII–XIX веках: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / А.Н. Каск; НИИ теории и истории изобразит. искусств Рос. акад. художеств. М., 2011. 316 с.
7. Козлов Е.В. Коммуникативность комикса в текстуальном и семиотическом аспектах: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Е.В. Козлов; Волгоградский гос. пед. ун-т. Волгоград, 1999. 235 с.
8. Корда О.А. Креолизированный текст в современных печатных СМИ: структурно-функциональные характеристики: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.10 / О.А. Корда; Уральский федер. ун-т. Екатеринбург, 2013. 23 с.
9. Макклауд С. Понимание комикса. Невидимое искусство. М.: Белое яблоко, 2016. 216 с.
10. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц: Кучково поле, 2003. 464 с.
11. Онкович Г.В., Онкович А. Д. Комикс как средство медиаобразования // Медиаобразование. Media Education. 2016. № 2. С. 52–58.
12. Первалова Е.П. К вопросу о роли иллюстраций в отечественных тонких развлекательных журналах // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2017. Т. 2. № 3. С. 166–190.
13. Перхин В.В. Художественная позиция журнала «Иллюстрированная Россия» (1926–1939) // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2014. № 1 (18). С. 76–82.
14. Сонин А.Г. Комикс как знаковая система: психолингвистическое исследование: на материале франкоязычных комиксов: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / А.Г. Сонин; Алтайский гос. ун-т. Барнаул, 1999. 236 с.
15. Столярова Л.Г. Вербальные и невербальные компоненты коммуникации в текстах французских комиксов (на материале комиксов серии Астерикс): автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.02.05 / Л.Г. Столярова; Воронежский гос. ун-т. Воронеж, 2012. 23 с.

16. Терентьева И. Н. Визуальное, слишком визуальное... (к характеристике иконоческого поворота в современных медиа и актуальных медиаисследованиях) [Электронный ресурс] // Вестник НГТУ им. Р. Е. Алексеева. Серия «Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии». 2012. № 2. С. 29–35.
17. Харитонов Е. В. (Н. А. Рисованный) Графическая проза. Путеводитель по миру комиксов (фантастика и «экзотические приключения») [Электронный ресурс] // История Фэндом. URL: http://www.fandom.ru/about_fan/comics/. (Дата обращения: 12.12.2019.)

Об авторах:

БРЫЗГАЛОВА Елена Николаевна – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: bryzgalovaelena@gmail.com.

ФУНТЯКОВА Татьяна Львовна – соискатель кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: ivvairina@mail.ru.

THE GENRE OF THE COMICS IN THE WEEKLY MAGAZINE “ILLUSTRATED RUSSIA” (PARIS, 1924–1939)

E. N. Bryzgalova, T. L. Funtyakova

Tver State University

Department of Journalism, Advertising and Public Relations

The article discusses the genre of comics in the emigrant weekly “Illustrated Russia” (Paris, 1924–1939). The article examines the relationship between verbal and iconic components in comics. The author identifies genre features and its varieties, defines the communicative possibilities of the genre, and considers the comic as a creolized text.

Keywords: weekly, “the Illustrated Russia”, a satirical comics book, genre, visual imagery, creolized text.

About the authors:

BRYZGALOVA Elena Nikolaevna – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Journalism, Advertising and Public Relations, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: bryzgalovaelena@gmail.com.

FUNTYAKOVA Tatiana Lvovna – Applicant at the Department of Journalism, Advertising and Public Relations, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabova str., 33), e-mail: ivvairina@mail.ru.

УДК 070.1

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ КЛИКБЕЙТА В ЗАГОЛОВОЧНОМ БЛОКЕ СОВРЕМЕННЫХ МАСС-МЕДИА

¹О. Р. Самарцев, ²В. М. Латенкова, ¹Д. С. Фокина

¹Ульяновский государственный университет
кафедра журналистики

²Академия медиаиндустрии

В статье рассматриваются типологические особенности феномена кликбейта, анализируются определения кликбейта в научной литературе и практике СМИ, рассматриваются психологические, языковые, семантические и синтаксические особенности заголовочного блока, имеющих признаки манипулятивных технологий.

Ключевые слова: журналистика, заголовок, медиаконтент, контент, маркетинг, автор, читатель, жанры, кликбейт, медиаисследования.

В процессе конкурирования за внимание читателя интернет-издания и авторы современных медиатекстов делают акцент на *заголовки*. Не вызвавший внимания читателя заголовок в большинстве случаев оставляет текст неп прочитанным, даже если он написан грамотно. Многими исследователями было замечено, что количество пользователей, читающих только заголовки, в пять раз больше количества читателей, читающих далее сам текст.

Особым феноменом в практике интернет-СМИ в последние годы стала популярная технология манипулятивного построения заголовочного блока – «кликбейт». Производное от английских существительных *click* ‘щелчок’ и *bait* ‘приманка; наживка’ слово *кликбейт* становится достаточно распространённым в повседневной практике массовой коммуникации, в журналистике и маркетинге. Появилось незначительное количество научных исследований этого типа заголовков и множество утилитарных и практических описаний. Представляется важным не только дать определение этому языковому явлению в практике журналистики как особому типу заголовочного блока, но и выявить его типологические признаки, маркеры и приемы.

Прежде чем перейти к кликбейту как особому явлению, следует разобрать, какие характерные особенности заголовочного блока – заголовков и подзаголовков – создают условия для модернизации технологий их написания.

Нечестный, манипулятивный с прагматической точки зрения путь составления заголовка воспринимался как нечто недопустимое в печатной и электронной прессе. Традиционно считается, что заголовок должен

быть в смысловом отношении связан с основным текстом, быть построенным на основании честной работы с текстом без использования манипулятивных приемов и смысловых искажений и тем самым отвечать на запросы адресата. Другими словами, заголовок, а вместе с ним и основной текст, должны быть в релевантных отношениях с читателем. В журналистском тексте (как в газетном, так и в тексте интернет-ресурса) заголовок представляется как особая лингвистическая единица, «призванная в броской и краткой форме предупредить читателя о содержании статьи, облегчая тем самым ее восприятие» [8, с. 157].

Термин *хэдли́н* пришел из англоязычной журналистики. Различие, по мнению исследователей, состоит в том, что заголовок, предваряя основной текст, несет информацию о его содержании, тематике, а хэдли́н, который также располагается перед текстом, несет в себе функцию выражения главной идеи. Кроме того, заголовок тесно связан с восприятием текста аудиторией. Встает вопрос об инструментах, так как емкий, яркий, литературно грамотный заголовок повышает эффективность восприятия всего материала. Броский заголовок при отсутствии смыслового наполнения в тексте разрушает принцип единства формы и содержания в тексте и рождает эффект обманутых ожиданий у читателя. Полагаем, что это и лежит в основе особого типа заголовка – кликбейтного.

В исследовании Т. А. Воронцовой отмечается, что «формирование первичного образа события зависит от того, какие аспекты события вынесены в заголовок и какими языковыми и речевыми средствами это событие представлено» [3, с. 22]. Стремление стимулировать интерес адресата к полной версии текста нередко приводит к тому, что заголовок неадекватно отражает событие, представленное в основном сообщении. Другими словами, уже на этапе воспроизведения прочитанного у реципиента происходит деформация образа события. Исследователь отмечает, что довольно часто заголовки могут актуализировать концепт, который в сознании массового адресата ассоциируется с масштабной опасностью. Для достижения такого эффекта автор может использовать специальные языковые и речевые средства, акцентирующие значимость события (аббревиатура *ЧП* ‘чрезвычайное происшествие’ и пометка «Срочно»). *«Для преувеличения трагичности последствий происшествия журналисты, по сути верно его описывая в заголовке, могут апеллировать к пресуппозициям, существующим в сознании реципиентов. Искажение образа события может происходить и за счет смещения смысловых акцентов. Одним из способов такого смещения является фрагментарное представление события в заголовке. Деформация образа события в заголовке также может быть обусловлена некорректным выбором языковых средств»*, – отмечает исследователь

[Там же, с. 21]. Тяготение к деформации события мы можем наблюдать и в кликбейт-заголовках.

В отличие от печатных СМИ, интернет-издания существуют в условиях жесткой информационной конкуренции: одно и то же событие представлено в Интернете многократно в одно и то же время. Поэтому версия описания события в заголовках разных интернет-источников может отличаться по детализации этого события, по объему фактов, по степени эмоционального воздействия и т. д. Существенны такие критерии медиатекстов, как *яркость* (воздействие на читателя) и *достоверность* (точность отражения события). И заголовки в новостных интернет-СМИ содержат в себе такое противоречие. Т. А. Воронцова пишет о взаимосвязи типа заголовка и синтаксического строения текста: «...новостной заголовок в сетевых СМИ – это анонс события, представленного в основном тексте. По структуре это, как правило, полное предложение с подлежащим и сказуемым. Такие заголовки по умолчанию должны обладать высокой степенью информативности. С другой стороны, лаконичность заголовка не позволяет дать полную картину события, поэтому воздействующую функцию выполняют как языковые средства, так и отбор информации» [Там же, с. 22].

Стремление стимулировать интерес адресата к полной версии текста нередко приводит к тому, что заголовок неадекватно отражает событие, представленное в основном сообщении, то есть уже на этапе презентации происходит деформация образа события. Чаще всего такой деформации подвергаются сообщения о негативных событиях или рекламные сообщения.

В подобной практике и сформировалась технология написания заголовков, при которой главной его функцией становятся не традиционные для журналистского текста функции заголовков, а новая – стимулирование к «клику», переходу по гиперссылке на материал, то есть, по сути дела, функция «ловушки» внимания аудитории. Само понятие введено в оборот сравнительно недавно. В 2014 году менеджеры социальной сети *Facebook* заявили, что пересмотрят стратегию получения кликов, то есть переходов по ссылке в публикации в соцсети на исходное текстовое сообщение, расположенное на том или ином сайте [12]. Создатели соцсети выпустили два новых обновления, которые должны были уменьшить количество «заголовков с наживкой» – кликбейтных заголовков, – соответственно сократить количество поверхностного контента и дать преимущество в показе содержательной информации, с которой пользователи платформы действительно хотят взаимодействовать. Фактически 80 % пользователей, опрошенных компанией *Facebook*, заявили, что они хотели бы читать заголовки, которые позволили бы им лучше понять историю, которая скрывается в тексте после этого заголовка [Там же]. Два года спустя, в 2016 году

соцсеть объявила о новых изменениях в лентах новостей пользователей, которые были направлены против статей с «неинформативными (**кликбейтовыми**) заголовками» [10]. Такие статьи, по словам менеджеров, будут получать меньший охват среди пользователей соцсети.

При обширной практике применения кликбейта в СМИ и маркетинге теоретического обоснования или сколько-нибудь четкой классификации это понятие в науке пока не получило. Существует множество утилитарных классификаций и методик, которые следует рассмотреть.

В цитированном выше фрагменте заявления *Facebook*, по сути дела, впервые употребившего термин, приводится только одна из характеристик кликбейтного заголовка – *неинформативность*. Но механизмов у этой технологии много. Как правило, кликбейт-заголовки обращаются к таким свойствам когнитивно-эмоциональной сферы человека, как любопытство, возмущение или недоумение. Такой заголовок содержит в себе высокую степень потребности в реакции читателя, в особой коммуникации с ним. Особенность коммуникации кликбейт-заголовков с читателем в том, что важнее становится не ознакомление читателя с текстом и наполнение новыми смыслами, а сам факт обращения к заголовку, переход интернет-пользователя по ссылке вслед за интригующим заголовком.

Явление кликбейт-заголовка связано с такой сферой, как интернет-маркетинг. Востребованность сайта у рекламодателя определяется количеством визитов пользователей на данный интернет-ресурс, «кликов» по его материалам. Именно таким был стандартный алгоритм вычисления «стоимости» ресурсов до недавнего времени. В 2018 г. ситуация стала меняться, когда популярный сервис персональных рекомендаций *Яндекс.Дзен* публично заявил, что исключает кликбейт из публикаций, поскольку это нечестный и неэтичный способ сделать так, чтобы читатель кликнул на статью. Такие заголовки «намеренно искажают смысл, утаивают информацию или преувеличивают факты» [5]. К слову, зачастую в общественной медиасреде понятие «кликбейт» употребляется вместе со словом «фэйк» (в значении «фэйк-ньюс»). Если исходить из того, что новость – это оперативное информационное сообщение о событиях, которые произошли недавно или происходят в данный момент, представляющее политический, экономический или общественный интерес для аудитории в своей свежести, то «фейковая новость» – это сообщение, созданное стилистически как настоящая новость, но ложное полностью или частично. Это дает повод полагать, что этим медиа-явлениям свойственны такие характеристики, как ложность, искажение и манипулятивность. В любом случае основная функция кликбейт-заголовка – увеличить количество просмотров с целью «получить больше дохода от рекламы или переходов на сайт [Там же], а отнюдь не традиционные функции заголовочного блока СМИ.

В силу отсутствия строгой дефиниции понятия «кликбейт» обратимся к «Википедии», где кликбейт трактуется как «уничижительный термин, описывающий веб-контент, целью которого является получение дохода от онлайн-рекламы, особенно в ущерб качеству или точности информации» [4]. Автор статьи на портале *Lookatme.ru* Сергей Бабкин, объясняя причину возникновения кликбейта, акцентирует внимание на «генетическом ядре» кликбейтовых заголовков – *искажении смысла*: «Кликбейт – это такой способ построения заголовка, который допускает искажение смысла текста ради того, чтобы заинтересовать читателя; кликбейт-заголовки недоговаривают суть информационного повода, разжигая любопытство. Этот феномен возник из-за того, что рекламодатели платят сайтам за количество кликов, то есть переходов на страницу, где размещён баннер» [1]. Данная статья носит не научный, а скорее публицистический характер, однако содержит одну из немногих попыток осмысления явления.

Некоторые исследователи отмечают, что обращение к искажающим факты заголовкам свидетельствует либо о стремлении к манипуляции мнением или поведением читателя, либо говорит о непрофессионализме автора. В любом случае явление кликбейта связано с ориентацией на так называемый трафик сайта, то есть на высокий уровень читаемости информационных заметок. Обращение к эмоциям и впечатлениям читателя, игнорирование традиционных принципов создания заголовка с опорой на главную мысль текста и на фактаж – это черты кликбейта.

Об отрицательном или положительном значении кликбейта с точки зрения восприятия читателем или с точки зрения уровня профессионального мастерства и соблюдения этики в научной литературе исследований не проводилось. Чаще всего звучит констатация, что кликбейт обладает «большим значением», которое он приобрел в процессе «привлечения входящих ссылок на сайт со сторонних ресурсов» [5]. В практических конференциях оценочных коннотаций, как правило, тоже избегают, отмечая наличие «хорошего» и «плохого» кликбейта [6]. В этой связи представляется рациональным, объединяя сходные представления различных исследователей о «кликбейте», определить его как **способ построения заголовка с целью привлечения внимания к публикации и стимулирования (принуждения) к переходу на ресурс с определенным контентом.**

Сложнее всего выявить достаточно содержательное описание признаков кликбейта, поскольку ни теоретики, ни практики в этом общего знаменателя пока не находят, хотя есть позиции, с которыми соглашаются практически все изучающие феномен. Так, например, очевидно, что составление заголовков происходит таким образом, чтобы у пользователей

появилось желание нажать на ссылку. Исследователи выделяют следующие характерные признаки кликбейта: «В заголовках можно часто увидеть местоимения, которые указывают на что-то: *этот, эта, тот*. Обращение к конкретному читателю, т. е. в единственном числе, например, “ты”, чтобы установить дружеский контакт. Противоречие, где сначала говорится об обычных вещах, а затем происходит неожиданный поворот. Гиперболизация: чтобы читатель обратил внимание именно на ваш заголовок, нужно все преувеличивать, например, такие слова, как “самый, самый” или великолепнейший и т. д. Пунктуация – она, как правило, нестандартна, можно увидеть много вопросительных или восклицательных знаков, многоточие. Фразеологизмы также часто встречаются в данном виде заголовков» [2].

Другая позиция, с которой согласно большинство исследователей, связана с тенденциями последних лет, а именно: «Принципиальным современным трендом становится отказ от понуждения читателя “кликать” на заголовки и ссылки, увеличивая тем самым показатели просмотров и трафик – “кликбейт”, который воспринимается профессионалами как своего рода символ деградации медиа, установки на дешевые эффекты, неуважение к читателю» [9, с. 325].

Еще одна негативная особенность кликбейта отмечается З.З. Чанышевой в статье «Информационные технологии смысловых искажений в кликбейт-заголовках» [11]. Как можно понять уже по названию, подчеркивается искажающее суть свойство, как ядрообразующее. Термин *кликбейт* употребляется автором в одном контексте с термином *постправда*. Это исследование достаточно детально рассматривает феномен, связывая его с нарастанием количества ложной информации, обострением конфликтов в международных отношениях, представляя кликбейт как орудие идеологической борьбы и инструмент манипулирования сознанием. О дискурсивной практике кликбейт-заголовков автор пишет: «В результате исследования установлены в кликбейт-заголовках дискурсивные практики, актуализирующие в массовом сознании ложные топосы событий; использующие квазичитации; создающие эффект зонтичного стенда с выводом на экран по клику читателя большого массива fake информации; насаждающие искаженные идеологические императивы» [Там же, с. 54].

Таким образом, следует обобщить разрозненные [2; 11; 7; 9] типологические признаки кликбейта, сведя их в обобщающий перечень, который не даст исчерпывающего представления, но поможет понять его.

Кликбейт-заголовками могут считаться элементы заголовочного блока, в которых:

1. Используются указательные местоимения (*этот, эта, эти* и др.) для создания ощущения диалога с читателем, хотя диалога нет.

2. Обращение к читателю на «ты», что создает ложное ощущение эксклюзивности информации.
3. Игра на противоречии между обыденным и удивительным, когда первая часть заголовка описывает стандартную ситуацию, а вторая намекает на неожиданный поворот событий и разжигает любопытство читателя.
4. Немотивированно используются знаки препинания, придающие тексту экспрессию: многоточия, вопросительные и восклицательные знаки.
5. Обилие эпитетов.
6. Активно используется гиперболизация, преувеличение значимости описанного в заголовке, что не соответствует этому накалу в основном тексте.
7. Фразеологизмы или выражения / их перифразы из повседневной речи (чаще всего сленговые), усиливающие эффект преувеличения значимости или сенсационный смысл описанного.
8. Неполные предложения, обычно передающие удивление или восторг, эллипсис.
9. Императив (повелительное наклонение).
10. Интригующее построение, не раскрывающее сути информационного повода.
11. Искажение смысла сообщения, которое приводится после заголовка (нарушение логической последовательности событий, о которых впоследствии говорится в информационном сообщении).
12. Обещания привести инструкцию к действию или раскрыть некий секрет, который облегчит жизнь или принесет выгоду, но при этом конкретные способы не называются.
13. Приводятся цифры, кроме которых, отсутствует фактическая и однозначная информация. Отсутствует семантическая обоснованность употребления цифр. Манипуляция на том, что читатель с интересом читает и легко воспринимает списки.
14. Используются экспрессивные междометия, слова и выражения сленгового характера (*жесть*, *шок* и т. п.)

Список литературы

1. Бабкин С. Как вас заставляют кликнуть по заголовку. Что такое кликбейт и как он прижился в России [Электронный ресурс] // Lookatme.ru. 23 января 2015. URL: <http://www.lookatme.ru/mag/how-to/inspiration-howit-works/211165-clickbait-grammar>. (Дата обращения: 12.02.2020.)
2. Бакеева Д. А., Юрчак А. В. Флеш-журналистика: конвергенция региональных печатных СМИ и социальных медиа (на примере изданий «Известия Мордовии» и «Столица С») [Электронный ресурс] // Огарёв-Online. 2018.

- № 3 (108). С. 10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/flesh-zhurnalistsika-konvergentsiya-regionalnyh-pechatnyh-smi-i-sotsialnyh-media-na-primere-izdaniy-izvestiya-mordovii-i-stolitsa-s>. (Дата обращения: 12.02.2020.)
3. Воронцова Т. А. Новостной заголовок как репрезентант события // Политическая лингвистика. 2017. № 6 (66). С. 21–25.
 4. Кликбейт [Электронный ресурс] // Википедия. Свободная энциклопедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Кликбейт>. (Дата обращения: 13.05.2019.)
 5. Кликбейт [Электронный ресурс] // Яндекс.Дзен. URL: <https://yandex.ru/support/zen/requirements/clickbait.html>. (Дата обращения: 13.05.2019.)
 6. Кликбейт: какой бывает и как делать, если сильно хочется [Электронный ресурс] // Союз журналистов России. URL: <https://ruj.ru/news/klikbeyt-kakoy-byvaet-i-kak-delat-esli-silno-khochetsya-6674>. (Дата обращения: 12.02.2020.)
 7. Новость для авторов Дзена: дочитывание статей теперь прямо влияет на монетизацию [Электронный ресурс] // Яндекс.Дзен. URL: <https://zen.yandex.ru/media/zenmag/novost-dlia-avtorov-dzena-dochityvanie-statei-teper-priamo-vliiaet-na-vkliuchenie-monetizacii-5a32a37b3dceb7433f7d023f>. (Дата обращения: 13.05.2019.)
 8. Рудницкая И. А. Прагматическая направленность газетного заголовка // Вопросы лексикологии и стилистики французского языка: сб. науч. тр. МГПИ-ИЯ им. М. Тореца. Вып. 177. М., 1981. С. 157–179.
 9. Солдаткина Я. Проблемы сегментации контента в СМИ и новые возможности мобильных мессенджеров // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 3. С. 323–330.
 10. Фролов А. Facebook начала анализировать заголовки статей для борьбы с кликбейтом [Электронный ресурс] // VC.RU. 4 августа 2016. URL: <https://vc.ru/social/17411-facebook-no-clickbait>. (Дата обращения: 13.05.2019.)
 11. Чанышева З. З. Информационные технологии смысловых искажений в кликбейт-заголовках // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2016. № 4. С. 54–62.
 12. Opam K. Facebook is trying to kill clickbait [Электронный ресурс] // The Verge. Aug 25, 2014. URL: <https://www.theverge.com/2014/8/25/6066311/facebook-is-trying-to-kill-clickbait>. (Дата обращения: 13.05.2019.)

Об авторах:

САМАРЦЕВ Олег Робертович – доктор филологических наук, заведующий кафедрой журналистики Ульяновского государственного университета (432017, Ульяновск, ул. Л. Толстого, 42), e-mail: olegsamar@rambler.ru.

ЛАТЕНКОВА Вера Михайловна – кандидат филологических наук, ученый секретарь ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии» (127521, Москва, ул. Октябрьская, д. 105, к. 2), email: latenkova@gmail.com.

ФОКИНА Дарья – магистрант кафедры журналистики Ульяновского государственного университета (432017, Ульяновск, ул. Л. Толстого, 42), e-mail: olegsamar@rambler.ru.

TYPOLOGICAL FEATURES OF CLICKBEIT IN THE HEADER BLOCK OF THE MODERN MEDIA

¹O. R. Samartsev, ²V. M. Latenkova, ¹D. S. Fokina

¹Ulyanovsk State University

Department of Journalism

²Academy of Media Industry

The article deals with the typological features of the phenomenon of the “click-beit”. The authors analyze its definitions in scientific literature and media practice, and consider the psychological, linguistic, semantic and syntactic features of the header block, which have signs of manipulative technologies.

Keywords: *journalism, headline, media content, content, marketing, author, reader, genres, click-bait, media research.*

About the authors:

SAMARTSEV Oleg Robertovich – Doctor of Philology, Head of the Department of Journalism, Ulyanovsk State University (432017, Ulyanovsk, L. Tolstoy str., 42), e-mail: olegsamar@rambler.ru.

LATENKOVA Vera Mikhailovna – Candidate of Philology, Scientific Secretary, Academy of Media Industry (127521, Moscow, October str., 105, k. 2), latenkovva@gmail.com.

FOKINA Daria Sergeevna – Master Student at the Department of Journalism, Ulyanovsk State University (432017, Ulyanovsk, L. Tolstoy str., 42), e-mail: olegsamar@rambler.ru.

УДК 070.1

КОНЦЕПЦИЯ МЕДИАОБРАЗА РОССИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ОНЛАЙН-ПОРТАЛА *RT*)

Н. А. Цынарёва

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
кафедра зарубежной журналистики и литературы

В данной статье представлен анализ концепции медиаобраза России, выстроенной на основе материалов интернет-портала иновещательного канала *Russia Today*. Подробно рассмотрены составляющие созданного медиаобраза, предложены их возможные интерпретации.

Ключевые слова: медиаобраз, *Russia Today*, Россия, онлайн-портал, концепция.

В век глобальных информационных войн понятие «медиаобраз» приобретает особую актуальность и значимость. На данный момент в силу своей новизны термин не имеет точного определения, исследователи предлагают разные дефиниции в зависимости от фокуса научного рассмотрения и интерпретации.

Т. Н. Галинская выделяет два значения термина: в узком понимании и в широком. Оба варианта выделяются в связи с разными количеством участников, формирующих очертания медиаобраза. «В узком значении "медиаобраз" – это фрагменты реальности, описанные в текстах только профессиональных журналистов, отражающих их мировоззрение, ценностные ориентации, политические предпочтения, а также психологические качества» [10, с. 91]. Широкое значение формируется на основе анализа всех текстов медиaprостранства, созданных как журналистами-профессионалами, так и дилетантами, блоггерами, интернет-пользователями и др.

В нашем исследовании следуем первому пониманию медиаобраза, поскольку основным материалом для изучения служат статьи профессиональных журналистов международного СМИ *Russia Today*.

При рассмотрении глобального информационного поля необходимо помнить, что с медиаобразом тесно связано понятие медиаимиджа. Как отмечают Т. С. Глушкова и О. А. Зайцева, «... "медиаимидж" <...> возникает как результат восприятия информации о территориальном субъекте из массмедиа и является элементом опосредованного имиджа» [11, с. 52]. В русле концепции мягкой силы медиаимидж несет особую нагрузку, так как включает весь комплекс особенностей и уровней восприятия государства на международной арене посредством информационных материалов.

В последние двадцать лет научный интерес к данному явлению резко возрос. Теоретическую канву понятия «медиаимидж» очертили в своих работах Е. Н. Богдан [4], Д. П. Гавра [9], Т. Н. Галинская [10], Т. С. Глушкова, О. А. Зайцева [11], Т. Н. Громова [12], Ю. В. Таранова [9]. Изучением медиаимиджа России в разных аспектах его реализации занимались О. Бакулин [3], Е. Л. Варганова [6], М. В. Зеленцов [13], А. В. Марущак [16], В. М. Соколов [27], Н. В. Урина [29], З. О. Цыренжапов [30] и др.

Формирование благоприятной среды для восприятия образа государства и культивирование положительного медиаимиджа страны в зарубежном общественном сознании является целью акторов публичной дипломатии.

М. В. Зеленцов выделяет двух главных акторов в глобальном информационном поле, которые занимаются формированием образа России за рубежом: «...это российские регуляторы информационного продвижения имиджа страны» («Россия сегодня», “Russia Today”, международные приложения «Российской газеты») «и непосредственно СМИ разных стран, в информационном поле которых формируется имидж зарубежного государства» [13, с. 161].

В поле нашего исследовательского внимания – иновещательный телеканал *Russia Today* (далее – *RT*) как один из эффективных инструментов российской публичной дипломатии. Канал начал свою работу в 2005 году и на сегодняшний день имеет разветвленную сеть институтов по всему миру: восемь новостных и документальных каналов, информационные онлайн-порталы на шести иностранных языках, глобальное мультимедийное агентство *RUPTLY*. Статистические показатели работы *RT*, которые ежегодно определяют разные международные компании и аналитические центры, свидетельствуют о продуктивности и влиятельности канала на международной арене: «*RT* – международный информационный телеканал № 1 на видеохостинге *YouTube*. <...> По количеству просмотров *YouTube*-каналы *RT* опережают новостные каналы *BBC*, панабского канала *Al Jazeera*, *Euronews* и *FOX News*» [2].

Вместе с тем необходимо отметить, что, при всей востребованности контента *RT* зарубежным зрителем, среди других мировых СМИ российский канал зарекомендовал себя как откровенно оппозиционный, антагонистский и, соответственно, негативно воспринимаемый глобальным медиасообществом. На протяжении пятнадцати лет существования канала в адрес *RT* неоднократно высказывались претензии в предвзятости мнений и оценок резонансных международных событий, обвинения в искажении фактов, в фальсификации данных, уличения в случаях выявления открытой пропаганды и дезинформации [14; 15; 24]. Все обвинения администрация канала отрицала и связывала с проявлениями ведущейся против России информационной войны с целью подрыва авторитета страны на международном уровне.

Возникновение данного аргумента напрямую обусловлено изначальной концепцией создания канала как одного из главных российских институтов публичной дипломатии, который с момента возникновения должен был отвечать определенным требованиям в целях формирования заданного медиаобраза и положительного восприятия страны за рубежом.

Мы предлагаем к рассмотрению четыре составляющих медиаобраза России, которые можно ярко продемонстрировать на примере интернет-портала *RT* на русском языке [1].

1. Целевые установки канала

В основе концепции медиаобраза лежит изначальная цель создания телеканала, неоднократно озвученная главным редактором Маргаритой Симоньян, – показать «взгляд на мир из России», «мнение России о мире» [25] и объективно воссоздать многообразную картину российской действительности.

Все сюжеты, транслируемые *RT*, и новости, содержащиеся в новостной ленте интернет-портала, представляются с позиции видения происходящих событий Российской Федерацией. Поскольку канал является государственным, в интерпретации внешней и внутренней политики отчётливо просматривается официальная точка зрения России – государственной власти.

2. Структура портала (рубрики, разделы)

Структура сайта онлайн-портала *RT* отсылает к композиции действующей Концепции внешней политики Российской Федерации 2016 года. Представленные в меню сайта разделы легко выстраиваются в логике выделения направлений и приоритетов внешней политики РФ: «Мир» («США», «Европа», «Азия», «Латинская Америка», «Ближний Восток», «Турция», «Тихоокеанский регион»), «Бывший СССР» («Украина», «Белоруссия», «Прибалтика», «Закавказье», «Центральная Азия»), «Экономика», «Спорт», «Наука», культура – раздел «Без политики». В отдельные разделы вынесены международные проблемы, которые являются резонансными в мировом сообществе и непосредственно касаются интересов России (например, «Санкции», «Ситуация в Сирии», «Военные действия в Донбассе»).

В целях подробного освещения внутренних событий в стране и представления объективной картины российской действительности на портале создан раздел «Россия», где публикуются материалы о разных сферах жизни России («Политика», «Право», «Общество», «Происшествия», «Армия», «Религия», «Регионы» и др.). В меню сайта также представлены разделы «Фото» и «Видео», контент которых привязан к сюже-

там других разделов. Раздел «Мнения» содержит собрание интересных точек зрения и рассуждений известных людей, журналистов, общественных деятелей о громких международных событиях. Несколько выбивается из общей канвы рубрика ИНОТВ, где в переводе и пересказе выложены материалы различных иностранных изданий.

Отдельно стоит сказать о разделе «Бывший СССР», поскольку страны постсоветского пространства являются приоритетными для России с точки зрения сотрудничества и взаимодействия. И совершенно неслучайно среди блоков бывших союзных республик (Закавказье, Прибалтика, Азия) выделен самостоятельный раздел, посвященный событиям на Украине. Украина имеет с Россией общую границу, общую историю, культуру, родственные языки и, что особенно важно сегодня, общий конфликт, который разделил бывшие дружественные государства, превратив их в непримиримых врагов. Об обострении отношений свидетельствует и рубрика «Военные преступления на Украине», которые получили такую оценку именно в глазах России. Материалы, представленные в данной рубрике, содержат описания происходящих на юго-востоке Украины событий с точки зрения обычных жителей. Это, как правило, личные истории людей, жестоко пострадавших от военных действий на территории бывших Донецкой и Луганской областей. Характерно, что данные материалы не имеют авторства и не подписываются. Можно предположить, что выделение подобного раздела, с одной стороны, ставило целью представить максимально объективно картину происходящих на Украине событий и выявить грубые случаи нарушения общественного порядка и прав человека со стороны украинской власти, замалчиваемые другими мировыми СМИ. С другой стороны, в этом легко просматривается политическая антитеза образов России и Украины с соответствующей расстановкой акцентов: государственная политика обеих стран в отношении территорий, находящихся в зоне открытого конфликта. При этом Россия выступает стороной, сострадающей жертвам, Украина – стороной, виновной в трагедии мирных жителей.

Особого внимания заслуживает раздел «Россия», где среди других традиционных рубрик, характерных для описания внутривнутриполитической ситуации в стране («Политика», «Общество», «Происшествия»), выделена рубрика «Армия», которая включает последние новости об армии в России и в мире.

Со времён окончания Холодной войны прошло более тридцати лет, современные приоритеты международного сообщества выстраиваются вокруг мира, объединения, благополучия и стабильности, страны отказываются от методов жёсткой силы, заменяя их «мягкими» аналогами. Но образ сильной страны, грозной военной державы, чей авторитет держится не только на масштабах территории, показателях экономиче-

ского развития, величии исторического и культурного наследия, но и на объемах и качестве современного вооружения, не спешит уходить в прошлое. Постоянная актуализация информации о состоянии военного комплекса страны подчеркивает важность именно этой грани образа России в глазах зарубежной общественности, что свободно транслируется официальными государственными лицами на международных мероприятиях.

Стоит отметить, что героями основных сюжетов *RT* становятся по преимуществу официальные лица и государственные деятели.

3. Характер публикуемых материалов

Как уже было сказано выше, все информационные материалы, размещенные на онлайн-портале *RT*, представляют официальную (государственную) позицию России по освещаемым международным проблемам. Чаще всего, особенно если речь идет о резонансных политических вопросах, она противоречит или открыто идет вразрез с мнениями других мировых СМИ, транслирующих взгляд ЕС, США или других акторов международных отношений.

Данный тезис легко проиллюстрировать на примерах из раздела «Санкции», где представлены «актуальные новости и материалы, связанные с новыми санкциями США и других западных стран против России, а также российских ответных действиях» [26].

В самих названиях опубликованных статей, как в свернутом тексте, «защиты» основные смысловые декодеры и соответствующий коннотативный посыл. Например, материал от 6 декабря 2019 года, имеющий заголовок «“Навешивают на Россию ярлык киберпреступника”: США ввели санкции против якобы связанных с ФСБ хакеров» [17]. Представленная цитата и ее следующая расшифровка («якобы») свидетельствуют о совершенно безапелляционной и однозначной позиции России по вопросам ее причастности к кибератакам.

Статья от 27 сентября 2019 года с названием «“Открыто встали на сторону террористов”: МИД осудил новый пакет антироссийских санкций США», где речь идет о введении санкций против поставщиков топлива для российских сил в Сирии, транслирует официальную точку зрения российского правительства и устоявшиеся экспертные оценки касательно взаимоотношений РФ и США по вопросам глобального соперничества в мире: «...санкционная политика Вашингтона связана с попыткой ослабить роль Москвы на Ближнем Востоке и намерением использовать террористов в своих геополитических целях» [23].

Аналогичная позиция, контрастная общераспространенной европейской, встречается почти во всех материалах раздела «Ситуация в Сирии» [5; 7; 28].

Что в большей степени важно, медиаобраз России с позиции реализации внутренней политики и раскрытия внутренних особенностей жизни государства представляется в материалах портала исключительно положительным и практически лишенным каких-либо серьезных проблем. Изменение Конституции, индексация пенсий и льгот, улучшение работы муниципальных властей, повышение качества медицины («ориентированность на пациента»), задержание преступников – основные темы раздела «Общество» [21].

Подобные характеристики никак не соответствуют распространенным и уже устоявшимся в сознании мировой общественности стереотипам: «Россия – это далекая северная страна с низким цивилизационным уровнем; русские склонны жить в диктатуре, при сильной власти; современная Россия – страна криминала и произвола олигархов» [30, с. 146].

Завершая обзор примеров по данному пункту, необходимо упомянуть о контенте раздела «Наука», который содержит огромное количество статей о роли России (СССР) во Второй мировой войне [18]. Важнейшие исторические достижения России в разных сферах жизни (особенно в военной) сегодня становятся предметом особой гордости государства перед мировым сообществом и сильнейшим инструментом мягкой силы.

4. Реакция зарубежных СМИ

За реализацию этой составляющей отвечает раздел «ИНОТВ», материалы которого, с одной стороны, дополняют официальную государственную линию портала [19; 22], а с другой стороны, контрастно оттеняют домыслы и выдумки иностранных журналистов [8; 20].

В заключение можно сказать, что сконструированный *RT* медиаобраз России в полной мере соответствует внешнеполитическим установкам и встраивается в следующий ассоциативный ряд: Россия – одна из ведущих мировых стран-лидеров, Россия – основательница ООН и один из гарантов справедливого и правового мира, Россия – правопреемница СССР, Россия – мощная ядерная и военная держава, Россия – сильное демократическое государство, Россия – страна с богатой историей и культурой.

Список литературы

1. *RT* на русском [Электронный ресурс]. URL: <https://russian.rt.com/tag/russia-today>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
2. *RT* на русском. О канале [Электронный ресурс] // URL: <https://russian.rt.com/about>. (Дата обращения: 14.02.2020.)

3. Бакулин О. Образ современной России в американских СМИ // МедиаАльманах. 2007. № 23. С. 4–14. (Дата обращения: 14.02.2020.)
4. Богдан Е. Н. Медиаобраз России как понятие теории журналистики // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2007. № 4. С. 122–127.
5. Борьба за авторитет: почему Помпео обвинил Россию и Иран в препятствовании перемирию в Сирии [Электронный ресурс] // RT на русском. URL: <https://russian.rt.com/world/article/712615-pompeo-rossiya-iran-siriya>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
6. Вартанова Е. Л. Об актуальности «национального» в концепции «медиа-системы» // МедиаАльманах. 2018. № 6 (89). С. 8–12.
7. «Высокие стандарты не всегда соблюдаются»: Россия изложила в Совбезе ООН доказательства фальсификации химатаки в Думе [Электронный ресурс] // RT на русском. URL: <https://russian.rt.com/world/article/710044-sovbez-on-rossiya-duma-fakty>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
8. CNN: перестановка в российской власти грозит Трампу неприятностями [Электронный ресурс] // RT на русском. URL: <https://russian.rt.com/inotv/2020-01-16/CNN-perestanovka-v-rossijskoj-vlasti>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
9. Гавра Д. П., Таранова Ю. В. Имидж территориальных субъектов в современном информационном пространстве: Учеб. пособие. СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т, 2013. 155 с.
10. Галинская Т. Н. Понятие медиаобраза и проблема его реконструкции в современной лингвистике // Вестник Оренбургского государственного университета. 2013. № 11 (160). С. 91–94.
11. Глушкова Т. С., Зайцева О. А. Медиаобраз как инструмент создания территориального имиджа: когнитивный аспект // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2017. № 3 (29). С. 50–57.
12. Громова Т. Н. Структура медиаобраза России: внешнеполитический аспект // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2016. № 4 (21). С. 62–67.
13. Зеленцов М. В. Акторы формирования образа России в зарубежном медиапространстве // Вопросы теории и практики журналистики. 2015. Т. 4. № 2. С. 159–169.
14. Как врет телеканал Russia Today. Ответ Маргарите Симоньян [Электронный ресурс] // The Insider. URL: <https://theins.ru/antifake/58435>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
15. Ложь на службе Кремля [Электронный ресурс] // Эхо России. URL: <https://web.archive.org/web/20160514135926/http://ehorussia.com/new/node/10887>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
16. Марущак А. В. Политико-социальный образ России в американском медиапространстве // Журналистский ежегодник. 2012. № 1. С. 93–96.
17. «Навешивают на Россию ярлык киберпреступника»: США ввели санкции против якобы связанных с ФСБ хакеров [Электронный ресурс] // RT на русском. URL: <https://russian.rt.com/world/article/694535-ssha-sankcii-fbr-hakery-rossiyane>. (Дата обращения: 14.02.2020.)

18. Наука [Электронный ресурс] // RT на русском. URL: <https://russian.rt.com/science>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
19. «Не уцепиться за власть, а укрепить Россию» – эксперт The Australian объяснила, зачем Путину реформа Конституции [Электронный ресурс] // RT на русском. URL: <https://russian.rt.com/inotv/2020-01-20/Ne-ucepitsya-za-vlast-a>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
20. Обозреватель: в Крым приехал первый поезд «оккупантов из России» [Электронный ресурс] // RT на русском. URL: <https://russian.rt.com/inotv/2019-12-25/Obozrevatel-v-Krim-priehal-pervij>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
21. Общество [Электронный ресурс] // RT на русском. URL: <https://russian.rt.com/trend/334939-obschestvo>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
22. От очереди в кассу до оплаты лицом – Le Monde проследила, как Москва стала ультрасовременным городом [Электронный ресурс] // RT на русском. URL: <https://russian.rt.com/inotv/2020-01-31/Ot-ocheredi-v-kassu-do>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
23. «Открыто встали на сторону террористов»: МИД осудил новый пакет антироссийских санкций США [Электронный ресурс] // RT на русском. URL: <https://russian.rt.com/world/article/672039-siriya-sankcii-ssha-rossiya>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
24. Российская пропаганда преувеличивает свои успехи – Daily Beast [Электронный ресурс] // Биржевой лидер. URL: <http://www.profi-forex.org/novosti-mira/smi/entry1008268718.html>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
25. Russia Today из предпоследнего вагона [Электронный ресурс] // Lenta.ru. URL: <https://lenta.ru/articles/2005/06/08/rttv/>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
26. Санкции [Электронный ресурс] // RT на русском. URL: <https://russian.rt.com/trend/346584-sankcii>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
27. Соколов В. М. Образ России в британской прессе 1990-х гг. (культурологический аспект) // Вестник Оренбургского государственного университета. 2010. №1. С. 64-69.
28. «Сохранить стратегические позиции»: почему Пентагон заговорил об активизации ИГ в Сирии [Электронный ресурс] // RT на русском. URL: <https://russian.rt.com/world/article/688932-siriya-pentagon-doklad-amerika>. (Дата обращения: 14.02.2020.)
29. Урина Н. В. Российская медиасистема и тенденции ее развития // МедиаАльманах. 2016. № 1. С. 100-102.
30. Цыренжапов З. О. Имидж России в мировом информационном пространстве: проблемы и перспективы развития // Социология власти. 2008. № 1. С. 144–150.

Об авторе:

ЦЫНАРЁВА Наталья Александровна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник лаборатории по изучению зарубежной печати кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики Московского государственного университета (125009, Москва, ул. Моховая, 9), e-mail: tsynareva.na@gmail.com.

RUSSIA MEDIA IMAGE CONCEPT (ON *RT* ONLINE PORTAL MATERIALS)

N. A. Tsynareva

Lomonosov Moscow State University
the Department of Foreign Journalism and Literature

This article presents an analysis of the concept of the media image of Russia, built on the basis of the materials of the Internet portal of the broadcast channel *Russia Today*. The components of the created media image are examined in detail and their possible interpretations are proposed.

Keywords: *media image, Russia Today, Russia, online portal, concept.*

About the author:

TSYNAREVA Natalya Aleksandrovna – Candidate of Philology, Senior Research Officer of the Laboratory for Foreign Press Studies at the Department of Foreign Journalism and Literature, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University (125009, Moscow, Mokhovaya, 9), e-mail: tsynareva.na@gmail.com.

УДК 070.1

О СРЕДСТВАХ РАЗРЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМ РЫНКА РОССИЙСКОЙ РЕГИОНАЛЬНОЙ ПЕЧАТИ

Е. М. Шитикова

ООО «Рекламный альянс издателей»

В статье проанализирован ряд проблем рынка российской региональной печати, в том числе причины спада рекламных поступлений, а также проблемы подписного и розничного распространения. Перечислены меры, предпринимаемые государством для поддержки отрасли в целом и региональных изданий; выработаны рекомендации, в числе которых контроль за исполнением соответствующих поручений президента и решений правительства.

Ключевые слова: печать, реклама, распространение, интернет-медиа.

Наряду с развитием Интернета как источника медиапотребления, самым многочисленным сегментом российской прессы остаются региональные печатные СМИ. Несмотря на то, что ежегодный прирост числа регистрируемых печатных изданий оказывается заметно ниже количества регистрируемых сетевых СМИ (см. табл. «Динамика количества новых зарегистрированных СМИ в России, 2015–2018 гг.») и тот факт, что регистрация издания еще не означает его выхода в свет, в ряде случаев отмечается увеличение реального выпуска локальной прессы. В Москве, например, в 2019 г. в рамках городской программы «Мой район» вновь начался выпуск районных печатных изданий.

*Таблица 1. Динамика количества новых зарегистрированных СМИ
в России, 2015–2018 гг. [4]*

Основные показатели	2015		2016		2017		2018		2019
	1 кв.	4 кв.	1 кв.	4 кв.	1 кв.	4 кв.	1 кв.	4 кв.	1 кв.
Зарегистрировано всего, в т.ч.:	666	1320	626	981	790	868	361	877	507
печатных изданий	313	766	377	354	270	347	139	336	169
сетевых изданий	201	339	191	480	402	349	156	441	236
информационных агентств	7	32	9	14	14	26	8	15	9

Основные показатели	2015		2016		2017		2018		2019
электронных средств массовой информации	145	183	49	133	104	146	58	85	93

Источник: Роскомнадзор

При этом количество регистрируемых периодических печатных СМИ начиная с 2008 г. снижается. Наиболее существенным, на 22 %, это снижение оказалось в течение семи лет с 2013 по 2019 гг. – с 89 тыс. до 45,5 тыс. соответственно [5].

Несмотря на это, охват прессой внимания населения остается высоким. По данным доклада «Аудитория медиа в России» компании *Mediascope*, за полугодие 2019 г. этот охват составил 82 % аудитории страны. [3], что следует объяснить естественной предрасположенностью аудитории к локальной информации: людям интересно знать, что происходит на соседней улице, какие решения местных властей могут повлиять на их повседневную жизнь и т. д.

Однако общий спад на рынке печатных СМИ следует объяснять не только конкуренцией с интернет-носителями информации. Локальная пресса России страдает от целого ряда проблем. Выделим здесь наиболее заметные из них.

Негативное влияние на положение печати, в первую очередь региональной, оказывает спад поступлений от рекламы. Так, в течение января – сентября 2019 г., по данным Ассоциации коммуникационных агентств России (АКАР), бюджеты на рекламу в прессе сократились на 18 % в сравнении с объемами аналогичного периода 2018 г. [6]. При этом давление на предпринимательскую среду, оказываемое спадом национальной экономики, вызванным, в свою очередь, проблемами геополитического характера, на региональном уровне ощущается сильнее, чем на уровне федеральном: местные рекламодатели осуществляют замену печатных носителей на интернет-носители рекламы быстрее, чем клиенты федеральных печатных медиа.

Еще одной ключевой проблемой российского рынка печати, не в последнюю очередь регионального, следует считать распространение. В том, что касается розничного распространения, нам уже приходилось сообщать, что в российских регионах «местные власти формируют такие условия для реализации печатной продукции, которые уравнивают их производителей и продавцов в правах и обязанностях с производителями и продавцами более доходных товаров» [1, с. 94]. Для павильонов по продаже прессы и нестационарных объектов, в частности, действуют такие же ставки аренд-

ной платы, как и для точек продаж продуктов, алкоголя и др. И результаты такой конкуренции оказываются всегда не в пользу печати.

Мы также сообщали ранее, что резкий спад объемов подписки на печатные издания произошел после отмены в 2014 г. государственных субсидий ФГУП «Почта России» на покрытие убытков по доставке прессы в сумме 3,5 млрд. руб. ежегодно. [2, с. 6]

Тревога по поводу неудовлетворительного состояния печатной отрасли, которую неоднократно выражали ее представители, в том числе эксперты из научного сообщества [8], не осталась без внимания. Так, в 2019 г. поступил в рассылку Перечень поручений президента правительству о подготовке предложений по поддержке печатных СМИ [7], в числе которых – стабилизация цен на бумагу, увеличение доли разрешенного списания непроданных экземпляров и др. (остается рассчитывать, что эти поручения президента не останутся без внимания нового состава правительства).

В качестве выводов настоящей работы предлагается рассмотреть рекомендацию для профессионального сообщества и руководителей печатных медиа: обеспечить действенный контроль за исполнением упомянутого выше Перечня поручений президента России, а также за исполнением других правоустанавливающих документов федерального уровня – таких, как постановление правительства Российской Федерации от 9 апреля 2016 г. № 291 (в редакции постановлений от 06.09.2016 г. № 885 и от 29.06.2017 г. № 777), которым были установлены нормативы наличия торговых объектов по продаже прессы в субъектах Российской Федерации.

Рекомендацией новому составу правительства предлагается считать поддержку инициативы профессионального сообщества издателей по изменению статей Налогового кодекса, регулирующих нормы списания нереализованных тиражей с возможностью отнесения произведенных затрат на себестоимость товара с нынешних 10 % до 30 %. Такая мера позволит издателям увеличить объем оборотных средств и таким образом обеспечить сохранение перспектив развития для находящейся в условиях жесткой конкуренции печатной отрасли.

Список литературы

1. Антонов-Овсеенко А. А., Шитикова Е. М. Бюджет печатных СМИ России: Интернет и другие факторы влияния // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология 2018. № 3. С. 93–96.
2. Антонов-Овсеенко А. А., Шитикова Е. М. Печатные СМИ России: проблемы и решения / Союз предприятий печатной индустрии; ООО «ВайзМедиа». М., 2019. 16 с.
3. Ачкасова К. Аудитория медиа в России. Доклад исследовательской компании Mediascope [Электронный ресурс] // Media Research. URL: https://mediascope.net/upload/iblock/4c8/Adindex%202019_аудитория%20медиа.pdf (Дата обращения: 23.01.2019.)

4. Мониторинг состояния московского рынка распространения печати и логистических услуг в 2019 году [Электронный ресурс] // Департамент средств массовой информации и рекламы города Москвы. URL: <https://www.mos.ru/dsmir/documents/monitoringi-sostoyaniya-rynka-pechati-i-knigoizdaniya/view/231622220/>. (Дата обращения: 24.01.2019.)
5. Мониторинг состояния рынка печатных СМИ и полиграфии [Электронный ресурс] // Департамент средств массовой информации и рекламы города Москвы. URL: https://www.mos.ru/upload/documents/files/4133/Analiticheskiiotchet-dlyayublikacii_.pdf. (Дата обращения: 23.01.2020.)
6. Объем рекламы в средствах ее распространения в январе-сентябре 2019 г. [Электронный ресурс] // Исследования Ассоциации коммуникационных агентств России. URL: http://www.akarussia.ru/knowledge/market_size/id9034. (Дата обращения: 23.01.2020.)
7. Перечень поручений по итогам встречи президента Российской Федерации с руководителями российских печатных средств массовой информации 20 февраля 2019 г. [Электронный ресурс] // Президент России. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/assignments/orders/61644>. (Дата обращения: 31.01.2020.)
8. Соловьева К. А. Проблемы функционирования региональной печати в условиях современного медиарынка // Стратегия развития региональных СМИ: проблемы и перспективы / Юго-западный гос. ун-т. Курск, 2017. С. 252–255.

Об авторе:

ШИТИКОВА Елена Маратовна – генеральный директор ООО «Рекламный альянс издателей» (125009, Москва, ул. Тверская, 20, стр. 3), e-mail: director@gipp.ru.

ABOUT TOOLS OF SOLVING PROBLEMS ON THE RUSSIAN REGIONAL PRESS MARKET

E. M. Shitikova

Advertising Alliance of Publishers, LLC

The article analyzes a number of problems of the Russian regional printed press market, including the reasons for the decline in advertising revenue, as well as the problems of subscription and retail distribution. The measures of the state support to regional publications and the whole of the industry are listed; recommendations are developed, including monitoring the implementation of the relevant President's instructions and government decisions.

Keywords: *print, advertising, distribution, internet-media.*

About the author:

SHITIKOVA Elena Maratovna – General Director of Advertising Alliance of Publishers, LLC (125009, Moscow, Tverskaya str, 20, building 3), e-mail: es@admpp.ru.

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ. ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ

УДК 82-1

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ЭЛЕГИИ В ПОЭЗИИ КОНЦА XX ВЕКА

С. Ю. Артёмова

Тверской государственный университет
кафедра истории и теории литературы

Статья посвящена проблеме жанра в современной лирике на материале элегии. Жанр рассматривается как определенный тип строить и завершать целое, а также как информация о способе понимания этого целого. Речь идет не о каноническом жанре, а о жанровой трансформации элегий второй половины XX – начала XXI веков. Большую роль в трансформации играет жанровое заглавие и иные жанровые маркеры.

Ключевые слова: *лирика, элегия, трансформация жанра, жанровое чтение, канон, признаки и ядро жанра.*

Элегия из тех жанров, которые достаточно хорошо изучены (среди исследователей И. Л. Альми, А. А. Боровская, В. Э. Вацуро, В. А. Грехнев, Г. А. Гуковский, С. И. Ермоленко, И. В. Козлов, С. Р. Охотникова, В. И. Тюпа, Л. Флейшман, Л. Г. Фризман и др.). Мы рассматриваем элегию не в связи с ее типологией или спецификой жанра в творчестве отдельных авторов, а с точки зрения трансформации жанра и путей этой трансформации. Поэтому, с одной стороны, мы опираемся на уже сделанные наблюдения, а с другой, пытаемся вписать видоизменения жанра в общую схему жанровых процессов XX века.

Изначально в русской жанровой традиции и до сегодняшнего дня элегия в сознании авторов и читателей связана с особым эмоциональным настроением (печаль), и, соответственно, имеется ряд образов, этот настрой провоцирующих: «ряд традиционных элегических локусов (кладбище, руины и т. п.)» [6, с. 135]. Тоска героя по уходящему времени воплощена во многих традиционных и продуктивных в последующие годы для элегий образах: слез, разлуки, смерти, – но они не становятся жанрообразующими.

Важно определить специфику жанрового ядра элегии, ее обязательные признаки. «В качестве жанровых доминант элегии можно назвать элегический хронотоп, основанный на совмещении временных планов (прошлого и настоящего), замкнутость, закрытость, медитативность, переходность элегического состояния, смешанную природу чувств лирического субъекта. Гармония противоречий, лежащая в основе эсте-

тической концепции жанра, реализуется в субъектной организации произведения: носителем речи является условное элегическое “я”, которое характеризует отчужденность от лирического настоящего, и некоторая ироничность. Традиционализм жанровой формы элегии выражается в известной формульности (образы “забвенья” и “прекрасного света”, тумана и кладбища, “бледной луны” и “уходящего солнца”, вечера и заката) и устойчивости мотивного комплекса (мотивы одиночества, странничества, изгнания, бренности человеческого существования, воспоминания об ушедших годах), что обусловлено дистанцированностью субъекта от непосредственного переживания, определенной условностью и театрализованностью рефлексии» [1, с. 11].

Но при всем том образы эти не становятся обязательными жанро-образующими признаками, а лишь указывают на специфику лирического субъекта – странника, одинокого и бесприютного скитальца, тоскующего по прошлому и утраченному, осознающему не-идеальность жизни. В этом смысле элегия соотносится с идиллией: «Идиллию следует признать одним из “вторичных” истоков элегического жанра, поскольку элегии Нового времени часто строятся на отталкивании от идиллического мировосприятия» [Там же, с. 36].

Уже в начале XX века элегия становится своего рода текстом-преодолением элегической тоски. На место канона приходит «внутренняя мера жанра», которая и определяет облик элегии второй половины XX века. Произвольность формы элегии и её длины [8], отсутствие структурной регламентации порождает и содержательно-тематические вариации, например, темой элегий становится разнообразие и непредсказуемость эмоциональных состояний, специфическое отношение к прошлому (не обязательно печаль по утраченному) и даже поиск элегической тоски как таковой (или ирония по поводу ее невозможности).

Интересна идея о «жанровых стереотипах» и их нарушении, которая восходит еще к концепции формалистов о развитии литературы как преодолении автоматизма: «Применительно к стихотворению В. Маяковского можно говорить о новой элегии, разрушающей жанровые стереотипы. Поэтическая дистанция, “отстранение” от жанровых канонов (и “остранение”) проявляются, прежде всего, в возведении противоречивости элегического переживания, выраженного в понятии “светлая печаль”, в степень оксюморона: на стилистическом уровне неслучайно обращение к различным речевым регистрам (“...кто-то называет эти плевочки / жемчужиной?”). Автор ломает привычные представления о жанре, семантические, сюжетно-композиционные, интонационно-ритмические, его образ трансформируется в русле экспрессионистской поэтики» [1, с. 16]. Идея о разрушении стереотипов жанра в современной поэзии перекликается с концепцией Ю.Н. Тынянова о развитии жанра как «лома-

ной линии», но в то же время позволяет выделить в этой линии стратегии преобразования жанра с течением времени.

Темой элегии становится мысль о неминуемо уходящем времени, которое рано или поздно оборвется [5] – «философия времени, выражаемая в элегии этого периода, представляет собой тот максимум содержания, который можно выжать из ее материальной организации» [3, с. 22–23].

Ярче всего замена канона элегии внутренней мерой жанра видна в текстах шуточных и пародийных (о пародии как продолжении традиции писали русские формалисты О. М. Фрейденберг и Ю. Н. Тынянов). Ироническая элегия частотна в конце XX – начале XXI веков, как, впрочем, и другие жанры лирики, которые в этот период обыгрываются в ироническом ключе.

Ирония при работе с элегией видна в стихотворении О. Юрьева «Элегия с эпиграфом» (1987) [7, с. 196]:

От вас я не хочу прощений и проклятий,
– Всего страшней, – сошедший с рубежа,
Скажу я к ужасу своих смиренных братий, –
Что воздух чуж, а не земля чужа.

Когда вернулся я с предутренней прогулки,
Уж разобрали ночь рабочие небес:
Сияли вытертые выемки и втулки,
И были стены тьмы запрятаны за лес.
<...>
А кто ко мне в окно, приплюснувшись, глядится
Блестящей тысячью своих губатых глаз?
Чьи это кожаные сморщенные лица
В летательных шарах, мерцающих, как газ,
Я не желаю знать.
Раз нанялся – к работе.
Названий и расценок ведать не хочу.
Когда настанет срок – мы вспомним о расчете,
Тогда и я – что должен – получу.

Здесь жизнь предстает через метафору труда: «рабочие небес» разбирают ночь, вытирают «выемки и втулки», а герой, «нанятый к работе», не желает оценивать данную ему жизнь, предпочитая расчет потом, «когда настанет срок». Такая нарочито механистическая картинка противоречит заглавию и самому канону элегии, на первый план выходит показательное смирение, но важно при этом, что стихотворение с таким содержанием называется автором именно «элегией». Канон элегии при этом не соблюден, вытесняется другими жанровыми принципами.

Элегия здесь уступает место «элегическому модусу» вообще, герой добровольно избирает печаль, потому что выбора у него нет. Либо

печаль и созерцание – либо небытие. В финале элегии лирический субъект утверждает мысль о случайности жизни вообще, но именно случайные подробности, выхваченные из общей круговерти бытия, помогают нащупать грань между мелочью жизни и «нездешним», между суетой и истиной. И тоскует герой вовсе не из-за бесконечности пути, а из-за невозможности достижения идеала. Тоска по идеалу, составляющая основу элегии, никуда не делась, но признаки, ей сопутствующие, видоизменяются: герой не может высказать тоску и заменяет эту мысль перечнем, «названиями» и «расценками», реестром бытия.

Элегия как «повод» трактуется и в стихотворении Ирины Машинской «Трамвайная элегия» [4]:

Пальто забрызгала, но приступом трамвай
взяла. Протискиваюсь в середину,
как требует невидимый водитель
(я чувствую, как близко микрофон
к губам она подносит). В середине
салона – так же тесно, но тепло
(а вот и поручень!) и сухо. Повисаю,
в тепле, довольстве свысока смотрю
на сумрак, дождь в окошко проливное.
<...>

У остановки странное название,
всегда прислушиваюсь: Стеклоагрегат.
Ни стекол, никакого агрегата:
пустырь, забор, какая-то листва
– да марсианский лом блестит на глине,
округе надоевший натюрморт.
Все это жизнь моя, не более. Все это
лишь повод провести нас на мякине,
пока мы тут въезжаем в поворот.

Пушкинские «липы, будки, бабы» в XX веке имеют большой успех и варьируются в реестровых стихах многих поэтов. У Ирины Машинской реестр довольно уныл («сумрак, дождь в окошке»). Но это – единственная жизнь лирической героини («жизнь моя, не более»), и тоска неразрывно связана с осознанием того, что другой не будет, что поворот трамвая и поворот судьбы суть одно и то же.

Элегия преодолевает себя с помощью элегических принципов: временное и вечное могут быть противопоставлены, а могут быть осознаны как части единого целого. Вероятно, поэтому появляются и элегии с политическим «привкусом», точнее, ирония в элегиях может создаваться с помощью политических подтекстов, как, например, в стихотворении современной поэтессы Анны Горенко «Элегия» [2]: «Разврат чудесных папирс / дымок мой знак ответ / твой знак вопрос / Малютка Ленин – у того

донос. <...> всё детство я гляжу на него / в зеркало / глаз не могу отвести. // Но где мое детство / но где этот дом / с зеркалом / где мы вдвоем / пряди огня за твоей головой / Где же мой шарф голубой?» Мотив сладости прошлого и его утраты («где этот дом», «где мое детство») дополняется другим мотивом, который сам по себе означает разрушение традиционного элегического канона, – мотивом преступления («донос», «гашиш», «разврат», «расстрелянный дом» и пр.). Тоска по прошлому оказывается выморочной, героиня стихотворения показывает не сладкое прошлое, а то, что лишь казалось сладким, и тосковать по этому прошлому уже невозможно.

Таким образом, современная элегия может быть вполне канонической, а может апеллировать лишь к памяти жанра, как в приведенных текстах. Внутренняя мера жанра предполагает, что несовершенство мира как содержательная характеристика «ядра» элегии становится поводом для бесчисленных отступлений и вариаций. В этом случае заявленный в заглавиях жанр элегии становится метажанром: либо переходит в иронию и самоиронию, либо отрицает саму возможность элегического мироощущения при наличии элегического дискурса.

Список литературы

1. Боровская А. А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: автореф. дис. ... докт. филол. н. : 10.01.01 / А. А. Боровская; Астраханский гос. ун-т. Астрахань, 2009. 46 с.
2. Горенко А. Праздник неспелого хлеба: Стихи девяностых годов. М.: Новое лит. обозрение, 2003. 112 с. [Электронный ресурс] URL: <http://www.vavilon.ru/texts/gorenko1.html#1>. (Дата обращения: 20.10.2019.)
3. Марков А. В. Воображаемое и границы художественности в европейской литературе: дис. ... докт. филол. н. : 10.011.08 / А. В. Марков; Рос. гос. гуманитар. ун-т. М., 2014. 424 с.
4. Машинская И. Стихотворения. М.: Изд-е Е. Пахомовой, 2001. [Электронный ресурс] URL: <http://lib.ru/NEWPROZA/MASHINSKAYA/stihotworeniya.txt>. (Дата обращения: 20.10.2019.)
5. Москвичева Г. В. Жанрово-композиционные особенности русской элегии XVIII – первых десятилетий XIX века // Вопросы сюжета и композиции: Межвуз. сб. Горький, 1985. С. 33–50.
6. Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
7. Юрьев О. Избранные стихи и хоры. М.: Новое лит. обозрение, 2004. 220 с.
8. Keith A. M. Roman Elegy and Ancient Rhetorical Theory // Mnemosyne. Fourth Series. Vol. 52. No. 1. Pp. 41–62.

Об авторе:

АРТЁМОВА Светлана Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: svart1@yandex.ru.

TRANSFORMATION OF THE ELEGY GENRE IN POETRY OF THE LATE TWENTIETH CENTURY

S. Yu. Artyomova

Tver State University

the Department of History and Theory of Literature

The article is devoted to the problem of genre in modern lyrical poetry analyzed on the material of the Elegy. Genre is considered to be a certain type of constructing and completing a whole, as well as something containing information about the way to understand the whole. We are not talking about the canonical genre, but about the genre transformation of elegies in the second half of the XX – early XXI centuries. A major role in the transformation is played by the genre title and other genre markers.

Keywords: *lyrics, Elegy, genre transformation, genre reading, Canon, attributes and core of the genre.*

About the author:

ARTYOMOVA Svetlana Yuryevna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of History and Theory of Literature, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: svart1@yandex.ru.

УДК 372.881.1

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

В. А. Бальзамов, Т. Г. Родионова

Тверской государственный университет
кафедра иностранных языков гуманитарных факультетов

В статье рассматриваются современные проблемы, связанные с обучением иностранному языку в общеобразовательных школах. Особое внимание уделяется анализу различных аспектов ЕГЭ, качеству подготовки школьников по разным разделам экзамена. Авторы пытаются проследить соответствие требований ФГОС и ЕГЭ.

Ключевые слова: ФГОС, ЕГЭ, учитель, ученик, познавательно-практическое обучение, рассуждение, дискуссия.

Невозможно для преподавателей вузов выстроить успешное изучение научных дисциплин, если выпускники школ приходят с крайне низкими знаниями, и даже по тем предметам, по которым они сдавали экзамены.

Иностранный язык в школе всегда рассматривался как один из самых трудных предметов. Общепринятая практика делить класс на две группы при изучении иностранных языков создаёт, с одной стороны, ошибочное впечатление более лёгкого учебного процесса (чем меньше учеников в классе, тем лучше), а с другой стороны, является непременным требованием успешности учебного процесса. Кажущаяся простота такого урока: 1 учитель, 8-10 учеников в группе, 45 минут – обрastaет таким количеством проблем, что познавательно-практическое обучение иностранному языку превращается в один из самых трудных процессов. Намерение сделать ЕГЭ по иностранному языку с 2022 года обязательным ставит немаловажный вопрос: «Каким будет экзамен?»

По словам главы Рособрнадзора (20 мая 2019 г.), экзамен может быть разделён на базовый и профильный уровни [1]. Пока нет информации, какими будут формат и содержание экзамена, его грамматическая и лексическая составляющие, но учителям необходимо заранее знать, к чему готовить своих учеников. Считается, что сейчас уровень ЕГЭ «больше профильный и рассчитан на поступление в вузы» [Там же], однако результаты ЕГЭ показывают, что не всё гладко.

Специалисты Федерального института педагогических измерений (ФИПИ) отмечают высокую результативность выполнения заданий по

чтению и аудированию. Вместе с тем констатируется слабая подготовка при конструировании письменных высказываний с элементами рассуждения [3]. Основные претензии: понимание учениками задания как «сочинения на вольную тему», когда в качестве «темы» выхватывается одно слово из утверждения, предложенного для обсуждения, участники ЕГЭ подменяют предложенную тему и формулируют для себя более простую, отсутствие собственных мыслей и использование заезженных штампов, неспособность показать дискуссионный характер предложенных тем. При этом отмечается, что для конструирования высказываний с элементами рассуждения требуется способность формулировать свою и чужую точку зрения, давать аргументы в поддержку своей точки зрения, высказывать контраргументы, делать выводы.

Сравнивая, с одной стороны, задания по чтению и аудированию, а с другой стороны, задания раздела «Устная речь» и письменное конструирование высказываний с элементами рассуждения, видим, что при чтении и аудировании ученикам надо просто отметить правильный (с их точки зрения) вариант, а задания раздела «Устная речь» и письменное высказывание требуют творческого подхода. При выполнении заданий раздела «Устная речь», как отмечают аналитики ФИПИ, участники ЕГЭ вместо спонтанной речи воспроизводят заученные куски текста, допускают большое количество лексико-грамматических ошибок в спонтанной речи. В чем причина? В учителях, которые недостаточно занимаются обучением говорению? Или в обеспечении необходимых организационных условий обучения иностранному языку? При поиске ответов выявляются тревожные факты и проблемы.

Первое. Для оптимальной организации учебного процесса нужен квалифицированный учитель и группа из 10-13 учеников, а не из 25-28, как нередко бывает на уроках иностранного языка. При большом количестве учеников организовать отработку устной коммуникации в монологической или диалогической речи крайне проблематично. Если 45 минут занятия поделить на 25 учеников, то становится ясно, насколько мало количество времени, которое может быть дано ученику для устного высказывания. Организация диалога между учащимися, сидящими за одной партой, не дает должного эффекта, так как ученики не могут исправлять ошибки друг друга, не могут подсказать необходимое слово или фразу, то есть не могут контролировать правильность и спонтанность речи друг друга, а учитель не может контролировать диалоги 11-14 пар учеников одновременно. Чтобы ученики научились говорить, им надо говорить, причем как можно больше и чаще. Только в этом случае можно минимизировать грамматические ошибки, обеспечить правильный выбор лексики, беглость речи, разнообразие грамматических структур, правильность оформления своей точки зрения и т. д. Группу из 23-25 человек можно

научить понимать иностранную речь, можно научить извлекать информацию из иностранного текста, можно научить правильно выполнять грамматические тесты, так как это относится к групповым формам обучения. Но как научить говорить, если на каждого ученика приходится 1,5–2 минуты чистого времени?

Второе. Вопрос о соответствии требований Федерального государственного образовательного стандарта к предмету «Иностранный язык» и заданий ЕГЭ по разделу «Устная речь». ФГОС определяет формирование такой коммуникативной иноязычной компетенции (говорение, аудирование, чтение и письмо), которая необходима для успешной социализации и самореализации, при этом основная образовательная программа среднего общего образования (ООП СОО) планирует следующие коммуникативные умения как результат ее освоения: вести диалог / полилог в ситуациях неофициального общения в рамках изученной тематики; при помощи разнообразных языковых средств без подготовки инициировать, поддерживать и заканчивать беседу на темы, включенные в раздел «Предметное содержание речи»; выражать и аргументировать личную точку зрения; запрашивать информацию и обмениваться информацией в пределах изученной тематики; обращаться за разъяснениями, уточняя интересующую информацию [2]. Иными словами, выпускнику школы иностранный язык нужен для общения в тех бытовых условиях, когда он оказывается *tet-a-tet* с иностранцем, с которым в силу обстоятельств приходится общаться (вступать в коммуникативный речевой акт). Овладение учениками иностранным языком необходимо для решения задач коммуникативного характера, которые могут появляться в жизни человека: выезд за рубеж, просмотр иностранного фильма, чтение литературы, использование Интернета. В наше время, когда поездка за границу не является проблемой, знание иностранного языка на уровне общения в бытовых условиях (гостиница, магазины, туризм, поездка на транспорте и т. д.) вполне может быть доступно для выпускника школы. В ФГОСе нигде не говорится, что цель обучения иностранному языку в школе – это поступление в вуз, хотя и есть требования к знанию иностранного языка для поступающих в высшие учебные заведения.

Третье. Перечень тем, устанавливаемых ФГОС для учебного процесса.

Моя семья. Мои друзья. Взаимоотношения в семье и с друзьями. Конфликтные ситуации и способы их решения. Свободное время современного подростка. Досуг и увлечения (чтение, кино, театр, музыка, музей, спорт, живопись; компьютерные игры). Молодежная мода. Переписка с зарубежными сверстниками. Волонтерство. Здоровый образ жизни. Режим труда и отдыха. Фитнес. Сбалансированное питание. Посещение врача. Школа. Школьное образование, школьная жизнь, изучаемые пред-

меты и отношение к ним. Взаимоотношения в школе, проблемы и их решение. Школьные проекты. Мир современных профессий. Проблемы выбора профессии. Роль иностранного языка в планах на будущее. Окружающий мир. Климат. Погода. Проблемы экологии. Защита окружающей среды. Условия проживания в городской / сельской местности. Средства массовой информации. Телевидение. Радио. Пресса. Интернет. Интернет-безопасность. Родная страна и страна / страны изучаемого языка. Достопримечательности, культурные особенности (национальные праздники, знаменательные даты, традиции, обычаи); страницы истории. Выдающиеся люди родной страны и страны / стран изучаемого языка. Государственные деятели, ученые, писатели, поэты, художники, музыканты, спортсмены – их вклад в науку и мировую культуру.

Не будем категорично утверждать, что русский турист за границей не будет в разговоре касаться экологических проблем или обсуждать факты биографии знаменитых учёных или писателей. Однако для туристов важнее уметь обсуждать условия проживания в гостинице, покупку той или иной вещи в магазине или на рынке, на каком транспорте, куда и как можно добраться, посещение кафе или ресторана. Конечно, задачи обучения иностранному языку гораздо шире и не должны сводиться только к туристической поездке за границу, но необходимо исходить и из простого прагматизма. Можно изучать культуру и традиции зарубежных стран с помощью средств иностранного языка, но при этом не избежать вопроса: «Что лучше – изучать историю лондонского Тауэра или научить ученика говорить о хороших и плохих сторонах родного города?» Вряд ли русскоязычный турист будет рассказывать иностранцу про историю Тауэра, в то время как вполне может поговорить о своих родных местах. И здесь у учителя возникает дилемма: выстраивать учебный процесс исходя из требований ФГОС или нацеливать обучение на ЕГЭ по иностранному языку? Задания ЕГЭ сужают требования ФГОС и не дают возможности отработки устной речи с элементами дискуссии или спора.

Четвертое. Письменная работа с элементами рассуждения не тождественна устной беседе с теми же самыми задачами: сформулировать свою мысль, привести аргументы в поддержку своей мысли, согласиться или опровергнуть чужую точку зрения, приводя различные доводы, контраргументы, факты и т. д. Совместить цели ФГОС и требования ЕГЭ представляется проблематичным. Если с точки зрения ФГОС предложения “I go to the cinema yesterday” и “I go to the cinema tomorrow” можно признать приемлемыми, так как иностранцу будет понятна информация, которую хочет довести до него собеседник (хотя это грамматически некорректно), то требования ЕГЭ признают оба предложения неправильными.

Раздел экзаменов «Устная речь» предлагает два задания на проверку умения строить речевое высказывание: 1) выбрать и описать фото-

графию / картинку, 2) сравнить две картинки. Примечательно: даже если ученик уверенно выполняет оба задания на хорошем языковом уровне, то и в этом случае схема «Я вижу – я говорю» не адекватна схеме «собеседник – *vis-à-vis* – собеседник», то есть отсутствует полноценный коммуникативный акт. Каждый человек допускает ошибки, когда учится говорить на иностранном языке. Главное, чтобы ошибки не мешали донести основную информацию. Если человек при говорении ошибается (пропускает артикли, неправильно использует предлоги, неправильно произносит некоторые звуки и т. п.), но при этом у него хороший темп речи и достаточный словарный запас, то мы трактуем результат в целом как умение человека общаться на иностранном языке. Условия же ЕГЭ требуют фиксации всех ошибок, что ведёт к снижению оценки, и коммуникативный акт рассматривается как плохо реализованный.

Пятое. В связи с разными требованиями ФГОС и ЕГЭ возникает проблема оценки деятельности преподавателя иностранного языка. Кто-то из учителей в своей работе может руководствоваться положениями ФГОС и развивать у учащихся навыки использования иностранного языка в повседневной жизни и игнорировать требования ЕГЭ, который не является конечной целью учебного процесса. Ученики таких учителей могут хорошо общаться на иностранном языке, но при этом показывать низкие результаты на ЕГЭ, так как организация учебного процесса на основе ФГОС и положений ЕГЭ требует разного подхода. Кто-то из учителей нацелен на подготовку к ЕГЭ, но при этом только один, два или три ученика будут сдавать экзамен, тогда когда остальным иностранный язык, может, и совсем не нужен. Родители же не понимают профессиональных тонкостей обучения. Родителям нужно, чтобы их дети и умели общаться на иностранном языке, и были готовы сдавать ЕГЭ. Выход один: репетитор. Типичное суждение ученика: «У меня не было ни одного репетитора, но по английскому нужен, уровень хромает. <...> Я общался со многими ребятами. В лучшем случае они могут переводить текст, понимать речь со словарём. Свободно говорить никто не может. Остальные предметы можно осилить самообразованием» [4]. Будем надеяться, что обязательный ЕГЭ в 2022 году изменит цель учебного процесса, снимет ложную альтернативу: учить общению на иностранном языке или готовить к успешной сдаче экзамена.

Список литературы

1. Двухуровневым могут сделать обязательный ЕГЭ по иностранному языку [Электронный ресурс] // Педсовет. URL: <https://pedsovet.org/beta/article/dvuhurovnevym-mogut-sdelat-obazatelnyj-ege-po-inostrannomu-azyku>. (Дата обращения: 02.09.2019.)
2. Требования к результатам освоения основной образовательной программы основного общего образования. Иностранный язык [Электронный ресурс]

- // Документы ФГОС учителю иностранного языка. URL: <https://aujc.ru/dokumenty-fgos-uchitelyu-inostrannogo-yazyka/>. (Дата обращения: 11.02.2020.)
3. ФИПИ подготовил отчёт по результатам проверки и анализа работ ЕГЭ-2018 по иностранным языкам [Электронный ресурс] // Навигатор образования. URL: https://fulledu.ru/news/5080_fipi-podgotovil-otchyot-rezultatam-proverki.html. (Дата обращения: 11.02.2020.)
4. Французова Е. Министр образования: «Репетиторство, как мафия, бессмертно» [Электронный ресурс] // KP40.RU. URL: <https://www.kp40.ru/news/education/61201/2Fpulse.mail.ru>. (Дата обращения: 11.02.2020.)

Об авторах:

БАЛЬЗАМОВ Виктор Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков гуманитарных факультетов Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: balzamov_va@mail.ru.

РОДИОНОВА Татьяна Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков гуманитарных факультетов Тверского государственного университета (170000, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: tager15@mail.ru.

SOME PROBLEMS OF FOREIGN LANGUAGE TEACHING AT COMPREHENSIVE SCHOOLS

V.A. Balzamov, T.G. Rodionova

*Tver State University
the Foreign Languages Department of the Humanity Faculties*

The article deals with present day secondary school problems. A particular attention is paid to the analysis of the USE aspects, the quality of the examination. The authors are trying to investigate the conformity in demands of the present day standards.

Keywords: *USE, FSES, teachers, students, cognitive and practical tuition, argumentation, discussion.*

About the authors:

BALZAMOV Victor Anatolievich – Candidate of Philology, Associate Professor of the Foreign Languages Department of the Humanity Faculties, Tver State University, (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: balzamov_va@mail.ru.

RODIONOVA Tatyana Gennadevna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Foreign Languages Department of the Humanity Faculties, Tver State University, (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: tager15@mail.ru.

УДК 004.738.5(086.8)

ПОТЕНЦИАЛ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ВИДЕОФОРМАТОВ ПЛАТФОРМЫ *YOUTUBE* В МАРКЕТИНГОВОЙ, ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ, ЖУРНАЛИСТСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

М.Б. Бычкова, И.П. Олехова

Тверской государственный университет
кафедра журналистики, рекламы и связей с общественностью

В статье рассматриваются причины популярности видеохостингов. Представлены прогнозы аналитических компаний о формирующихся тенденциях интернет-контента. Дается обзор основных видеоформатов *YouTube*. Предлагаются способы их применения в маркетинговой, образовательной и журналистской деятельности.

Ключевые слова: видеохостинг, видеоплатформа, *YouTube*, маркетинг, журналистика, образование.

Видеохостинг *YouTube*, принадлежащий компании *Google*, является крупнейшей в мире онлайн-видеоплатформой, предлагающей практически неограниченный спектр пользовательского и корпоративного медиа-контента: музыкальные клипы, фильмы, видеоблоги, игровые, обучающие, образовательные видеоролики и пр. Согласно официальной статистике сайта, количество пользователей *YouTube* превышает 2 млрд человек или почти треть пользователей Интернета, основную аудиторию платформы составляют люди в возрасте от 18 до 34 лет, ежедневное суммарное количество часов воспроизведения видео превышает 1 млрд [14]. Изначально *YouTube* создавался как платформа, на которой пользователи могут публиковать оригинальный интересный, забавный или полезный контент. Однако по мере развития проекта владельцы монетизировали его за счет рекламного контента, сделав к сегодняшнему дню инструментом зарабатывания денег. Сейчас *YouTube* – это платформа, соединяющая возможности индустрии развлечений, бизнеса, социальных инициатив и политики.

Рост популярности видеоплатформ (видеохостингов) (*YouTube*, *Vimeo*, *Metacafe*, *TED*, *9GAG* и т. д.) – площадок, предназначенных для загрузки и просмотра видеороликов в Интернете посредством специального проигрывателя, – прогнозировался аналитиками отрасли уже несколько лет назад. Так, компания-консультант в области интернет-маркетинга *Syndacast* из Юго-Восточной Азии еще в 2015 году ориентировала своих клиентов на увеличение доли присутствия на видеоплатформах. Поскольку, согласно их исследованиям, 69 % пользователей смартфонов считают

видео наиболее удобным форматом просмотра с мобильного устройства, средний интернет-пользователь остается на сайте, содержащем видео, на 88 % дольше, чем без видео; 64 % потребителей с большей вероятностью купят товар после просмотра видеообзора на него; использование слова видео в строке темы электронного письма повышает открытость на 19 %, количество переходов по кликам на 65% и сокращает количество отписок на 26 % и т. д. [12].

Исследователи крупнейшей американской транснациональной компании *Cisco*, разрабатывающей и продающей сетевое оборудование, предназначенное для организаций и телекоммуникационных предприятий, заявили, что к 2022 году 82 % всего интернет-трафика в мире будет составлять видеотрафик. Их методология прогнозирования индекса визуальных сетевых технологий основывается на анализе данных аналитиков от *SNL Kagan, Ovum, IDC, Gartner, Ookla Speedtest.net, Strategy Analytics, Dell'Oro Group, Synergy, comScore, Nielsen, Maravedis, ACG Research, ABI Research, Media Partners Asia, IHS*, Международного союза телекоммуникаций (*ITU*), *CTIA*, ООН, регуляторов телекоммуникаций и других, собственных оценок, прогнозов и прямого сбора данных. Как отмечают специалисты *Cisco*, объемы интернет-видеотрафика растут в том числе и за счет видеотрансляций в режиме реального времени. Так, к 2022 году он достигнет 17 % и будет включать в себя не только прямые трансляции или потоковую передачу по требованию, но также данные видеонаблюдения, непрерывно загружаемые из облачных хранилищ [5].

Компания, разработавшая *Buffer*, – программное приложение для Интернета и мобильных устройств, которое предназначено для управления учетными записями в социальных сетях, предоставляющих пользователю возможность планировать публикации в *Twitter, Facebook, Instagram, Instagram Stories, Pinterest, LinkedIn*, совместно с *Social Chain*, – первой интегрированной компанией социальных сетей опубликовала в своем ежегодном отчете за 2019 г. результаты опроса 1842 маркетологов. На вопрос о размещении рекламного видеоконтента только 14,5 % респондентов дали отрицательный ответ. По сравнению с результатами 2018 г. (25 %) этот показатель заметно снизился [11]. По итогам 2019 года более трети (36 %) опрошенных публикуют видеоконтент ежемесячно, около четверти (24 %) публикуют видеоконтент еженедельно и почти 13 % – ежедневно. По результатам того же опроса, самым популярным каналом для обмена видео остается *Facebook* (81 %), на втором месте находится *YouTube* (63 %), на третьем – *Instagram* (58 %), далее *Twitter* – 46 % и *LinkedIn* – 33 % [10].

Однако вне зависимости от выбора платформы популярность инструментального использования видеоконтента в различных областях,

в том числе в маркетинге, набирает обороты. Этому способствуют как внешние факторы (такие, как совершенствование информационных технологий), так и имманентные. Безусловно, что для маркетологов наиболее понятным инструментом рекламного продвижения является прямое сотрудничество с видеохостингом и размещение видеорекламы форматов *InStream TrueView*, *InDisplay*, посевов и видео-SEO [2]. Но следует учитывать также, что сами размещаемые пользовательские видеоматериалы обладают значительным рекламным потенциалом и могут стать привлекательным инструментом маркетинга.

Так, появление в 2010 году на *YouTube* видеоконтента с пометкой «Готовься со мной!» способствовало существенному изменению в поведении потребителей. На самых первых видео пользователи просто молча наносили макияж. Но по мере роста популярности таких роликов по аналогии с ними стали появляться видео на различные темы: «Тренируйся со мной!», «Убирайся со мной!», «Готовь со мной!», «Рисуй со мной!» По мнению специалистов *YouTube*, видео такого плана, когда индивидуальный опыт в решении каких-то рутинных задач становится общим, в том числе за счет коммуникации создателей и зрителей, представляют собой акт совместной деятельности и тем самым формируют основу общества [13]. Научно-исследовательских работ для подтверждения этой мысли не существует, однако статистические данные говорят о том, что видео о покупках на *YouTube* в рубрике «Покупай со мной» или обзоры от видеоблогеров изменили покупательское поведение. Так, 80 % покупателей, прежде чем совершить покупку, смотрят видеообзоры на выбранный товар или услугу на *YouTube*. А 60 % онлайн-покупателей утверждают, что видео на *YouTube* влияют на их решение о покупке. О востребованности у потребителей такого рода информации свидетельствует и то, что за последние два года время просмотра видеороликов под рубриками «Делай покупки со мной» выросло в десять раз, «Работает ли это» – в 12 раз, а «Все, что вам нужно знать» – в два раза [3].

Принимая во внимание тот факт, что потребители принимают решение о покупке на основе видео, и то, что видеоплатформа *YouTube* может выполнять функцию браузера вместо *Google*, *Яндекс*, *Bing*, *Ask.com* и пр., делает видеохостинг ценным источником информации для покупателей. Видеообзоры и видео «со мной» становится для потребителя полезным руководством, своеобразным навигатором в сферах потребления и услуг. По наблюдению Л. Андрэ, аналитика рынка *B2B & SaaS*, «просмотр подобных видео перестал быть пассивным опытом для покупателей» [7]. Конверсия (процентное отношение числа посетителей сайта, выполнивших на нём какие-либо целевые действия, к общему числу посетителей сайта) видео о приобретении товаров и услуг выросла, и, по

мнению аналитика, маркетологам необходимо учитывать эту тенденцию [Там же].

Не менее востребованным форматом видео среди пользователей социальных сетей является прямая трансляция, на пользовательском сленге – *стрим*. В 2011 году *YouTube* запустил сервис потокового вещания *YouTube Live*, где через функцию “Stream Now” осуществляется переход на веб-камеру или другую камеру, подключенную непосредственно к компьютеру. Прямые трансляции в *YouTube Live* – это удобный способ общаться со зрителями в режиме реального времени. Например, можно устраивать для аудитории игровые стримы, проводить онлайн-семинары или отвечать на вопросы. По сводным данным сервиса потокового вещания *Livestream*, конкурента *YouTube Live*, потребители тратят в восемь раз больше времени на просмотр потокового видео, чем видео по запросу. Формирующиеся потребительские предпочтения постепенно снижают уровень запроса на обычный видеоконтент [4].

Популярность видеоконтента в формате потокового вещания объясняется интересом зрителя к искренне и непринужденно рассказанной истории от первого лица. Маркетологи, журналисты, коучеры могут использовать сервисы потокового вещания *YouTube Live*, *Facecast*, *Livestream*, *Instagram* и пр. для беседы со своим зрителем, предоставляя им возможность задавать вопросы и получать ответы на них. Вероятность того, что потребителю контента понравится продукт, услуга в результате такого общения, заметно возрастает [7].

Одним из популярных видеоконтентов среди пользователей *YouTube* продолжает оставаться видеоконтент, содержащий практические рекомендации. Этот формат появился достаточно давно, но потребность в такого рода видеороликах не снижается. Отчасти это обусловлено тем, что по запросу в строке браузера *Google* пользователь получает результаты как в виде перечня из текстовых документов, так и в виде карусели видео с видеохостинга *YouTube*. Несколько лет назад компания *Google* изменила принцип отбора результатов по запросу, включив в перечень видеоролики, чтобы таким образом популяризировать приобретенный ею *YouTube*. Видеоуроки не просто подробно рассказывают о каком-то решении, они наглядно демонстрируют весь процесс решения. Все большее количество потребителей обращается к подобному видеоконтенту. Именно этот формат наиболее соответствует образовательным задачам. Видеоролики с практическими рекомендациями учат делать практически все, что угодно: от нанесения макияжа, приготовления вкусного блюда по особому рецепту, установки нового программного обеспечения, изготовления слаймов в домашних условиях до сборки сложной техники. Видео

такого рода упрощают жизнь и экономят время на поиск информации. Маркетологам и журналистам необходимо продумывать способы применения этого видеоконтента, приспосабливая его под свои цели и задачи. Недавние исследования показали, что видео с инструкциями и практическими рекомендациями на *YouTube* привлекают больше внимания, чем любая другая категория [8]. Кроме того, 67 % миллениалов убеждены, что они легко могут найти видеоруководство по любой теме, которую хотели бы изучить [9].

В 2015 году на *YouTube* появился новый формат видеоконтента – панорамное, сферическое, 3D-видео или видео 360°. Это видеоролики с углом обзора 360° на 180°, при просмотре видео с десктопа интернет-пользователь может менять ракурс обзора с помощью мышки. Со смартфона навигацию по видео обеспечивает встроенный в телефон акселерометр. Для этого зрителю нужно просто передвигать гаджет в пространстве. С точки зрения презентации товара и услуги, образовательных технологий, иммерсивной журналистики, видео 360° – это уникальный способ продемонстрировать продукцию потребителю, создать обучающее виртуальное видео или эффект погружения в репортаже [1].

Требующим осмысления является и набирающий обороты тренд на *АСМР*-видео (автономная сенсорная меридиональная реакция). Это уникальный видеоконтент, который составляют профессионально созданные ролики, предназначенные прежде всего для передачи определенных звуков и визуальных эффектов. *АСМР*-видео направлены на то, чтобы вызывать чувства покоя и удовлетворения у зрителей. Из четырех групп триггеров *АСМР*-видео активно используют звуковые и визуальные: шепот, хруст, шуршание и пр. Исследования о возможностях использования *АСМР*-видео, кроме тех, которые провел *Google*, отсутствуют [6]. Подобный видеоконтент – это своего рода *YouTube*-феномен. Возможности использования *АСМР*-видео как инструмента маркетинга отсутствуют. А. Луи предложил сопровождать *АСМР*-видеоконтент рекламой товаров и услуг, связанных с медитацией, психическим здоровьем, терапией [7].

Следует отметить, что в зарубежном и российском научном пространстве в последние годы заметно возрос интерес к образовательному, маркетинговому, журналистскому и пр. потенциалу видеохостинга *YouTube*. Осмысление возможностей ведется в совершенно разных плоскостях: методологии, проблем, перспектив, прогнозов. Наряду со всеми перечисленными векторами исследования, не менее важным представляется углубленное изучение новых форматов видеоконтента и их возможностей с целью успешного внедрения в маркетинговую, журналистскую, образовательную сферы деятельности.

Список литературы

1. Макарова Н. Я., Махнева Д. О. Журналистика виртуальной реальности: изменение телевизионного репортажа и профессиональных компетенций журналиста // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 1 (34). С. 65–74.
2. Овчинникова Е. С. Особенности использования видеохостинга YouTube для продвижения бренда [Электронный ресурс] // Электронный научный журнал «Наука. Общество. Государство». 2017. Т. 5. № 4 (20). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-ispolzovaniya-videohostinga-youtuve-dlya-prodvizheniya-brenda>. (Дата обращения: 09.02.2020.)
3. 3 ways digital video has upended shopping as we know it [Электронный ресурс] // Think with Google. 2018. URL: <https://www.thinkwithgoogle.com/consumer-insights/online-video-shopping/>. (Дата обращения: 09.02.2020.)
4. 47 Must-Know Live Video Streaming Statistics [Электронный ресурс] // Livestream. URL: <https://livestream.com/blog/62-must-know-stats-live-video-streaming>. (Дата обращения: 09.02.2020.)
5. Cisco Visual Networking Index: Forecast and Trends, 2017–2022 White Paper [Электронный ресурс] // Cisco. URL: <https://www.cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/service-provider/visual-networking-index-vni/white-paper-c11-741490.html>. (дата обращения: 09.02.2020.)
6. Klein J., Mooney A. ASMR Videos Are the Biggest YouTube Trend You’ve Never Heard Of beauty [Электронный ресурс] // Think with Google. 2016. URL: https://www.thinkwithgoogle.com/_qs/documents/2492/ac3c8_asmr-videos-youtube-trend-EN.pdf. (Дата обращения: 09.02.2020.)
7. Louie A. 14 YouTube Trends for 2020: New Forecasts & A Look Into What’s Next [Электронный ресурс] // FinancesOnline. URL: <https://financesonline.com/youtube-trends/>. (Дата обращения: 09.02.2020.)
8. Mogensen D. I want-to-do moments: From home to beauty [Электронный ресурс] // Think with Google. 2015. URL: <https://www.thinkwithgoogle.com/marketing-resources/micro-moments/i-want-to-do-micro-moments/>. (Дата обращения: 09.02.2020.)
9. O’Neil-Hart C. Why you should lean into how-to content in 2018 [Электронный ресурс] // Think with Google. 2017. URL: <https://www.thinkwithgoogle.com/advertising-channels/video/self-directed-learning-youtube/>. (Дата обращения: 09.02.2020.)
10. State of social: Report 2019 [Электронный ресурс] // Buffer. URL: <https://buffer.com/state-of-social-2019>. (Дата обращения: 09.02.2020.)
11. The State of Social 2018 Report: Your Guide to Latest Social Media Marketing Research [Электронный ресурс] // Buffer. URL: <https://buffer.com/resources/state-of-social-2018>. (Дата обращения: 09.02.2020.)
12. Video Marketing Statistics and Trends 2015 [Электронный ресурс] // Syndacast URL: <https://www.syndacast.com/video-marketing-statistics-trends-2015/>. (Дата обращения: 09.02.2020.)
13. YouTube Culture and Trends [Электронный ресурс] // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/trends/discover/>. (Дата обращения: 09.02.2020.)

14. YouTube for the press [Электронный ресурс] // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/about/press/>. (Дата обращения: 09.02.2020.)

Об авторах:

БЫЧКОВА Мария Борисовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: marby@yandex.ru.

ОЛЕХОВА Ирина Павловна – кандидат филол. наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: transcend1979@mail.ru.

THE POTENTIAL OF USING YOU TUBE PLATFORM VIDEO FORMATS IN MARKETING, EDUCATIONAL, AND JOURNALISTIC ACTIVITIES

M. B. Bychkova, I. P. Olekhova

Tver State University

the Department of Journalism, Advertising and Public Relations

The article discusses the reasons for the popularity of video hosting. It presents the forecasts of analytical companies about emerging trends in Internet content. It also gives an overview of the main *YouTube* video formats and suggests the ways to use them in marketing, educational and journalistic activities.

Keywords: *video hosting, video platform, YouTube, marketing, journalism, education.*

About the authors:

BYCHKOVA Mariya Borisovna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Journalism, Advertising and Public Relations, Tver State University (170100, Tver, Zheluabov str., 33), e-mail: marby@yandex.ru.

OLEKHOVA Irina Pavlovna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Journalism, Advertising and Public Relations, Tver State University (170100, Tver, Zheluabov str., 33), e-mail: transcend1979@mail.ru.

УДК 81.25

РЕАЛИЗАЦИЯ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ПОЗИЦИЙ ПРИ ПЕРЕВОДЕ СТИХОТВОРЕНИЯ Э. ПО «ВОРОН» НА РУССКИЙ И ИСПАНСКИЙ ЯЗЫКИ

Е. В. Гарусова, О. Н. Селезнева

Тверской филиал Российской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации
кафедра гуманитарных и естественнонаучных дисциплин

Рассматривать и анализировать разные переводы одного текста следует с точки зрения наличия в них переводческих позиций. Качество перевода следует оценивать в связи с позицией, с которой переводчик подходит к переводу. В данной статье рассмотрены переводы стихотворения Э. По «Ворон» на русский и испанский языки.

Ключевые слова: *вариативность перевода, переводческая позиция, лингвистическая теория перевода, эквивалентность перевода, буквальный перевод, вольный перевод.*

Ранее мы уже констатировали: «Лингвистическая теория перевода не дает достаточно объективных объяснений вариативности перевода, так как в ее рамках перевод рассматривался как замена одного текста другим, а путь к этому лежит через замену фрагментов текста на одном языке соответствующими фрагментами текста на другом языке. Подбор точных эквивалентов перевода текста оригинала считался залогом успешного перевода» [4, с. 65]. Отсутствие четких критериев эквивалентности может объясняться природой самого перевода, причем переводы могут выполняться с разных, четко оторефлектированных, а также заданных заказчиком перевода позиций.

Если переводчику не предзадана установка на создание определенного типа перевода и он не нацелен на конкретную аудиторию принимающей культуры, то он сам должен решить, какой цели он хочет добиться своим переводом.

Переводческие возможности можно схематически обобщить в виде шкалы, крайними точками которой являются эквивалентность или буквальный перевод и переписывание или вольный перевод. Между этими крайними полюсами размещаются различные интерпретации или различное понимание переводчиком текста оригинала и различные переводческие позиции с ориентацией на передающую или принимающую культуру (Рис.1).

Крайним проявлением переводческой позиции может считаться рассмотрение перевода как «переписывания» (А. Лефевр). В этом слу-



Рис. 1

чае перевод – это «переписывание» оригинала, допускающее различные изменения по отношению к тексту оригинала [5, с. 57]. Количество «переписываний» в переводе мировой литературы очень велико, так как язык как выражение (и хранилище) культуры есть всего лишь элемент в культурном обмене, известном как перевод. Главным фактором, способствовавшим «переписыванию», можно считать отсутствие фактической необходимости в переводе в определенные эпохи [2, с. 132].

Переводческие позиции, определяющие вариативность перевода, часто приводят к значительным изменениям содержательности перевода по отношению к оригиналу, при этом переводы иногда расходятся настолько, что их трудно соотнести как друг с другом, так и с оригиналом.

Таким образом, по нашему мнению, рассматривать и анализировать разные переводы одного текста следует с точки зрения наличия в них переводческих позиций. Качество перевода следует оценивать в связи с позицией, с которой переводчик подходит к переводу.

Следует отметить, что термин *переводческая позиция* означает способ реализации переводческого процесса во всех его аспектах и в зависимости от осознанной или заданной заказчиком установки переводчика.

Под переводческой позицией мы понимаем осознанную либо предзаданную заказчиком перевода установку переводчика на создание определенного перевода, в большей или меньшей степени соответствующего оригиналу.

В качестве основания для классификации переводческих позиций нами предлагается выделить две глобальные тенденции: *ориентацию на передающую культуру и ориентацию на принимающую культуру*. Рассмотрим данные тенденции более подробно.

1. Ориентация на передающую культуру (ориентация на оригинал, *source culture*). Именно об ориентации на исходную культуру го-

ворит Ф. Шлейермахер [6, с. 42], считая, что переводы с разных языков должны быть разными: перевод с немецкого должен звучать как перевод с немецкого – он обогащает принимающую культуру «немецким содержанием». Здесь выделяем следующие позиции:

- позиция экзотизации;
- историзирующая позиция (позиция историзации): перевод звучит «сейчас» как «тогда», намеренная архаизация старых текстов.

2. Ориентация на принимающую культуру (*target culture*):

- позиция модернизации: перевод текстов другой эпохи «как сейчас», осовременивание текста;
- идеологическая позиция: изменения, связанные с политической, религиозной и иной конъюнктурой;
- позиция натурализации: снятие особенностей оригинала, «выпячивание» своего, переписывание с точки зрения норм принимающей культуры (баллада переводится как былина);
- адаптационная позиция, в том числе поэтическая переводческая позиция;
- позиция смысловой девиации, в том числе: наращивание смысла; добавление новых смыслов; романтизация перевода (переписывание); пародирование в переводе (переписывание).

Данную классификацию можно обобщить в виде следующей таблицы:

Таблица 1

Переводческие тенденции	Ориентация на передающую культуру	Ориентация на принимающую культуру
Переводческие позиции	Экзотизация Историзация	Модернизация Идеологическая позиция Натурализация Адаптация: а) поэтическая позиция Позиция смысловой девиации: а) наращивание смысла; б) добавление новых смыслов; в) романтизация перевода; г) пародирование в переводе

Рассмотрим данные переводческие позиции более подробно и проиллюстрируем их примерами переводов художественных текстов, выполненных с различных переводческих позиций. Подавляющее большинство позиций, связанных с ориентацией на принимающую культуру, объясняется тем, что культуры преимущественно «склонны брать чужое как свое», делая его фактом своей культуры. Рассмотрим переводы на русский язык

стихотворения Э. По (Е. Пое. “The Raven”), выполненные разными авторами, а затем перевод этого стихотворения на испанский язык.

В Россию поэзия Э. По пришла с большим запозданием, в значительной степени через французскую поэзию. Только в начале XX века русские поэты, словно приняв вызов, начали наперебой переводить Э. По. Известно не менее полутора десятков переводов «Ворона», в том числе высокопрофессиональные работы К. Бальмонта, В. Брюсова, Д. Мережковского. К. Бальмонт и В. Брюсов предприняли перевод полного поэтического наследия По, при этом и их оригинальное творчество во многом развивалось под влиянием Э. По. Состоялся как бы негласный поэтический турнир.

Сравним стихотворение “The Raven” и его переводы на русский язык. В первых двух строках стихотворения: “Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary, Over many a quaint and curious volume of forgotten lore” (здесь и далее “The Raven” цит. по: [1, с. 546–549]) – представлен романтический герой: автор использует инверсию (*midnight dreary*), низкочастотную лексику, характерную для романтической поэзии (*quaint, lore, pondered*). Однако Э. По ироничен по отношению к романтизму и романтическому герою – «простоватому» романтику [3, с. 102] и тем самым раздвигает романтические представления о прекрасном. «Неромантический» ритмический рисунок в стихотворении появляется за счет употребления односложных и двусложных звукоподражательных слов, нетипичных для романтизма: *weak and weary, napping, rapping, tapping* и т. д. Эти слова в сочетании с типично романтическими усиливают иронию автора: *bleak, sorrow, morrow, sought, surcease, dying ember, ghost, lost, forgotten lore, dreary, ponder*, ср.: “While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping, As of some one gently rapping, rapping at my chamber door” (использование звукоподражательных слов *rapping, tapping* задает ритм), “‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door – Only this and nothing more”.

Мережковский подходит к переводу “The Raven” с *позиции романтизации*, и перевод получился совсем другим, причем речь идет именно об усилении смысла «романтизм» в переводе, хотя и оригинал создан поэтом-романтиком. Перевод Д. Мережковского (1890; курсив наш. – Е. Г., О. С.): «Погруженный в *скорбь немую* и усталый, в ночь глухую, Раз, когда поник в дремоте я над книгой одного...» (в переводе уже не слышна ирония по отношению к романтическому герою, он полностью соответствует своему образу). Далее:

...Из забытых миром знаний, книгой полной *обаяния*, –
Стук донесся, стук нежданный в двери дома моего:
«Это путник постучался в двери дома моего,
Только путник – больше ничего».
В декабре – я помню – было это полночью унылой.
В *очаге* под пеплом угли разгорались иногда.

Груды книг не *утоляли* ни на миг моей *печали* –
Об утраченной Леноре, той, чье имя навсегда –
В *сонме* ангелов – Ленора, той, чье имя навсегда
В этом мире *стерлось* – без следа.

Мережковский привносит в свой перевод типично романтические мотивы, это видно как на лексическом уровне (использование устаревшей, книжной и высокой лексики: *скорбь* (высок.), *немая* (книжн.), *обаянье* (высок.), *утолять* (книжн.), *печаль* (устар.), *сонм* (устар., высок.), *очаг* (книжн.), *стереть* (перен., высок.) и т. д.), так и на стилистическом, а также типично «романтический» ритмический рисунок. За счет использования высокой лексики создается образ романтического героя. Слово *nevermore*, постоянно повторяющееся, переводится по-разному: *больше ничего, без следа, никогда*. Таким образом, Мережковский, подходит к переводу с **позиции романтизации**, поэтому в переводе мы улавливаем типично романтические мотивы, переводчик «усиливает романтизм» по сравнению с оригиналом.

С **позиции романтизации** к переводу подходит и Л. Пальмин, привнося в перевод типично романтические мотивы (1878):

Раз в унылую полночь, в *молчанье* *немом*
Над *истлевшим старинного тома* листком
Задремав, я *поник* головою усталой.

Слышу в дверь мою легкий и сдержанный стук:
Верно, в комнату просится гость запоздалый...
Нет, все тихо и *немо* вокруг.

Тьмою вечер декабрьский в окошко зиял,
От углей потухавших свет бледный дрожал,
Тицетно в книге искал я *забвенья* *печали*

О моей *незабвенной, утраченной* мной,
Что архангелы в небе Ленорой назвали,
Что давно позабыта землей...

Романтизация видна как на лексическом уровне (*немой* (книжн.), *истлевший* (устар.), *том* (устар.), *поникнуть* (устар.), *тьма* (устар.), *немо* (устар.), *зиять* (книжн.), *забвенье* (книжн.), *печаль* (устар.), *незабвенный* (высок.), *утраченный* (устар.), *тицетный* (книжн.)), так и на стилистическом, а также в «романтической» ритмике. Образ героя-романтика создается за счет лексики, характерной для романтической поэзии. Постоянно повторяющееся *nevermore* переводится по-разному: *только тьма и молчанье вокруг, и безмолвно все было вокруг, все спокойно и тихо вокруг, осмотрелся безмолвно вокруг, никогда не воспрянет мой дух, никогда*. Тем самым в переводах Мережковского и Пальмина, выполненных с **по-**

зиции романтизации, разрушается главный смысл оригинала («неотвратимость», «неизбежность»).

Рассмотрим перевод “The Raven” на испанский язык, выполненный современным неизвестным автором, который отмечает, что стремился сохранить ритм и рифму оригинала (источник: [7]).

Хотя перевод современный, автор не подходит к нему с позиции модернизации, не «осовременивает». Используются слова, нагнетающие мрачную, зловещую атмосферу, многие из которых маркированы как «книжн.», «устар.», «поэт»: *el enigma* (тайна, загадка), *la cresta* (гребень), *la orilla nocturna* (берег, окутанный тьмой), *un estribillo pesado* (мрачный припев), – при этом *la tristeza* (тоска, печаль) повторяется в тексте четыре раза, *sombra* (тень) – пять раз. Во фрагменте *me invadió la duda* глагол *invadir* можно перевести как «захлестнуть, наводнить» (помета «книжн.»). Показательны словоупотребления *los serafines* (серафимы), *malvado* (злодейский, злобный), *anhelo* (поэт., страстное желание), *doncella* (девушка), *soledad* (одиночество) – повторяется четырежды, *susurrar* (шептать), *deprimente* (гнетущий, угнетающий), *desolado* (опустошенный, разоренный), *majestuoso* (величественный, величавый), *posado* (похоронный, затаившийся), *un desastre* (катастрофа, бедствие), *despiadado* (бессердечный, жестокий), *hundido* (подавленный), *morado* (лиловый, пурпурный), *olvidado* (забытый, затерянный). Слово *nevermore* переводится по-разному: *nunca más* (никогда) – вариант повторяется десять раз; *nada más* (больше ничего) – шесть раз.

Таким образом, рассмотренные переводы стихотворения Э. По на русский и испанский языки выполнены с **позиции романтизации** – как разновидности **позиции смысловой девиации** в рамках тенденции **ориентации на принимающую культуру**.

Список литературы

1. Американская поэзия в русских переводах XIX–XX вв. М.: Радуга, 1983. 667 с.
2. Галеева Н.Л. А. Лефевр и современное лингвокультурологическое направление в теории перевода “Translation Studies” // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2006. № 5. С. 130–141.
3. Галеева Н.Л. Параметры художественного текста и перевод / Тверской гос. ун-т. Тверь, 1999. 154 с.
4. Гарусова Е. В. Интерпретативные позиции переводчика как причина вариативности перевода : Дис. ... канд. филол. н. : 10.02.20 / Е.В. Гарусова ; Тверской гос. ун-т, Тверь, 2007. 173 с.
5. Lefevere A. Translational practice and the circulation of cultural capital: Some aeneids in English // Constructing cultures. Essays on literary translation. London: The Cromwell Press, 1998. P. 55–62.

6. Schleiermacher F. On the different methods of translating // Schulte R., Birgauenet J. Theories of translation. Chicago: Chicago Press, 1992. P. 36–54.
7. The Raven (Spanish translation) [Электронный ресурс] // Lyrics translate. URL: <https://lyricstranslate.com/en/raven-el-cuervo.html>. (Дата обращения: 15.02.2020.)

Об авторах:

ГАРУСОВА Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных и естественнонаучных дисциплин, Тверской филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (170100, Тверь, ул. Вагжанова, 7), e-mail: ele.garusova@yandex.ru.

СЕЛЕЗНЕВА Ольга Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных и естественнонаучных дисциплин, Тверской филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (170100, Тверь, ул. Вагжанова, 7), e-mail: junine@yandex.ru.

TRANSLATOR'S POSITION IMPLEMENTATION IN TRANSLATION OF E. POE'S "THE RAVEN" INTO RUSSIAN AND SPANISH

E. V. Garusova, O. N. Selezneva

Tver Branch of the Russian Presidential Academy
of National Economy and Civil Service
the Department of Humanities and Natural Sciences

It is necessary to consider and analyze different translations of the same text in relation with translator's position in them. The translation quality should be evaluated according to the position which the translator has while making the translation. This article analyzes the translations of E. Poe's poem "The Raven" into Russian and Spanish.

Keywords: *translation variety, translator's position, linguistic translation theory, translation equivalence, literal translation, free translation.*

About the authors:

GARUSOVA Elena Vladimirovna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Humanities and Natural Sciences, Tver Branch of the Russian Presidential Academy of National Economy and Civil Service (170100, Tver, Vagzhanova str., 7), e-mail: ele.garusova@yandex.ru.

SELEZNEVA Olga Nikolaevna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Humanities and Natural Sciences, Tver Branch of the Russian Presidential Academy of National Economy and Civil Service (170100, Tver, Vagzhanova str., 7), e-mail: junine@yandex.ru.

УДК 378.147

КОММУНИКАТИВНЫЕ ТАКТИКИ ДИССОНАНСНОГО ХАРАКТЕРА В РАМКАХ СТРАТЕГИИ САМОПРЕЗЕНТАЦИИ В УЧЕБНОМ ДИСКУРСЕ

К. С. Рашупкина

Тверской государственный университет
кафедра иностранных языков гуманитарных факультетов

В статье говорится о коммуникативных тактиках рассогласованного характера в рамках стратегии самопрезентации в учебном типе дискурса, приводится их полное описание, даются конкретные примеры употребления в различных языках.

Ключевые слова: диссонансная коммуникативная тактика, стратегия самопрезентации, учебный дискурс, некооперативная стратегия, речевой акт.

В учебном дискурсе как институциональном типе дискурса, по данным В. И. Карасика [1], Н. А. Коминой [2] и других исследователей (см., в частности: [3; 4]), основополагающая роль отводится эффективному речевому воздействию. Важными в данной разновидности дискурса являются не только фатические, информационные и предметные цели, но и результаты продуктивной учебной интеракции в виде набора сформированных учебных компетенций у студентов. Одним из способов достижения согласованного общения на занятии является применение стратегии самопрезентации, которая представляет собой не что иное, как «инструмент создания необходимого впечатления о себе», «управление вниманием» [5, с. 2].

Стратегия самопрезентации рассматривается многими зарубежными и отечественными исследователями в области социальной психологии, педагогики, интеракционной лингвистики, смежных гуманитарных наук. Подвергаются анализу и описанию социально-психологические, педагогические и лингвистические основы рассматриваемого явления. Ранее мы описали коммуникативные составляющие стратегии самопрезентации с позиций кооперативности [Там же]. В данной работе рассматриваются коммуникативные тактики в рамках исследуемой стратегии с позиций рассогласования.

Материалом послужили данные анкетирования (100 анкет), проведенного на языковых кафедрах Тверского государственного университета, МЭСИ (Тверской филиал), Санкт-Петербургского государственного университета, Тверского суворовского военного училища, а также ряда

школ города Твери. Респондентами выступили преподаватели иностранного языка (английского, немецкого и французского). Также материалом послужили вербальные проявления, полученные в ходе работы автора в качестве преподавателя иностранного языка в вузе, и наблюдения за речевыми проявлениями коллег-преподавателей.

Рассогласованный (диссонансный) характер учебного общения *apriori* противоречит канонам продуктивного учебного взаимодействия, а потому, на первый взгляд, не должен наблюдаться при рассмотрении самопрезентационной стратегии учебного дискурса. Однако полученный эмпирический материал говорит об обратном. В ходе исследования наряду с кооперативной стратегией самопрезентации была выявлена некооперативная стратегия, или стратегия диссонансного характера. Некоторые ученые говорят в этом случае о «стратегиях противодействия» [2, с. 101] и «стратегиях независимости» (*linguistic strategies of independence*) [6, с. 40–41]. Все тактики, репрезентированные данной стратегией, представляют собой тактики диссонансного характера, являются речевыми актами негативной реакции. Согласно прагмалингвистике, речевые акты несогласия – это один их видов реактивных речевых актов, выражающих отрицательное отношение говорящего (в случае учебной интеракции – обучающего) к действию или высказыванию собеседника (в случае учебного взаимодействия – обучаемого / студента) с целью коррекции настоящего положения дел, позиций студента, отклоняющихся, по мнению преподавателя, от верного сценария событий и учебного фрейма. Подобные речевые акты обучающего поэтому следует интерпретировать как информативные, оценочные и императивные высказывания в совокупности с различными эмоциональными проявлениями: суждение, возражение, выражение недовольства, неодобрение.

Некооперативная стратегия самопрезентации в английской речи включает следующие коммуникативные тактики диссонансного характера, репрезентирована следующими типами речевых актов:

1) НЕОДОБРЕНИЕ: констативы *“That’s not right”* (Это неправильно) (2 %), *“You are wrong”* (Вы ошибаетесь) (2 %), *“I’m not sure”* (Я не уверен) (0,95 %), экспрессив + констатив *“Sorry, you are not right”* (Извините, вы не правы) (0,95 %), констатив + комиссив *“I’m afraid I can’t agree with you”* (Боюсь, не согласна с вами) (0,95 %), интеррогативы *“Are you sure that’s OK?”* (Вы уверены, что все правильно?) (2 %);

2) СОЖАЛЕНИЕ: констативы *“There were too many mistakes in your answer”* (В вашем ответе было слишком много ошибок) (0,95 %), *“You made a mistake”* (Вы сделали ошибку) (0,95 %), *“You could have done it much better”* (Вы могли бы это сделать намного лучше) (0,95 %), *“This time you weren’t so good”* (В этот раз вам не слишком удалось)

(0,95 %), интеррогатив *"Has anything gone wrong?"* (Что-то случилось?) (0,95 %);

3) СОВЕТ: директивы *"Be ready for the next lesson"* (Будьте готовы к следующему уроку) (0,95 %), *"You should be more..."* (Вам следует быть более...) (0,95 %), *"Be careful with..."* (Будьте аккуратны с...) (0,95 %), *"Be attentive"* (Будьте внимательны) (0,95 %);

4) ПРОСЬБА: констатив + реквестив *"No, it's no... Will you repeat, please?"* (Нет, не так. Повторите еще раз, пожалуйста) (0,95 %), констатив *"That won't do"* (Не пойдет) (0,95 %);

5) ПРИЗЫВ К ДЕЙСТВИЮ: директивы *"Do again!"* (Сделайте снова) (0,95 %), *"Try again!"* (Попытайтесь вновь!) (2 %), *"Give another go!"* (Сделайте еще одну попытку!) (0,95 %), *"Have another try later!"* (Попытайтесь попозже!) (0,95 %), *"Do your best!"* (Сделайте все от вас зависящее!) (0,95 %), *"Think it over again!"* (Подумайте еще раз!) (2 %), *"Behave yourself"* (Ведите себя хорошо!) (0,95 %);

6) КРИТИКА: экспрессивы *"Not good / not so good / so bad / poor / bad / satisfactory / terrible / wrong"* (Нехорошо / не так хорошо / так плохо / слабо / плохо / удовлетворительно / ужасно / неправильно) (все позиции 0,95 %), экспрессивы *"Not really"* (Не совсем так) *"Hardly"* (Вряд ли, едва) (по 0,95 %), комиссив *"Attention!"* (Внимание!) (0,95 %), сатисфактив *"Pardon"* (Простите) (0,95 %), констативы *"You are always talking!"* (Вы постоянно разговариваете!) (0,95 %) и *"Not your best answer"* (Не самый лучший Ваш ответ) (0,95 %), директив *"Stop yawning, please!"* (Перестаньте зевать, пожалуйста!) (0,95 %), директив + реквестив *"Stop, please!"* (Перестаньте, пожалуйста) (0,95 %), экспрессив *"Shame on you!"* (Стыд / позор!) (4 %);

7) УПРЕК: интеррогатив *"Why haven't you prepared your homework?"* (Почему вы не подготовили домашнюю работу?) (0,95 %), констативы *"It's high time you learned the rule"* (Вам пора бы выучить правило) (0,95 %) и *"It's not what I wanted, but..."* (Это не то, что я хотела, но...) (0,95 %);

8) ОГОРЧЕНИЕ: экспрессивы *"Santa Lucia!"* (Санта-Лючия!) (0,95 %), *"Oh, my God!"* (Боже мой!) (0,95 %) *"Oh, my treasure!"* (О, сокровище мое! Ирония) (0,95 %);

9) НИВЕЛИРОВАНИЕ, УХОД ОТ ОТВЕТА: инвитив *"Let's discuss it next time"* (Давайте обсудим это в другой раз) (0,95 %), констатив *"May be I'll comment it next time"* (Возможно, я прокомментирую это в следующий раз) (0,95 %).

В русской речи некооперативная стратегия самопрезентации представлена следующими диссонансными тактиками и, следовательно, речевыми актами:

1) НЕОДОБРЕНИЕ: констативы «*Боюсь, это не совсем удачный ответ*», «*Сегодня вы не в своей тарелке*», «*Это неверно*», «*Хм*», «*Не готов*», «*Плохо подготовлен сегодня*», «*Вы сегодня совсем не готовы*», «*Недостаточно подготовились*», «*Еще много ошибок*», «*Вы способны на большее*», «*Вы не правы*», «*Ты не понял*», комиссивы «*Боюсь, это не совсем удачный ответ*», «*Боюсь, что это не лучшее выполнение*» (все позиции по 0,95 %);

2) СОВЕТ: директив «*Внимательней с порядком слов и артиклями*» (0,95 %);

3) ПРОСЬБА: констатив + директив «*Не совсем так. Повторите еще раз, пожалуйста, ваше предложение*» (0,95 %);

4) ПРИЗЫВ К ДЕЙСТВИЮ: директивы «*Старайся!*», «*Повтори еще!*», «*Подумайте!*», «*Не торопитесь!*», «*Поработай над своими ошибками!*», «*Начинаем думать!*», «*Подумайте еще!*», «*Прочитайте, пожалуйста, еще раз!*» (все позиции по 0,95 %);

5) КРИТИКА: экспрессивы «*Плохо/слабо/безобразно/ужасно*», «*Откуда вы такое взяли?*», «*Ну что вы такое говорите!?*», «*Перевод просто прискорбный*», «*Ну и как вы ощущаете себя на спектакле в партере?*», констатив + экспрессив «*Вы делаете ошибки при чтении, говорении в каждом втором слове и после этого хотите отличную оценку на экзамене?!*» (все позиции по 0,95 %);

6) УПРЕК: «*Вы могли бы сделать это лучше*», «*От вас я такого не ожидала*» (все позиции по 0,95 %);

7) ОГОРЧЕНИЕ: констативы «*Вы огорчили меня сегодня*», «*Жаль, что Вы недостаточно хорошо подготовились*» (все позиции по 0,95 %);

8) НИВЕЛИРОВАНИЕ, УХОД ОТ ОТВЕТА: «*Давайте обсудим это в другой раз*», «*Не думаю, что этому вопросу стоит уделять так много внимания*» (по 0,95 %).

В немецком и французском языках рассматриваемые коммуникативные тактики рассогласования, которые совпадают в дефиниции с приведенными в русском и английском языках, в стратегии самопрезентации представлены речевыми актами констативного, экспрессивного, директивного, комиссивного и сатисфактивного характера: “*Sie müssen sich besser vorbereiten!*” (Вам нужно лучше готовиться), “*Sie haben Ihre Gedanken woanders*” (Мысли совсем не о том), “*Tuas mal compris*” (Вы неправильно поняли) “*Reflechissez bien!*” (Подумайте!) “*Schrecklich*” (Плохо), “*Sehr schlecht*” (Очень плохо), “*Je ne suis pas contente*” (Я не довольна), “*Attention!*” (Внимание!), “*Pardon*” (Извините), “*Stop!*” (Остановитесь!) все позиции по (0,95 %).

Языковые способы выражения неодобрения в стратегии самопрезентации в рассматриваемых языках разнообразны. В общем их можно систематизировать, принимая во внимание прямые и косвенные средства

выражения несогласия. Так, к прямым средствам выражения несогласия можно отнести грамматические и лексические отрицания: 1) распространенные в английском языке грамматические формы “do not agree”, конструкции “I’m not sure”, “I’m afraid...” (последний из перечисленных компонентов, в свою очередь, репрезентирует косвенный речевой акт – имплицитное неодобрение, которое, согласно нормам английской вежливости, в более мягкой форме передает несогласие с позицией собеседника, выражает завуалированное несогласие); 2) отрицательная частица *no / not* в английском языке в различных вариативных формах; 3) отрицательные лексемы *не* в русском языке и *ne* во французском; 4) аналитические перфектные формы в английском языке в утвердительных и вопросительных типах предложений (для выражения упрека, сожаления, недоумения); 5) английское наречие степени с отрицательным значением *hardly*; 6) *Present Continuous* с наречиями частотности для выражения отрицательных эмоций, недовольства (*always*).

Лексические средства выражения несогласия в некооперативной стратегии самопрезентации представлены в большинстве случаев экспрессивными оценочными прилагательными (типа *bad, poor, awful, плохой, безобразный, schrecklich...*); выражениями сожаления и просьбы с компонентами: “I’m sorry, but I think...”, “Please”; эмоционально окрашенными словами и выражениями типа “Santa Lucia!”, “Oh, my God!” и другими вербальными проявлениями.

Описанные лексические и грамматические средства, характеризующие диссонансные тактики в рамках стратегии самопрезентации, в сочетании друг с другом оказывают мощный перлокутивный эффект на обучаемого / студента, позволяя обучающему в вежливой и тактичной форме направить движение учебного занятия в нужное русло, исключая любые проявления враждебности, оскорбления, издевки, обвинения, запугивания, речевой агрессии и других эмоционально негативных вербальных и невербальных действий, не допуская уничижительных коммуникативных действий в сторону обучаемых. Иными словами, избегая учебного конфликта.

Распределение коммуникативных тактик рассогласованного характера по возрастным группам респондентов привело к следующим результатам: подавляющее большинство диссонансных тактик в стратегии самопрезентации в учебном типе дискурса представлено возрастной группой (50+) – 31 %; чуть менее обозначены в данной позиции участники в возрастных категориях (40+) и (60+) – 20 % соответственно; возрастная группа (30+) выявила 18 % рассогласованных тактик; наименьшее количество (11 %) эксплицирует самая юная из возрастных групп (20+).

Таким образом, некооперативная стратегия самопрезентации в учебном дискурсе является атипичной для продуктивной интерактивной деятельности на иностранном языке, но тем не менее находит иногда место в учебной ситуации. Думается, что применение данной стратегии в целом не противоречит итоговому согласующему характеру учебного взаимодействия, выполняя скорее фасилитаторскую, корректирующую функцию, направленную на внесение необходимых коррективов в учебный процесс, а также способствующую созданию благоприятного впечатления обучающего на студенческую аудиторию, усилению мотивации к изучению иностранного языка, снятию коммуникативных барьеров в общении. Выявленные в результате исследования коммуникативные тактики диссонансного характера в ситуации самопрезентации и указанные процентные отношения характерны для представителей более зрелых возрастных групп, что можно объяснить принадлежностью к старой учебной формации, приобретенным жизненным и профессиональным опытом, особенностями возраста. Молодое поколение преподавателей иностранного языка нацелено на успешную личную и профессиональную самопрезентацию своей деятельности с акцентированием внимания на унисонных учебных действиях и речевых актах положительного характера.

Список литературы

1. Карасик В.И. Характеристики педагогического дискурса // Языковая личность: аспекты лингвистики и лингводидактики: Сб. науч. тр. Волгоград: Перемена, 1999. С. 3–18.
2. Комина Н. А. Учебный дискурс в учебной ситуации: монография / Ин-т языкознания РАН, Тверской гос. ун-т. М., 2004. 188 с.
3. Носар Ю. А. Проблема интерпретации учебного дискурса в ситуации профессионального общения [Электронный ресурс] // Мир лингвистики и коммуникации. URL: http://tverlingua.ru/archive/006/section_2_6/2_2_6.htm. (Дата обращения: 21.02.2020.)
4. Олешков М. Ю. Системное моделирование институционального дискурса (на материале устных дидактических текстов): автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.02.19 / М. Ю. Олешков; Нижнетагильская гос. соц-пед. академия. Нижний Тагил, 2007. 42 с.
5. Ращупкина К. С. Основные составляющие стратегии самопрезентации в учебном дискурсе [Электронный ресурс] // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. 2015. № 4. URL: http://tverlingua.ru/archive/041/10_41.pdf. (Дата обращения: 21.02.2020.)
6. Scollon R., Scollon S. A Discourse Approach. Intercultural Communication.: Oxford UK & Cambridge USA. 272 p.

Об авторе:

РАЩУПКИНА Кристина Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков гуманитарных факультетов Тверского

государственного университета (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: rash-christina@yandex.ru.

THE COMMUNICATIVE TACTICS OF DISSONANCE WITHIN SELF-PRESENTATION STRATEGY IN EDUCATIONAL DISCOURSE

K. S. Rashchupkina

Tver State University

the Department of Foreign Languages for Human Sciences

The article deals with the communicative tactics of dissonance within self-presentation strategy in educational discourse, the complete view of speech tactics within the given strategy is presented, the practical examples in different languages are given.

Keywords: *the communicative tactic of dissonance, self-presentation strategy, educational discourse, non-cooperative strategy, speech act.*

About the author:

RASHCHUPKINA Kristina Sergeevna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages for Human Sciences, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: rash-christina@yandex.ru.

УДК 81'1(031)

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА «ГЛАЗАРИЙ ЯЗЫКА»: ПРИЕМЫ АВТОРСКОЙ ИРОНИИ

М. Е. Щербакова

Тверской государственный университет
кафедра русского языка

В предлагаемой статье дается анализ языковых средств реализации авторской иронии в тексте энциклопедии русского языка «Глазарий языка» как способа выражения авторского отношения к окружающей действительности.

Ключевые слова: энциклопедия русского языка, авторская ирония, комическое, средства выражения иронии.

Энциклопедию «Глазарий языка», вышедшую в 2018 году, сами авторы, сотрудники Санкт-Петербургского государственного университета Сергей Монахов и Дмитрий Чердаков называют в заглавии «меняющей представление о справочной литературе» [4, с. 1]. Основой этой книги послужили заметки, размещавшиеся в течение нескольких лет в одноименном паблике в социальных сетях «Вконтакте» и «Фейсбук». В отличие от привычных энциклопедических лингвистических пособий, где материал расположен тематически последовательно, в данном издании представлен комплекс небольших по размеру, произвольно расположенных текстов на разные языковедческие темы. У авторов энциклопедии получился своеобразный гипертекст без начала и конца, который можно читать с любой главы. Главы условно объединяются в календарь, и каждому дню в году соответствует очередная глава. Темы заметок очень широки: словоупотребление и значения слов, история слов и выражений, трудные случаи правописания и грамматики, вопросы норм литературного языка и их соблюдение, жизнь и деятельность русских писателей и т. д.

Изначальный формат сетевых заметок позволил авторам, с одной стороны, ориентироваться на аудиторию профессионалов в своей относительно узкой области, с другой стороны – обращаясь к широкой аудитории, затрагивать острые общественные вопросы, находя еще более активный читательский отклик. Последнее – свидетельство того, что ученые не могут оставаться равнодушными к происходящему вокруг – в реальности, в информационном пространстве.

Еще одним отличием энциклопедии от привычных справочных лингвистических изданий является юмористическая во многих случаях

подача материала, а зачастую в книге присутствует откровенная, местами едкая, достигающая сарказма, авторская ирония.

В данной статье рассматриваются механизмы и приемы авторской иронии в этой энциклопедии.

Ироничность литературы постмодерна – явление общепризнанное. Актуализация иронии, ее интенсивность в современной литературе связаны с общей тенденцией уйти от «однозначных оценок действительности, укрыться за многоликой маской» [1, с. 78]. Использование иронии в тексте всегда носит субъективно-авторский характер и может быть представлено на различных уровнях языка, что помогает автору выразить свое отношение к действительности, а читателю – согласиться или не согласиться с автором.

Как отмечает А.В. Леонов [2], многочисленные разновидности иронии и ее интерпретативные возможности связаны прежде всего с тем, что современная коммуникация характеризуется следующими особенностями:

- отсутствием непосредственной связи между коммуникацией и жизнедеятельностью человека;
- наличием эстетической функции;
- имплицитностью содержания;
- установкой на неоднозначность восприятия;
- установкой на отражение нереальной действительности.

Понятие иронии традиционно рассматривается в двух значениях. Литературный энциклопедический словарь определяет их таким образом: «1) ирония стилистического средства, выражающего насмешку или лукавство. Иносказание, при котором в контексте речи высказывание приобретает противоположный смысл; 2) ирония – вид комического (наряду с юмором и сатирой), идейно эмоциональная оценка, прообразом которой служит ирония стилистическая» [3, с. 132].

Ирония в широком смысле – это оценка, связанная с определенным критически насмешливым отношением к действительности или к отдельным ее сторонам. Ироническая экспрессия поэтому определяется образом автора.

Некоторые исследователи рассматривают иронию в качестве самостоятельной формы комического. В силу своей интеллектуальной обусловленности и критической направленности ирония сближается с сатирой; вместе с тем между ними проводится грань, и ирония рассматривается как переходная форма между сатирой и юмором. Как отмечает Е.В. Сафонова, «объектом иронии является преимущественно невежество, в то время как сатира обладает уничтожающим характером, создает нетерпимость к объекту смеха, общественной несправедливости. Ирония – средство холодной критики» [5].

В своей работе авторы «Глазария языка» используют разные иронические приемы, одним из этих приемов является собственно ирония, или «обратное словоупотребление». Так, в главе «Живой великорусский» авторы, изъясняясь в любви к словарю Даля, признают, что читать его «трудновато» [4, с. 105] (именно так, употребляя наречие с суффиксом малой степени признака). Здесь же цитируется статья словаря, разъясняющая значение лексемы *халбала*, и толкование лексемы дается через не менее загадочные слова: *фалбора*, *хайлан*, *закукры* и т. п. Еще образец собственно иронии – название главы «Добрый критик Дмитрий Иванович Писарев», в которой приводятся отдельные высказывания Писарева о том, например, что вздор верить тому, что Пушкин – великий поэт, а Фет принесет практическую пользу только в том случае, если сборниками его стихов будут оклеивать комнаты [Там же, с. 84].

Ирония в широком значении, в частности, создается авторами издания приемом сознательного нарушения лексической сочетаемости. Разрушение привычных языковых сцеплений, контрастное столкновение обычно не соединяемых слов – вот причина комического впечатления.

В тексте энциклопедии такой прием особенно часто используется в заголовках глав. Например, одна из них рассматривает современный эвфемизм *млин*, употребляемый взамен еще одного привычного эвфемизма – *блин*, маскирующего табуированную лексику. Авторы отмечают, что слово *блин* в самом деле восходит к *млин*, при этом данная глава имеет название «Круговорот блинов» [Там же, с. 218]. Есть в «Глазарии» глава «Бессмертный диктант», где столкновение несочетаемых лексем на проверку является контаминацией названий ставших знаменитыми общественных акций «Бессмертный полк» и «Тотальный диктант». Авторы книги находят в них много общего, поскольку и той, и другой «свойственно гомерическое увеличение размаха при раблезианском нивелировании исходного смысла» [Там же, с. 56].

В нескольких случаях эффект комического рождается за счет переосмысления крылатых выражений, прецедентных высказываний. В рассказе о рискованных научных экспериментах авторы замечают: «*Всякая наука требует жертв. В том числе и филологическая*». А в названии главы «Гоголь весь не умер» [Там же, с. 186] содержится явная отсылка к пушкинскому стихотворению «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

Следующий иронический авторский прием – сознательное нарушение стилистических норм сочетаемости слов, столкновение стилей. Этот прием особенно ярко подчеркивает изначальную ориентацию авторов на аудиторию в Интернете, потому что язык «Глазарии» пестрит лексическими единицами как из языка электронных СМИ, так и из со-

временного сетевого жаргона. В главе «Гороскоп» авторы многократно сталкивают метаязыковые единицы с лексикой, характерной для заглавного популярного жанра: «ОВЕН. Трудности со спряжением глагола на этой неделе отступят. Только в среду возможны затруднения с глаголами “выздороветь” и “махать”...», «РАК. Всю неделю легкая языковая игра будет держать вас в тонусе...» и т. п. [Там же, с. 80–81]. В главе под названием «Неформальные критерии оценивания выпускных квалификационных работ аспирантов» наряду с ожидаемыми единицами научного и официально-делового стилей присутствуют многочисленные сетевые жаргонные лексемы: «Оценка “отлично” выставляется, если выпускная квалификационная работа удовлетворяет следующим требованиям: – автор *в тренде*, тему *сечет*; – текст *доставляет*, не боян; – работа оформлена *кавайно*, по гостам» и т. п. [Там же, с. 255].

Наконец, приемом достижения иронического эффекта является в авторском тексте употребление окказиональных языковых единиц. Так, в главе «Лалаолимпийские игры», само название которой является окказионализмом, утверждается, что Россия не имела бы равных в играх, где имеет значение не мускулатура, а «макулатура», то есть в которых «любой русский человек, не страшась быть *забаненным* (еще один пример стилистического столкновения!) американцами или европейцами, отводил бы израненную душу <...> в деле изощренной любви к словам». И здесь же предлагаются виды спорта, названия которых тоже являются окказиональными: *вольная гоньба*, *оплевание*, *терлинг*, *бабслет* и т. п. [Там же, с. 195]

Описанные факты – лишь малая часть тех иронических приемов, которыми насыщен текст энциклопедии, и мастерский прием иронии – не единственное достоинство анализируемого текста. Он дает массу поводов для размышления и дальнейшего изучения.

Список литературы

1. Гребенникова Н.С. Зарубежная литература. XX век. М. : ВЛАДОС, 2002. 128 с.
2. Леонов А.В. О субъективно-авторской природе иронии [Электронный ресурс] // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. № 1. URL: <https://publikacia.net/archive/2015/12/1/41>. (Дата обращения 18.02.2020.)
3. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М. : Сов. энциклопедия, 1987. 750 с.
4. Монахов С., Чердаков Д. Глазарий языка. М. : Центрполиграф, 2018. 448 с.
5. Сафонова Е.В. Формы, средства и приемы создания комического в литературе [Электронный ресурс] // URL: <https://moluch.ru/archive/52/6970/> (Дата обращения: 18.02.2020.

Об авторе:

ЩЕРБАКОВА Марина Евгеньевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: marina_sch76@mail.ru.

ENCYCLOPEDIA OF THE RUSSIAN LANGUAGE “GLAZARY OF THE LANGUAGE”: METHODS OF AUTHOR’S IRONY

M. E. Shcherbakova

Tver State University
Department of Russian Language

This article provides the analysis of the linguistic means of realizing author’s irony in the text of the encyclopedia of the Russian language “Glazary of the language” as a way of expressing the author’s attitude to the surrounding reality.

Keywords: *encyclopedia of the Russian language, author’s irony, comic, means of expression of irony.*

About the author:

SHCHERBAKOVA Marina Evgenyevna – Candidate of Philology, Senior Lecturer at the Department of Russian Language, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: marina_sch76@mail.ru.

СЕМИОТИКА КОНТАКТА В КНИГЕ М. Е. САЛТЫКОВА (ЩЕДРИНА) «ЗА РУБЕЖОМ»

Г. Р. Атаянц

Тверской государственный университет
кафедра истории и теории литературы

В статье анализируется специфика коммуникации в «За рубежом» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Коммуникативные акты реализуются как посредством вставных эпизодов (пьеса-сон о мальчике в штанах и без штанов, сон про разговор Свины с Правдой), так и в эпизодах с участием самого путешественника. Нетипична для литературы путешествий организация текста, на примере которого рассматривается место установления контакта в травелоге.

Ключевые слова: *семиотика контакта, коммуникация, оппозиция «свой – чужой», диалог, М. Е. Салтыков (Щедрин), травелог.*

М. Е. Салтыков-Щедрин побывал в Германии, Швейцарии, Франции, Бельгии в 1880 году. Путешествие легло в основу книги «За рубежом». Первоначально очерки выходили в «Отечественных записках», затем вышли отдельным изданием в 1881 году.

По канонам жанра, в травелогах зачастую цель путешествия определяет расстановку акцентов. Поводом для написания «За рубежом» послужило путешествие М. Е. Салтыкова-Щедрина, предпринятое с целью оздоровления. Маршрут являлся вполне типичным для таких целей и излюбленным для соотечественников писателя. Однако модель репрезентации путешествия у Салтыкова-Щедрина сильно отличается от созданных в те же годы травелогов других писателей, где информационная составляющая выступает на первый план. Например, как в путевых очерках об Италии и Испании Д. Л. Мордовцева, который берет за основу описание достопримечательностей во всех подробностях (см.: [1]). Также текст Щедрина отличается от травелогов, где заявлены иные цели путешествий – таков «Корабль “Ретвизан”» Д. В. Григоровича, цель морского путешествия которого заключалась в детальном описании и точной передаче читателю сведений об увиденных местах (см.: [2]). Такие травелоги насыщены информацией о жителях, которая была понятна читателю благодаря сравнению с хорошо знакомой информацией о России.

В текстах травелогов встречаются примеры различных коммуникативных актов, которые могут быть как успешными, так и наоборот.

Под коммуникацией вслед за Лотманом мы понимаем модель общения, где «заложено предположение об исходной неидентичности говорящего и слушающего. В этих условиях нормальной становится ситуация пересечения языкового пространства говорящего и слушающего. В ситуации непересечения общение предполагается невозможным, полное пересечение (идентичность А и В) делает общение бессодержательным» [4, с. 14]. В книге «За рубежом» фокус сосредоточен на бытии человека в культурно-историческом срезе, преимущественно русского человека в современных для автора реалиях. В связи с этим контакт в системе организации текста подчеркивает философские и политические воззрения автора, адресатом в коммуникативном акте выступает читатель, а не иной герой.

У М.Е. Салтыкова-Щедрина описание «чужого» выступает как искаженное зеркало «своего» и наоборот. Е.Р. Пономарев называет «За рубежом» разрушением канона путевого очерка, как и в случае с «Зимними заметками о летних впечатлениях» Ф.М. Достоевского, «антитравелогом» и «антипутеводителем»: «Щедрин по-новому формулирует задачу антитравелога: изучение себя по отличиям от другого...» [6, с. 65].

Диалогов рассказчика-путешественника с иностранцами немного. Сложно назвать такие акты содержательной беседой, скорее – непродолжительным обменом репликами. Однако контакт является важным элементом в цепочке размышлений путешественника о судьбе родной страны. Например, в эпизоде, где рассказчику снится разговор Свины с Правдой, хозяйка объясняет возможные причины возникновения такого сна. Диалог с хозяйкой еще больше акцентирует важность разговора Свины с Правдой и является эпизодической, но вполне емкой расшифровкой. Здесь же есть важное противопоставление «мы» и «они»: «Тем не менее она ужасно изумилась, когда я, в свою очередь, объяснил ей, что нам видятся во сне совершенно различные свиньи: ей – такие, которых люди едят, а мне – такие, которые сами людей едят» [7, с. 202].

Интересно разворачивается дихотомия «свой – чужой». По теории Лотмана, «Одним из основных механизмов семиотической индивидуальности является граница. <...> Это пространство определяется как “наше”, “свое”, “культурное”, “безопасное”, “гармонически организованное” и т. д. Ему противостоит “их-пространство”, “чужое”, “враждебное”, “опасное”, “хаотическое”. Всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее (“свое”) пространство и внешнее (“их”))» [3, с. 175]. В случае со сном «чужое пространство» оказывается «небезопасным», «враждебным», не потому, что оно не знакомо, а потому, что отсылает к уже знакомому, но не являющемуся «гармоничным» и «безопасным». Хозяйка подчеркивает: «...русские, действительно, довольно часто жалуются, что их посещают видения в этом роде...» [7, с. 202]. То есть фор-

мальное разделение на «мы» и «они» есть, а границы пространственные стерты.

Данную главу Салтыков Щедрин писал после возвращения в Россию, в связи с чем Д. Оффорд отмечает, что «именно в домашнем климате Салтыков-Щедрин написал книгу “За рубежом”, произведение, омраченное чувством уныния, которое проистекает не только из-за личностных переживаний автора, но также из-за утраты национальной самооценки в постреформенный период и чувства надвигающегося кризиса» [8, с. 228]. Это особенно ярко отражено в следующем диалоге:

«— Дóма-то нас выворачивают-выворачивают — всё стараются, как бы лучше вышло. Выворотят наизнанку — нехорошо; налицо выворотят — еще хуже. Выворачивают да приговаривают: паче всего, вы не сомневайтесь! Ну, мы и не сомневаемся, а только всеминутно готовимся: вот сейчас опять выворачивать начнут!

— Но ведь, приехавши за границу, *mon cher monsieur*...

— И за границей тоже. Как набойшься дóма, так и за границей небо с овчинку кажется. В ресторан придешь — гарсона боишься: какое вы, скажет, имели право меня не дельными заказами беспокоить? В музей придешь — думаешь: а чтó, если я ничего не смыслю? <...> Взвесьте-ка все это, да и спросите себя по совести: можем ли мы другие сны видеть, кроме самых, что называется, экстренных?» [7, с. 203].

Данный диалог содержит асимметрию, выражающуюся «в различии семиотической структуры (языка) участников диалога и, во-вторых, в попеременной направленности сообщений» [3, с. 193]. Однако «для возможности диалога необходимо еще одно условие: взаимная заинтересованность участников ситуации в сообщении и способность преодолеть неизбежные семиотические барьеры» [Там же]. В данном диалоге позиции «передачи» и «приема» не нарушены формально. Однако комментарии хозяйки неважны для рассказчика. Они выступают в качестве элементов, разделяющих монолог на логические реплики, конкретизирующие диалог Свины с Правдой. Например, такие высказывания Свины: «А по-моему, так и без того у нас свободы по горло» [7, с. 200]; «Правда ли, что ты говорила: законы-де одинаково всех должны обеспечивать, потому-де что, в противном случае, человеческое общество превратится в хаотический сброд враждующих элементов» [Там же, с. 201] — становятся более конкретными и реалистичными.

Посещение «зарубежья» позволяет характеризовать соотечественников, что тоже является развитием традиционной темы травелога. Нельзя не обратить внимания на драматизм положения русского человека и необходимости перемен в России: «Нужно ли, чтобы Колупаев бессрочно оставался владыкою дум “обеспеченных”? Ежели нужно, то не сетуйте на абсентеизм, и пускай страна грубеет, а абориген ее пусть дичает. Если

же это нежелательно, то пускай деревня освежится приливом новых, разумных сил, и пускай эти силы не встречаются с первых же шагов с выворачиванием рук и сажанием в “холодную”» [Там же, с. 46]. Путешествие выступает обрамлением и поводом высказаться о России. Как отмечает С. А. Макашин, «За рубежом» – «книга не только о Западе, но о России и Западе и, по существу, о России больше, чем о Западе. <...> Обращение в “За рубежом” к явлениям и фактам западноевропейской жизни и осмысление их в связи с русской действительностью дало писателю возможность еще глубже проникнуть внутрь социально-политического организма своей страны и народа» [5, с. 529]. В связи с этим контакт приобретает нетипичную для травелога форму.

Интересно рассмотреть в данном контексте включенную в книгу пьесу «Мальчик в штанах и мальчик без штанов». Изначально с «мальчиком в штанах», который символизирует Германию, беседует путешественник. Здесь читатель уже видит разнородность культур и традиций. Затем появляется «мальчик без штанов» из «обыкновенной русской лужи» [7, с. 32]. Собеседники разговаривают как взрослые, нет языкового барьера, говорящий и слушающий попеременно обмениваются репликами. Но выработки общего языка, когда «каждый из участников ситуации стремится перейти на “чужой язык”», не происходит [3, с. 194]. То есть формально языковое пространство говорящего и слушающего пересекается, но нет «стремления к облегчению понимания, которое будет постоянно пытаться расширить область пересечения, и стремление к увеличению ценности сообщения, что связано с тенденцией максимально увеличить различие между *A* и *B*» [4, с. 14]. Различные этапы исторического развития и культуры, несхожие ценности, сложности в расшифровке концептов, отличающиеся поведенческие механизмы не позволяют расширить область пересечения.

Помимо прямых указаний на непонимание («хочет (пытается) понять, но не может» – повторяется три раза), изумление «мальчика в штанах» подчеркнуто ремарками об эмоциональном состоянии: «конфузясь и краснея в сторону», «настойчиво», «испуганно», «в ужасе», «плачет», «тронутый», «изумленно», «пугаясь» и т. д. [7, с. 33–37]. Контакт является вымышленным и позволяет еще раз акцентировать внимание на важных для автора деталях: «У нас бы не только яблоки съели, а и ветки-то бы все обломали! [Там же, с. 36], «У нас дворянам работать не полагается» [Там же, с. 39] и т. д. Но для читателя такой диалог становится «взрывом», в момент которого открываются новые смыслы. С. А. Макашин отмечает: «Диалог двух мальчиков и диалог “свиньи” с “правдой” являются двумя кульминациями в “За рубежом”. В них отразились “апогей” и “перигей” общественных настроений, в которых создавалось произведение» [5, с. 548].

Исследователь литературы путешествий Д. Оффорд рассматривает «За рубежом» без отрыва от политического контекста, обращая внимание, по какому пути развития пошли Пруссия, Франция и Россия ввиду политических потрясений и исторических событий. Именно эти различия и определяют пафос повествования (например, короткий разговор с немецким солдатом, начинающим говорить по-русски [7, с. 48], который становится исходной точкой для характеристики истории Пруссии).

Беседы с соотечественниками оказываются более развернутыми, к тому же: «В особенности слаще естся и пьется, живее чувствуются всякие скульптурности – в обществе соотечественников» [7, с. 161]. Диалоги с Дыбой и Удавом, несмотря на комичность и расхожие с рассказчиком взгляды, складываются. Однако: «Слушать разглагольствия Удава и Дыбы и не чувствовать при этом глубочайшей тоски можно только под условием несомненного нравственного разложения. Ничему подобному западный человек не подвергается. <...> Мы обязаны выслушивать сквернословие и считаться с ним» [Там же, с. 83]. Во-первых, Дыба и Удав являются яркими представителями той среды, которую описывает Щедрин, и буквально на практике подтверждают сказанное. Во-вторых, несмотря на приземленность их суждений, они оказываются в одном семантическом поле с путешественником. Ближе к концу путешествия мы узнаем: «С каким бы удовольствием я побеседовал теперь с Удавом! с каким наслаждением выслушал бы бесконечные рассказы Дыбы... <...> По крайней мере, в этих беседах я мог бы уловить образ, слово...» [Там же, с. 240]. В-третьих, такие образы становятся инструментом более глубокого сравнительного анализа характера русских и иностранцев, как и в случае коммуникации с компанией соотечественников во Франции. Живость разговора и непринужденность тем становятся поводом для рассуждений о том, каков же русский человек. Зачастую описания характерных черт русских не лишены иронии. Например: «Ошибочно утверждают, будто бы на родине предоставлено молчать», а наоборот, «в целом мире не найдется людей столь сообщительных, как русские», при этом: «Не молчать предоставляется нам, а только говорить пустяки – вот в чем состоит наша внутренняя политика» [Там же, с. 162]. В таком же духе Салтыков-Щедрин высказывается о праздности «русского скитальца» [Там же, с. 163], о сквернословии («Мы, русские, никаких уполномочий не имеем и потому заменяем их сквернословием» [Там же, с. 164]), о любви к Родине: «...средний русский «скиталец» не только страстно любит Россию, а положительно носит ее с собою везде, куда бы ни забросила его капризом судьба. Везде он чувствует себя в каком-то необычном положении, везде он недоумевает, куда ж это ежовые-то рукавицы девались?» [Там же, с. 165]. И это тоже в свою оче-

редь дополняет и расширяет понятийную картину читателя. Несмотря на смущение всей компании, вызванное поведением Блохина, именно коммуникация с соотечественниками проявляет чувства рассказчика: «Тоска настигла меня немедленно, как только Блохины и Старосмысловы оставили Париж» [Там же, с. 193].

Контакт в книге «За рубежом» в большинстве случаев служит формальным рупором для более наглядного и красочного выражения важных автору идей. Таким образом, цель литературного путешествия не всегда связана с установлением контакта или даже его описанием. В данном контексте «коммуникативный тупик» служит раскрытию дополненных смыслов для читателя. Ценным оказывается не диалог как таковой для его участников, а диалог с читателем. Говорящий и слушающий обмениваются информацией, и плоскости их существования пересекаются, но того, что Ю.М. Лотман называл «напряжением», «силовым сопротивлением, которое пространства А и В оказывают друг другу» [4, с. 14], того, что делает диалог ценным для его участников, нет. Однако «непересекающаяся часть» [Там же, с. 15] дает читателю новые смыслы и толкования реалий, значимых для путешественника.

Список литературы

1. Атаянц Г.Р. Мгновение контакта в путевых очерках Д.Л. Мордовцева // Мгновение как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2017. С. 165–171.
2. Атаянц Г.Р. Особенности восприятия «чужого пространства» в морском путешествии Д.В. Григоровича // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2017. № 3. С. 193–197.
3. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
4. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. 272 с.
5. Макашин С.А. За рубежом // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 14. М.: Худож. лит., 1972. С. 527–555.
6. Пономарев Е.Р. Типология советского путешествия: «путешествие на Запад» в литературе межвоенного периода / С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. СПб., 2013. 412 с.
7. Салтыков-Щедрин М.Е. За рубежом // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 14. М.: Худож. лит., 1972. С. 7–246.
8. Offord D. Journeys to a Graveyard. Perceptions of Europe in classical Russian travel writing. Netherlands: Springer, 2005. 287 p.

Об авторе:

АТАЯНЦ Гаяне Рафаеловна – аспирант кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: gayka7713@mail.ru.

**THE SEMIOTICS OF CONTACT AT “ZA RUBEZHOM”
OF M. E. SALTYKOV (SHCHEDRIN)**

G. R. Atayants

Tver State University

the Department of History and Theory of Literature

The article is devoted to the specifics of communication in the book “Za rubezhom” of M. E. Saltykov-Shchedrin. Communicative acts are realized either through plug-in constructions (a play-dream about a boy in trousers and a boy without trousers, a dream about a Pig talking with the Truth), and in episodes with the traveler himself. The organization of the text is atypical for travel literature, in this connection it will be interesting to analyze what place the establishment of contact in the travelogue takes.

Keywords: *semiotics of contact, communication, opposition of “one’s own – alien”, dialogue, M. E. Saltykov (Shchedrin), travelogue.*

About the author:

ATAYANTS Gayane Rafaelovna – Postgraduate Student at the Department of History and Theory of Literature, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str. 33), e-mail: gayka7713@mail.ru.

УДК 82.09-31

ЖАНР ПРОИЗВОДСТВЕННОГО РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ В.И. КРЮКОВА

Т. А. Громова

Тверской государственный университет
кафедра филологических основ издательского дела
и литературного творчества

В статье рассматривается жанр производственного романа на материале творчества известного советского писателя Виктора Крюкова. Акцент ставится на своеобразии использования данного жанра В. Крюковым, на региональном тверском компоненте, который воплотился в его произведениях. Творчество В. Крюкова исследуется в литературном контексте второй половины XX века.

Ключевые слова: В. И. Крюков, производственный роман, экологическая проблематика, жанровое своеобразие, литературный контекст, региональный компонент.

Жанр романа всегда привлекал внимание литературоведов, предоставляя материалы для гуманитарных исследований разного рода. Постоянно находясь в развитии, этот жанр изменялся и приобретал новые разновидности с собственной спецификой. В двадцатом веке одной из таких разновидностей стал производственный роман. Если заглянуть в историю жанра, то следует отметить, что «производственный роман возник как естественное продолжение романа натуралистического и явился откликом на важную в обществе тему индустриализации. Рост промышленности, производства и научно-технических открытий требовал сосредоточения внимания на вопросах трудовой жизни людей. В этот момент и возник производственный роман как жанр пролетарской литературы» [9, с. 47].

Родоначальником жанра можно назвать французского писателя Пьера Ампа. В основе сюжетов его романов, написанных еще в начале XX века, лежат производственные процессы. Главные герои повествования – профессионалы из разных сфер трудовой деятельности. В романе «Свежая рыба» (1908) описан труд рыбаков, в «Шампанском» (1909) рассказывается о рабочих буднях виноделов и т. д. Главной особенностью этих произведений является то, что личные психологические моменты в них вторичны по отношению к производственной тематике [1]. «Уже в первых производственных романах прослеживаются типичные для всего жанра в целом черты: отсутствие какой бы то ни было личной, психологической темы и сюжета в традиционном смысле» [4, с. 284].

Пик интереса к производственному роману в СССР пришелся на довоенные годы. На Западе, напротив, в этот период интерес к производ-

ственному роману почти исчез и возник снова только уже после войны, ближе к 1960-м годам, с появлением произведений Артура Хэйли. Его романы «Аэропорт» (1968), «Перегрузка» (1979), «Отель» (1965) и другие снискали международную славу, став бестселлерами не только в США, но и в других странах [3]. «Именно благодаря его романам данный жанр получил, во-первых, “второе дыхание”, а во-вторых, достиг наивысшей точки своего развития» [4, с. 284].

В Советском Союзе в послевоенное время также происходит переосмысление производственного романа. Новые произведения этого жанра частично теряют свою идеологическую составляющую, заменяя ее критической.

Чтобы целостно осмыслить процесс возникновения и развития производственного романа как жанра, следует обратить внимание на те задачи, ради которых он создавался, и выделить ключевые черты данного жанра.

Среди задач исследователи выделяют следующие. Во-первых, это популяризация, заключается в том, чтобы показать людям, как работает производство, раскрыть это изнутри, объяснить и развеять мифы. Так, например, произведение А. Хэйли «Аэропорт» (1968) помогло рассказать массам о работе пассажирской авиации, набравшей обороты во второй половине XX века, развеять связанные с перелетами домыслы и страхи. Во-вторых, мотивация, необходимая, чтобы представить читателю образ хорошего, «правильного» специалиста – «показать труд таким вкусным, таким заразительным, чтобы у каждого человека зачесались руки», «заразить радостью добровольного, творческого, социалистического труда», как пишет об этом М. Шагинян [10, с. 21]. В-третьих, критическая задача – задуматься о вреде, наносимом окружающей среде, связанном с работой крупных производств, о вопросах экологии. В-четвертых, историческая задача, показать и запечатлеть уникальные реальные производственные моменты и процессы, методы, конкретные производственные проблемы и пути их решения, некие универсальные управленческие схемы, способы разрешения конфликтов и т. д.

Среди главных принципиальных черт производственного романа следует выделить такие, как достоверность и правдивость отображения производственных процессов; очерковость, правдоподобность, знание автором материальной части (зачастую автор сам работает на производстве и может достоверно все описать); развитие фабулы происходит в рамках крупного предприятия, организации [9, с. 52–58]; производственный процесс показан подробно и детально, но в то же время доступно для читателя, чтобы дать возможность понять, «как оно работает»; центральным положительным персонажем обычно выступает профессионал, который решает проблему, связанную с его профессиональной деятельностью; критическая ситуация на работе становится основным двигателем сю-

жета; герой раскрывается прежде всего через эти критические ситуации; противопоставление профессионала непрофессионалу, которое может приобретать различные формы; рабочий коллектив является важной и неотъемлемой частью сюжетно-композиционной схемы романа; проблемы героев на работе противопоставляются проблемам в личной жизни, перед героями встает нелегкий выбор приоритета, – такая особенность характерна прежде всего для послевоенных производственных романов в СССР и на Западе, так как довоенный советский производственный роман не показывает такого противопоставления, автоматически отдавая приоритет работе, а семью рассматривает как нечто вторичное и незначительное.

Лингвистический аспект жанровой специфики производственного романа заключается в использовании специфической терминологии наряду с другими средствами выразительности; главенствующую позицию занимают терминологические поля той или иной сферы профессиональной деятельности, которые свободно сосуществуют и функционируют в тексте романа наряду с общеупотребительной лексикой и многообразием средств художественной выразительности. Как явствует из определения производственного романа, приведенного выше, основной характеристикой является детальное описание производства, которое невозможно без привлечения специфических языковых средств [8, с. 47].

Н. Л. Лейдерман пишет: «Производственный роман – жанр, в котором человек рассматривается прежде всего в свете его рабочих функций» [7, с. 30]. Это литературное произведение, в центре повествования которого стоит профессионал, решающий определенные производственные задачи. Также одним из важных моментов является место действия, система, генезис, развитие и кризис которой являются опорными точками повествования и определяют развитие сюжета. «Для производственного романа свойственен органичный синтез терминологической лексики, узкопрофессиональных понятий (в зависимости от описываемой сферы деятельности) и художественного текста, а также использование всего спектра средств языковой выразительности» [3, с. 285].

О советском производственном романе следует говорить отдельно и подробно, останавливаясь не только на общих признаках жанра, но и на его уникальных особенностях, повлиявших на его возникновение и развитие.

Все советские производственные романы можно условно поделить на два типа. Они связаны с довоенным и послевоенным периодами.

Среди ключевых черт послевоенного советского производственного романа следует выделить такие. Во-первых, это критический взгляд на производство (его управление, стратегии, цели). Во-вторых, на смену идее покорения природы приходят вопросы экологии. Экологические проблемы стоят в ряду главных проблем современности уже со второй

половины XX века и по сей день, поэтому потребительский взгляд на природопользование постепенно сменяется пониманием того, что мир переживает кризис отношений человека и природы, и последствием этого кризиса может стать разрушение целых экосистем. Индустриализация, развитие городов и производства – одна из основных причин возникновения экологических проблем, поэтому тема экологии неотъемлемо связана с темой производства. В-третьих, появляется конфликт производственного и семейного в романах («Журбины» Всеволода Кочетова (1952)). В послевоенных советских производственных романах роль семьи более не умаляется. Обе сферы – семейная и рабочая – признаются равноценными или же у героев возникает проблема выбора: что важнее? Авторами выдвигается идея, что невозможно идеально совмещать семью и работу – что-то в любом случае пострадает. Внешняя и внутренняя мотивации героя более не сливаются, а, напротив, разделяются, и приоритет отдается именно внутренней мотивации. Личная трагедия героя приобретает вес и важность. Трудовой героизм уже не привлекает авторов. В послевоенных произведениях появляется критика трудового героизма и самоотверженности на работе («Утоление жажды» Ю. Трифонова (1963)). Прагматические мотивы – например, высокий заработок («Водители» А. Рыбакова (1950)) – больше не осуждаются, а порой рассматриваются с позитивной стороны, как нечто естественное, допустимое и логичное [1; 4].

Виктор Иванович Крюков – советский писатель, пик творчества которого пришелся на послевоенные годы. Его романы и повести на производственную тематику относятся ко второму периоду существования и развития производственной прозы и имеют характерные для этого жанра черты. Согласно исследованию В.А. Редькина, «в центре внимания писателя – нравственные проблемы, что прошло красной нитью через все его творчество» [7, с. 85].

Производственные романы Крюкова – это романы-мотиваторы, призывающие работать так, как делают это положительные герои романа – самоотверженно, азартно, на благо людей, с удовольствием, постоянно стремясь к самосовершенствованию: «Надо ставить перед собой огромные задачи и стараться их одолевать. Тот, кто ставит перед собой мелкие цели, никогда не достигнет высоких» [3, с. 48]. Согласно законам жанра, в центре повествования стоит профессионал. Философский аспект произведений затрагивает роль осознанного выбора, призвания и таланта. Профессионал, по мнению Крюкова, – это человек, который не только хорошо обучен, но и искренне любит свою работу, считает своей целью выполнить ее наилучшим образом: «Они вкладывают в дело душу, добиваются высшего качества деталей» [Там же, с. 141].

Трудовой путь профессионала не бывает легким. Обычно ему противостоят идейные противники. Их цели, мотивы, принципы работы пол-

ностью противоположны целям, мотивам и принципам положительных героев. В романе «Творцы и пророки» (1961) такая борьба показана на примере конкуренции двух идейных групп внутри одного предприятия. Эта конкуренция коррелирует с противостоянием старого и молодого поколения, новаторов и консерваторов, отцов и сыновей, которое показано как в контексте трудовой деятельности, так и в контексте семьи. Конфликт молодых ответственных энтузиастов и старых закоренелых номенклатурщиков, которых интересует не реальное новаторство, а сохранение своего господствующего положения на заводе за счет выпуска в производство сырой, недоделанной новинки: «Слишком много было в комиссии лиц, заинтересованных в том, чтобы сбыть недодуманное детище на производство и тем самым выполнить план» [Там же, с. 48]. Новаторство для Крюкова не абстрактное понятие и не слепая погоня за изменениями. Новаторство – это прежде всего ответственность, продуманность и безопасность: «Запуск сырой машины в производство тянет за собой тяжелый шлейф... Этот шлейф, подобно парашюту, выброшенному из самолета перед посадкой, тормозит технический прогресс» [Там же, с. 284]. Новатор – не тот, кто слепо боготворит все новое, а тот, кто своими трудами может реально улучшить жизнь других людей. Улучшение – суть новаторства. Поэтому в своем романе автор косвенно предупреждает нас о «химерах» – нерадивых работниках, которые лишь притворяются новаторами и не несут никакого прогресса. Прогресс для Крюкова заключается не в новациях как таковых, а в конкретном улучшении человеческого существования. Мало просто создать новинку, важно, чтобы жизнь реальных людей с ее появлением улучшилась.

Еще одна проблема – недооцененность творческой мысли простых рядовых сотрудников, лишенных права голоса возгордившимся начальством: «Творческая мысль рабочих, ученых и техников сдерживается существующей формой взаимоотношений заводов. Сколько рабочих, подав одно-два предложения и не увидев их в жизни, примирялись и забывали дорогу в БРИЗ» [Там же, с. 167].

Конфликт на производстве созвучен конфликту отцов и детей, конфликту внутри семьи. В романах Крюкова семья не уходит полностью на второй план, ее проблемы идут параллельно с проблемами на работе и не обесцениваются, что характерно для послевоенных советских производственных романов в целом. Продвигается характерная для них идея о том, что полностью отдаваться семье и работе одновременно невозможно, одна из сфер непременно будет страдать («Испытание славой» (1969)).

В романе «Творцы и пороки» автор определяет причину созвучия этих двух конфликтов – производственного и семейного. Крюков разбирает этот вопрос на примере антагониста романа, Серафима Петровича Зыкова. Зыков – закоренелый консерватор, он осторожен, временами эго-

истичен. Он – так называемый «пророк», которому кажется, что он знает будущее свое и своих детей, а поэтому может решать за них их судьбы. Так, Зыков не позволяет своему сыну Валентину работать по призванию, губит его талант литератора, считая, что должность инженера надежнее и выгоднее экономически. В итоге Валентин несчастен, он разрывает отношения с отцом, жалеет об упущенных возможностях, винит в своем крахе Зыкова. Возможность заглянуть в прошлое самого Зыкова позволяет нам понять причины таких решений и поступков. В молодости он сам был энтузиастом, горел новыми идеями, мечтал трудиться на благо людей, но, проиграв в конфликте с матерыми номенклатурщиками, сломался. Именно поэтому постаревший Зыков делает ставку на осторожность, приземленность, пытается действовать наиболее прагматично. Он не рискует, чтобы вновь не проиграть. При этом прошлое вдохновленного идеями мечтателя не дает ему жить спокойно, ввергает в тоску и сожаления: «Чем я вознагражден за любовь к природе? Должностью? Ее нет. Званием? Вчера я был мичуринец, имевший известность в масштабе города, – сегодня простой садовник» [Там же, с. 55]. Он жалеет об упущенных возможностях, но не желает признавать факт, что пошел в жизни не тем путем.

С производственной точки зрения, романы Крюкова раскрывают уникальные моменты, случаи, подкрепленные реальными событиями, свидетелем которых был автор. Писатель описывает реальные ситуации, происходившие на предприятиях Твери, в литотделах которых он работал. Речь идет о Тверском экскаваторном заводе и Тверском вагоностроительном заводе. Так, на ТЭЗ развиваются события романа «Творцы и пророки» (1961). В романе описан реальный конфликт, про который Крюков сначала написал статью в газету. События повести «Гордый человек» (1974) происходят на ТВЗ. Вот что рассказывает по этому поводу жена писателя: «Виктор Иванович ездил от журнала “Огонек” корреспондентом, и был тут такой проблемный очерк у него опубликован о нашем Экскаваторном заводе, был там такой большой конфликт... И на основе этого конфликта родился роман “Творцы и пророки”» [2].

Экологическая тема также затрагивается Крюковым. Он пишет об угрозе экологической катастрофы и ответственности современного индустриального общества за вред, наносимый природе, рассказывая об этом на примере реального конфликта вокруг строительства в Тверской области Ржевского гидроузла («У истоков судьбы» (1990)). По словам самого автора, эта книга «подлинная, документальная». Крюков лично принял участие в борьбе против строительства. Вот что он говорит в своем интервью: «Это означало бы большие затопления посевных площадей и лесов области. Против этого категорически выступил главный санитарный врач области Яшин. Он же был главным экологическим консультантом при написании книги “У истоков судьбы”» [Там же].

Таким образом, произведения В. Крюкова, с одной стороны объединяют в себе черты, характерные для типичных производственных романов второй половины двадцатого века: критический взгляд на управление производством, мысли об экологической ответственности, конфликт работы и семьи и т. д. С другой стороны, они обладают уникальным авторским взглядом на философские проблемы прогресса, профессионализма, творчества, соотношения «рабочего» и «семейного» в жизни человека, возможности и обоснованности индивидуального профессионального выбора. В своих книгах Крюков ищет формулу «идеального» работника, в корне переосмысливая мысль об ударном труде ради высоких показателей, транслируемую производственными романами предыдущего поколения. Он согласен, что человек должен работать хорошо, но причиной этого видит не преодоление себя через жертву, а сделанный в самом начале жизненного пути верный профессиональный выбор. Согласно Крюкову, человек трудится хорошо, если работа приносит ему удовольствие и удовлетворение, если она окрыляет его, соответствует его таланту, является важной составляющей жизненного смысла. Человек, избравший профессию наперекор своей натуре и желаниям, не сможет выложиться полностью, не будет в полной мере профессионалом. В.И. Крюков – яркий представитель тверской литературной школы, для которой характерно углубленное внимание к проблеме конфликта человека и природы, которая рассматривается в духовно-нравственном аспекте, осмысливается с позиций «духовного реализма» [5, с. 36–82; 6].

Несмотря на то что советский производственный роман часто называют продуктом административной политики, он является специфическим феноменом в литературе и тесно связан с эстетическими и нравственными потребностями индустриальной эпохи. Во второй половине XX века в СССР он приобретает не только пропагандистские, но и критические черты. Возникает тесная связь с темой экологии, так как вопросы экологии неразрывно связаны с вопросами производства и индустриализации, а также рассматривает роль профессионализма, призвания и таланта в трудовой сфере. Также производственный роман отличается тщательной проработкой подробностей технологического процесса, изложенных простым и доступным для не посвященного в тонкости производства языком. Романы В.И. Крюкова никогда не были плодом конъюнктурного творчества, не ставили перед собой пропагандистские цели, но всегда «сочетают в себе информативность, основанную на народной правде, утверждение высоких нравственных идеалов и подлинное художественное мастерство. Автора более всего волнует мысль о назначении человека на земле, о нелегком поиске своего места в жизни, а значит – и

пути к самому себе. Произведения В. Крюкова стали ярким литературным явлением Верхневолжья» [7, с. 89].

Список литературы

1. Гаганова А. А. Художественный кризис производственного романа 1920–70 гг. : автореф. дис. ... канд. филол. н. 10.01.01 / А. А. Гаганова ; Литературный ин-т им. А. М. Горького. М., 2014. 20 с.
2. Интервью с тверским писателем Виктором Ивановичем Крюковым (от 9 декабря 2012 г.). Архив автора.
3. Крюков В. И. Творцы и пророки. М. : Моск. рабочий. 1987. 287 с.
4. Мацаева М. А., Московская Н. Л. К вопросу о жанровой специфике производственного романа (на материале произведений Артура Хейли) // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2013. № 3. С. 282–291.
5. Редькин В. А. Вячеслав Шишков: новый взгляд. Очерк творчества В. Я. Шишкова. Тверь : ТОКЖИ, 1999. 152 с.
6. Редькин В. А. Духовный реализм как художественный метод современной литературы // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2018. № 1. С. 71–78.
7. Редькин В. А. Художественный мир прозы Виктора Крюкова (1926–2015) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2016. № 3. С. 82–89.
8. Русская литература XX века. 1917–1920 годы : учеб. пособие : в 2 кн. / Под ред. Н. Л. Лейдермана. Кн. 2. М. : Академия, 2008. 539 с.
9. Фриче В. М. Проблемы искусствоведения : Сборник статей по вопросам социологии искусства и литературы. М. ; Л. : Госиздат, 1930. 179 с.
10. Шагинян М. Как я работала над «Гидроцентралью». М. : Профиздат, 1933. 62 с.

Об авторе:

ГРОМОВА Татьяна Алексеевна – аспирант кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: zzz3335@yandex.ru.

GENRE OF PRODUCTION NOVEL IN CREATIVITY BY V. I. KRYUKOV

T. A. Gromova

Tver State University

the Department of Philological Basics of Publishing and Literary Creation

The article discusses the genre of the production novel based on the works of the famous Soviet writer Viktor Kryukov. The emphasis is placed on the

peculiarities of the use of this genre by V. Kryukov, on the regional Tver component that is embodied in his works. V. Kryukov's work is studied in the literary context of the second half of the 20th century.

Keywords: *V.I. Kryukov, production novel, environmental issues, genre identity, literary context, regional component.*

About the author:

GROMOVA Tatyana Alekseevna – Postgraduate Student at the Department of Philological Basics of Publishing and Literary Creation, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: zzz3335@yandex.ru.

УДК 82.09-1

ОБРАЗ ХРИСТА В ПОЭЗИИ ЮРИЯ КУЗНЕЦОВА**А. В. Ильиных**

Тверской государственный университет
*кафедра филологических основ издательского дела
и литературного творчества*

В статье исследуются особенности воплощения образа Христа в поэтическом творчестве Ю. П. Кузнецова, рассматриваются различные средства поэтики, особое внимание уделяется цветовой символике. Исследуется разработанная Кузнецовым художественная концепция Христа-человека, рассмотрена связь образа самого поэта с фигурой Спасителя.

Ключевые слова: Ю. П. Кузнецов, жанр поэмы, русская поэзия XX века, образ Христа, библейская символика, символика цвета

Художественный мир любого талантливого поэта обладает целостностью и внутренними законами, которые проявляются на всех уровнях художественного текста, включая систему образов. Многие библейские мотивы и сюжеты в произведениях Юрия Кузнецова изучаются, как, например, мотивы странничества блудного сына, история Вараввы и т. д. Исследователи творчества Ю. Кузнецова обращают особое внимание на христианские мотивы [5; 6], на его символично-мифологическую основу [7; 8], отмечают целостность образной системы творчества поэта [1; 10]. В рамках данной статьи рассматривается фигура Христа как ключевой – или осевой – образ, вокруг которого, словно планеты вокруг Солнца, вращаются нравственно ориентированные концепты поэзии Кузнецова.

Христос является нравственным эталоном, мерилем человеческой жизни, в его учении кроются ответы на вопросы, встающие перед поэтом, гражданином, человеком («Он истину мира сего / Принес на ладони тебе: / “Не мысли другому того, / Чего не желаешь себе”» [3, с. 105]), поэтому особое место в творчестве Кузнецова уделено ипостаси Христа-учителя, неслучайно одно из ключевых в отношении раскрытия образа Христа стихотворений носит название «Портрет учителя».

Двуединая природа Спасителя показана в поэзии Кузнецова в неразделимой целостности, автор умело изображает гармоничное слияние человеческого и Божественного в фигуре Христа, однако человеческая сторона образа является предметом наибольшего внимания поэта и своеобразным катализатором духовных коллизий внутреннего мира героя, ведь именно она страдает, испытывает сомнения и подвергается испытаниям.

В поэме «Детство Христа» с психологической точностью изображен ранний период жизни Спасителя. Многочисленные эпизоды прояв-

ления Божественной сути Христа не затмевают его человеческой ипостаси: Христос улыбается и смеется, как обычный ребенок, что, несомненно, учитывая богословские дискуссии на данную тему, является сознательным художественным решением поэта. Впервые это происходит, когда Спаситель находится еще в колыбели: он улыбается, увидев дары пастухов, приношения «мира простого», и улыбается не только как человек, но как сущность двуединая – «от сердца и Духа Святого» [4, с. 401]. Добрый смех Христа раздается в ответ на поведение нерадивых учеников, как в эпизодах проповеди Учителя и переправе через пропасть, улыбается Спаситель Марии Магдалине и Петру (трилогия «Путь Христа»). Улыбка и смех позволяют автору придать образу Спасителя более земной оттенок, что связано с мыслью о несостоятельности идеи отвержения мира и человеческих чувств, затронутой и в стихотворении «Поэт и монах».

Спаситель строг и добр одновременно, одно мгновение его глаза сверкают гневом, но в следующее грозное чувство исчезает, сменяясь смехом (эпизод проповеди перед детьми в поэме «Детство Христа»). Как любой человек, Христос испытывает различные эмоции – гнев, радость, любопытство, печаль, – он подвержен сомнениям и переживает искушения земной жизни с самого детства: поэт вводит не единожды встречающийся мотив испытания Христа отражением («Искушение Христа», «Детство Христа»). Такой «заземленный» образ позволяет автору в дальнейшем без риска использовать в поэме «Сошествие в ад» по отношению к Богу определение «усмехнувшийся», которое в контексте другого произведения на религиозную тематику, возможно, показалось бы неуместным. В указанной поэме, действие которой происходит в период между смертью и воскресением Христа, в словах самого Спасителя наиболее ярко выражена его двуединая сущность: «– Боже! Ты плачешь! – Быть может! – ответил Христос. – / Только запомни: то утка подманная кричит, / То человечье во Мне, а не Божие плачет. / Полный печали и ужаса, я произнес: / – Боже! Ты страждешь? – Быть может! – ответил Христос. / Только запомни лица Моего выраженья: / То человек, а не Бог принимает решенье» [Там же, с. 531]

Известно, что в Библии отсутствует конкретное описание внешности Христа, но в творчестве Кузнецова Спаситель, как живой человек, описан довольно подробно, в частности, в стихотворении «Портрет учителя» и в поэмной трилогии «Путь Христа». Упомянем некоторые детали: он светло-рус, высок и прям, у него голубые (синие) глаза. Последняя деталь примечательна, ведь в творчестве Кузнецова слова с корнем *голуб-* маркируют присутствие Божественного, духовного. К примеру, эпитет *голубиный* используется в поэме «Зрелость Христа» шесть раз и так или иначе связан с образом Спасителя: его душа, печаль, ученики и сам учитель названы «голубиными», и, кроме того, рай описан с помощью

этого эпитета. Словарь Ушакова дает следующее определение указанного прилагательного: «Кроткий, мягкий, смиренный», с пометкой «устарелое» [9, с. 592], – это значение входит в ядро концепта «голубиный». Однако в контексте творчества Кузнецова данное слово приобретает и другие значения, и в интерпретационное поле концепта включаются такие понятия, как «духовный», «вечный», «глубинный», подкрепленные символическим содержанием слов «голубь», «голубой», «Голубиная книга», что существуют в образной системе творчества Кузнецова в целом. Так, голубь – символ мира и Святого Духа, голубой цвет – символ вечного и духовного, цвет небесного, а Голубиная книга («глубинная») – книга мира, которую писал Сам Христос. Последняя часто встречается в творчестве поэта в качестве образа, заимствованного из духовного стиха и адаптированного на почве поэзии Кузнецова как символ истины, завещанной Христом, «средство постижения устройства мира, его Божественных основ» [5, с. 60]. Таким образом, слово *голубиный* в контексте творчества Кузнецова приобретает новые, художественно обоснованные значения.

Образ Христа неразрывно связан и с солярными символами, цветное значение которых наряду с семантикой других цветов в связи со звуковым строем стиха в своей статье исследует Т.М. Киреева [2]. Неслучайно в поэме «Детство Христа» Юрий Кузнецов вводит упоминание о том, что ребенком Иисус часто выходил в пустыню и неотрывно смотрел на солнце: «– Сын у Иосифа – чудище. Смотрит на солнце, / Глаз не отводит, как узник в цепях от оконца. / Если он смотрит на солнце, то может смотреть / Даже на Бога, на правду, на снег и на смерть...» [4, с. 402] Однако не единственно тем, что Спаситель может созерцать Божественную правду, объясняется указанный авторский эпизод: Христос сам есть свет – веры и знания, – поэтому солнце не слепит ему глаза. В Библии частичное описание внешнего облика Христа происходит после Его преображения и выглядит следующим образом: «...и просияло лицо Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мф. 17:2) С этим связано использование цветového эпитета *золотой*, который контекстуально приобретает противоположные оценочные значения: в связи с миром духовным – положительные, в связи с миром бренным – отрицательные. Младенец Иисус отвергает золото – дар волхвов, – обращает его в угли и пепел, а предавший Христа Иуда требует в качестве платы золото, но получает серебро: в поисках золота земного он лишается злата небесного – мудрости, духовности, веры. Как указывает Т.М. Киреева, в поэмной трилогии «Путь Христа», первоначально носившей название «Золотое и синее», не единожды используется сравнительный оборот «как злато на сини», который можно интерпретировать, учитывая символическое значение цвета, как «Христос и Богородица» [2, с. 201].

Двуединность образа Спасителя художественно обосновывает и идею «живой», «человечной» веры. В диалоге «Поэт и монах» находим

последовательное противостояние двух мироощущений и разных видов религиозности: в лице дьявола, принявшего личину монаха, и поэта. Первый стоит за аскетический, отвергающий материальные наслаждения взгляд на мир, сухую духовность в отвержении плоти, второй же, напротив, отстаивая ценность искусства, указывает: «Какой же ты христианин / Без чувственного постоянства? / Куда ты денешь, сукин сын, / Живые мощи христианства? / Так умертви свои уста, / Отвергни боговоплощение, / Вкушая плоть и кровь Христа / И принимая Причащение!» [4, с. 393] Для поэта важен «живой» Христос, который «ходил по росе и сидел у ночного костра, освещенный, как все» [Там же, с. 325], – образ, позволяющий автору приблизить Учителя к пастве и сделать возможным достижение высшей духовности для каждого человека, ведь Царство Небесное, как указывает поэт в «Зрелости Христа», всем назначено в меру, присутствует в душах всех людей. И цель Учителя – помочь человеку установить связь с внутренним Царством Небесным, которого можно достичь, лишь приобщившись к живой, а не сухой, книжной вере.

Диалог монаха и поэта также важен в отношении понимания Юрием Кузнецовым места в мироздании поэта, чей образ напрямую связан с выражением нравственных ценностей автора. Творческая роль поэта, согласно Юрию Кузнецову, заключается в отображении духовных истин, что просвечивают и в чувственном мире: не только о страстях и зле, как замечает монаху собеседник, пишут поэты, ведь «что есть в уме, то есть и в чувстве, а значит, в сердце и в искусстве» [Там же, с. 393]. Следовательно, ценность творчества поэта зависит от духовности последнего. В поэме «Сошествие в ад» читаем следующие строки: «– Вот что я знаю еще, – я промолвил. – Христос / Тоже поэт. – Временами! – Господь произнес» [Там же, с. 537]. В этом отношении Христа действительно можно назвать поэтом, ведь кто как не он несет свет высшей духовности людям?

Образ Христа в поэзии Юрия Кузнецова сложен и многогранен. Исследуя тайну единства Божественного и земного в Спасителе, Кузнецов обосновывает в поэтическом творчестве собственную картину мира, где истинная духовность любого человека заключается не в отходе от земного, а в его приятии и отображении через призму веры. Можно сделать вывод, что в художественном методе Ю. П. Кузнецова явно присутствуют «черты духовного реализма», если «понимать под духовным реализмом облечение христианских идеалов в художественную форму» [6, с. 76]. Глубокий смысловой, духовно-нравственный подтекст в его произведениях создается благодаря тому, что «главные ценности из мира внешнего, социального перемещаются во внутренний мир человека. Эти ценности не всегда доступны рациональному сознанию» [Там же, с. 78]. Поэтому Ю. Кузнецов и использует такие художественные образы, которые обращены непосредственно к человеческому и религиозному чув-

ству читателя. Образная система поэзии Кузнецова во многом строится на основе библейской символики, ключевую роль в которой играет образ Христа.

Список литературы

1. Казначеев С.М. Оптика Юрия Кузнецова // Современные русские поэты. М. : Ин-т бизнеса и политики, 2006. С. 207–228.
2. Киреева Т.М. Звуко-цветовой символизм в поэме Юрия Кузнецова «Путь Христа» // Мовні і концептуальні картини світу. 2015. Вип. 51. С. 197–202.
3. Кузнецов Ю. Золотая гора. М. : Сов. Россия, 1989. 320 с.
4. Кузнецов Ю. Стихотворения и поэмы : в 5 т. Т. 5. М. : Литературная Россия, 2013. 720 с.
5. Николаева С.Ю. Христианский провиденциализм в поэзии Юрия Кузнецова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2007. № 10. С. 58–69.
6. Редькин В.А. Духовный реализм как художественный метод современной литературы // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2018. № 1. С. 71–78.
7. Редькин В.А. Инфернальный мир в творчестве Ю.П. Кузнецова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2014. № 1. С. 73–78.
8. Редькин В.А. Роль «Слова о Законе и Благодати» Илариона в поэме-цикле Ю.П. Кузнецова «Путь Христа» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2010. № 5. С. 81–88.
9. Толковый словарь русского языка : в 4 т. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1935. 1562 с.
10. Шевченко О.В. Творческий путь Юрия Кузнецова: автореф. дис. ... канд. филол. н. : 10.01.01 / О.В. Шевченко ; Литературный ин-т им. А.М. Горького. М, 2010. 17 с.

Об авторе:

ИЛЬИНЫХ Анастасия Витальевна – аспирант кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: foidid-red@rambler.ru

THE IMAGE OF CHRIST IN YURI KUZNETSOV'S POETRY

A. V. Ilinykh

Tver State University

the Department of Philological Basics of Publishing and Literary Creation

This article examines the ways the image of Christ is embodied in Yu.P. Kuznetsov's poetical works. Different poetical means are investigated, in-

cluding the color symbolism. Special attention is paid to the concept of Christ-the-man, as well as to the connection between the image of the poet and the figure of Savior.

Keywords: *Y.P. Kuznetsov, genre of a poem, Russian poetry of XX century, image of Christ, biblical symbolism, color symbolism.*

About the author:

ILINYKH Anastasiya Vitalevna – Postgraduate Student at the Department of Philological Basics of Publishing and Literary Creation, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: foidid-red@rambler.ru.

УДК 82.09(100)

**ВОСПРИЯТИЕ «ФРЕГАТА “ПАЛЛАДА”»
И.А. ГОНЧАРОВА В КИТАЕ****Ли Цун***Тверской государственный университет
кафедра истории и теории литературы*

Статья посвящена анализу восприятия «Фрегата “Паллада”» И.А. Гончарова в Китае. Исследование очерков путешествия в Китае началось в 1950-х гг., рассматриваются основные тенденции в изучении этого произведения.

Ключевые слова: *Фрегат “Паллада”, И.А. Гончаров, образ Китая.*

В истории китайско-российских культурных обменов отношения И.А. Гончарова с Китаем были особенными: он был одним из первых русских писателей, посетивших Китай. «Фрегат “Паллада”» имеет важное историческое значение для понимания образа Китая иностранцами, а также может стать отличным справочником для самих китайцев, из которого можно узнать историю и культуру народа. По этим причинам книга очерков Гончарова вызвала интерес китайских ученых.

Исследование в Китае «Фрегата “Паллада”» Гончарова было начато в 1950-х гг. В 1955 г. статья Дин Цзеляна «Выдающийся русский писатель Гончаров о Китае» была помещена в газете «Гуанмин жибао». Автор полагает, что «среди всех записей о Китае, написанных Гончаровым, стоит обратить особое внимание на несколько отрывков о восстании тайной организации “Сяодаохуй” (Общество малых ножей), которые отражают некоторые реальные ситуации и могут восполнить недостаток истории Китая» [5, с. 3]. В 1962 г. Гэ Баоцюань опубликовал статью «Гончаров и Китай» в журнале «Литературная критика». Он упомянул, что описание Гончаровым восстания Общества малых ножей имеет важное значение для истории Китая, разоблачая ложный нейтралитет империализма. Гэ Баоцюань отметил, что «записи, которые Гончаров оставил о Шанхае, все еще являются ценным документом для изучения ситуации в Шанхае в то время» [4, с. 109]. Кроме того, оба исследователя обратили внимание на образ Китая в произведении и отношении Гончарова к Китаю. Они подчеркнули, что Гончаров в своей работе осуждает то, что делал англо-американский империализм в государстве, и выражает сочувствие китайскому народу.

В 1960-х и 1970-х гг. китайско-советские отношения ухудшились, особенно «после 1964 г., почти все русские и советские литературные произведения исчезли из всех открытых публикаций в Китае» [9, с. 222]. Эта ситуация продолжалась до конца 1970-х гг.

В 1982 г. Хэйлунцзянское народное издательство опубликовало первый перевод «Фрегата “Паллада”» на китайский язык. Тогда же Сунь Фу в статье «Ценные путевые заметки – введение во «Фрегат “Паллада”» Гончарова» подчеркнул эстетическую ценность очерков, упомянул, что пейзажные описания Гончарова – это прекрасная прозаическая поэма. Он обнаружил, что кругосветное плавание Гончарова совпадает по времени и с его работой над «Обломовым». По его мнению, именно кругосветное путешествие вдохновило Гончарова на создание «Обломова», критик рассматривает образ современного англичанина как прототип образа Штольца и как представление об идеальной жизни после отмены крепостного права в России.

В 1990 г. Морское издательство опубликовало «Фрегат “Паллада”», переведённый Хуан Чжохань. В предисловии упоминается, что этот писатель – «как знающий ученый, который объединяет исторические и географические знания и современное состояние, политику и экономику, пейзажи и обычаи, людей и события в одной печи» [7, с. 1]; подчеркивается, что информативный характер очерков путешествия проявляется не только в богатом содержании, но и в научном характере описания пейзажа. В 2003 г. ученый в области туризма Сюй Цзунюань в работе «О «Фрегате “Паллада”» Гончарова и туристической литературе» отметил, что «Гончаров был одновременно романистом и мастером мировой туристической литературы» [6, с. 104].

С начала этого столетия исследователи начали обращать большее внимание на отношение Гончарова к Китаю. Мнения ученых разделились. Дин Цзелян и Гэ Баоцюань считали, что Гончаров высоко ценит трудолюбивый китайский народ и выражает глубокое сочувствие страданиям китайцев. Сунь Фу также полагал, что Гончаров изобразил трудолюбие и мужественность китайцев и выразил им сочувствие, но автор критически относится к их консервативным идеям. В издании 2002 г. «Понимание и предубеждение: Документальная реальность Китая у русских писателей XIX века» Чэнь Цзяньхуа предположил, что сочувствие Гончарова к китайцам исходит только из гуманных соображений, на самом деле это равнодушие.

В 2016 г. Гун Цзин в статье «Образ Китая в русской литературе XIX века» [3] подчеркнула, что описание Гончаровым Китая имеет как положительную, так и критическую сторону. Она предположила, что писатель не обобщал образ китайцев, он заметил различия в образе китайцев в разных регионах и сравнил их. Эта точка зрения не появлялась в предыдущих исследованиях.

В 2017 г. Гао Жунго опубликовал статью «Неверное понимание и предубеждение: образ Китая во «Фрегате “Паллада”» [2]. До этого китайские ученые были в основном относительно толерантны по отношению

к неправильному пониманию Гончаровым Китая и к его предубеждениям против государства, систематических исследований по этому вопросу не проводилось. В статье Гао Жунго утверждает, что образ Китая во «Фрегате “Паллада”» Гончарова относительно объективный, а отношение автора – дружелюбное. Тем не менее во «Фрегате “Паллада”» ещё присутствует неверное понимание и предубеждение против Китая. По его мнению, понимание Гончаровым Китая в основном является результатом коллективного воображения общества. Позицию Гончарова в книге он объясняет его западническими взглядами и контекстом времени, что неизбежно приводит к недоразумениям и предрассудкам, таким как отрицание конфуцианства и неверные суждения о направлении развития китайского общества.

Другую точку зрения высказала Ван Цюн в диссертации «Образ Китая у русских писателей XIX века», она сделала вывод, что, «согласно описанию автора, со стороны его наблюдения и заботы, существуют как бедный образ Китая, который был угнетен Опиумной войной и агрессией держав, так и образ Китая, остро нуждающегося в спасении России в условиях британского гнета под влиянием политических, социальных обстоятельств и творческих намерений автора» [1, с. 50]. Чжу Линьцян предположила в статье «Образ Китая во «Фрегате “Паллада”» [8], что книга отражает сложное отношение Гончарова к Китаю, его отношение всегда колебалось между личными представлениями и национальными традициями.

В целом мы можем сделать вывод, что на изучение «Фрегата “Паллада”» Гончарова в Китае в различные периоды влияют как социально-исторические причины, так и литературные тенденции. В 1949 г. был создан новый Китай и китайско-советские отношения стали близкими. В это время «Фрегат “Паллада”» входит в сферу исследований китайских ученых. Под влиянием китайско-советских политических отношений Дин Цзелян и Гэ Баоцюань пришли к единому мнению об отношении Гончарова к Китаю, они в своих статьях неоднократно цитировали слова Гончарова об осуждении англо-американской империалистической агрессии против Китая, утверждая, что отношение Гончарова к государству было очень дружелюбным. В начале 1980-х годов, с потеплением китайско-советских отношений и окончанием Китайской культурной революции, литературное сообщество Китая постепенно возрождалось в направлении идеологического раскрепощения, русская классическая литература опять привлекла внимание китайских учёных и переводчиков. Исследование очерков Гончарова вступило в новый период изучения, появились новые перспективы и точки зрения. После того как в 1950-х гг. была утверждена историко-документальная ценность «Фрегата “Паллада”», ученые 80-х годов обсудили значимость этой работы

в междисциплинарных областях. Сунь Фу выделил эстетическую ценность пейзажного изображения в произведении и отметил связь между данной работой и другими романами Гончарова. Хуан Чжохань упомянул о научном характере его содержания, ученые также подтвердили его ценность в области туризма. В этом столетии, особенно с выдвижением инициативы «Один пояс – один путь», в контексте предложения Китая о повышении роли культурной мягкой силы ученые в основном сосредоточили свое внимание на описании Гончаровым образа Китая, в том числе на отношении Гончарова к Китаю и образу Китая, воплощенному в данном произведении с точки зрения культуры, религии, обстановки эпохи и психологических аспектов. Стоит отметить, что появились научные статьи о неверном понимании и предубеждении против Китая. Эта проблема была проигнорирована китайскими учеными и редко обсуждалась в предыдущих работах.

По сравнению с исследованием китайскими учеными других произведений Гончарова изучение «Фрегата “Паллада”» началось в Китае поздно, и количество опубликованных работ невелико. Содержание исследований простирается от подтверждения его историко-документальной ценности, отношения Гончарова к Китаю до анализа образа Китая, который оценивается неоднозначно.

Список литературы

1. Ван Цюн. Образ Китая у русских писателей XIX века: магистерская диссертация филол. наук: 050202 / Восточно-китайский педагогический университет. Шанхай, 2019. 64 с. (На китайском языке; 王琼. 十九世纪俄国作家笔下的中国形象. 华东师范大学硕士毕业论文. 上海, 2019, 共64页.)
2. Гао Жунго. Неверное понимание и предубеждение: образ Китая во «Фрегате “Паллада”» // Социальные науки. 2017. № 7. С. 184–191. (На китайском языке; 高荣国. 误读与偏见: 巴拉达号三桅战舰中的中国形象研究. 社会科学, 2017 (07), 第184–191页.)
3. Гун Цзин. Образ Китая в русской литературе XIX века // Вестник Цзямусского университета. Серия: Общественные науки. 2016. № 5. С. 124–126. (На китайском языке; 龚静. 十九世纪俄罗斯文学中的中国形象探析. 佳木斯大学学报, 2016 (05), 第124–126页.)
4. Гэ Баоцюань. Гончаров и Китай // Литературная критика. 1962. №. 4. С. 98–110. (На китайском языке; 戈宝权. 冈察洛夫和中国. 文学评论, 1962 (04), 第98–110页.)
5. Дин Цзелян. Выдающийся русский писатель Гончаров о Китае // Историческая наука – Приложение к газете Гуанмин жибао. 01.09.1955. № 64. С. 3. (На китайском языке; 丁则良. 俄国杰出作家冈察洛夫论中国. 光明日报副刊«史学», 1955年9月1日第64号, 第3版).
6. Сюй Цзунюань. О «Фрегате “Паллада”» Гончарова и туристической литературе // Вестник Второго пекинского университета иностранных языков.

2003. № 5. С. 99–104. (На китайском языке; 许宗元. 论冈察洛夫《环球航海游记》及旅游文学. 北京第二外国语学院学报, 2003 (05), 第99–104页.)
7. Хуан Чжохань. Предисловие из перевода «Фрегата “Паллада”» // Гончаров И.А. Фрегат «Паллада». Пекин: Хайян, 1990. С. 1–7. (На китайском языке; 黄倬汉 译. 环球航海游记. 北京: 海洋出版社, 1990, 第1–7页.)
8. Чжу Линьцян. Образ Китая во «Фрегате “Паллада”» // Мировая литературная критика. 2019. № 1. С. 172–177. (На китайском языке; 朱琳茜. «冈察洛夫环球游记»中的中国形象. 世界文学评论, 2019 (01), 第172–177页.)
9. Чэнь Цзяньхуа. Отношения между китайской и русской литературой в XX веке. Шанхай: Сюелинь, 1998. 452 с. (На китайском языке; 陈建华. 二十世纪中俄文学关系. 上海: 学林出版社, 1998, 共452页.)

Сведения об авторе:

ЛИ Цун – аспирант кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: lc37cong@yandex.ru.

**THE PERCEPTION OF I.A. GONCHAROV'S "FRIGATE
'PALLADA'" IN CHINA**

Li Cong

Tver State University
Department of History and Theory of Literature

The article is devoted to the analysis of the perception of I.A. Goncharov's "Frigate 'Pallada'" in China; the study of Goncharov's "Frigate 'Pallada'" in China began in the 1950s, the main trends of studying this work in China are analyzed.

Keywords: *Frigate "Pallada", I.A. Goncharov, image of China.*

About the author:

LI Cong – Postgraduate Student at the Department of History and Theory of Literature, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: philology.ruslit@tversu.ru.

Сведения для авторов

Требования к направляемым материалам

СОДЕРЖАНИЕ статей должно отвечать установленным ВАК РФ требованиям к актуальности, научной новизне, теоретической и практической значимости публикуемых материалов. Авторы статей несут ответственность за точность цитации, наличие должных ссылок на источники и за достоверность приводимых фактов и результатов.

ОФОРМЛЕНИЕ статей должно строго соответствовать шаблону ТвГУ. Текст статьи набирается в текстовом редакторе *MS Word* (версия *Word 2003*) без использования стилей. Требуется указать УДК статьи.

Аннотации (не более 7 строк) и ключевые слова (не более 6) приводятся на русском и английском языках (обязательно указать название статьи и Ф.И.О. автора на обоих языках), располагаются с двусторонней отбивкой в 5 мм без красной строки.

Параметры страницы: зеркальное расположение страниц; верхнее поле 25 мм, нижнее – 57 мм, внутри – 23 мм, снаружи – 55 мм; от верхнего колонтитула – 20 мм, до нижнего колонтитула – 45 мм. Шрифт: *Times New Roman*, кегль 12 пунктов для основного текста, 11 пт. – для аннотаций, списка литературы, а также для таблиц, рисунков, выделенных в отдельный абзац цитат и примеров. Примеры в тексте выделяются курсивом, значение слова обозначается английскими одиночными кавычками (например, ‘слово’). Межстрочный интервал одинарный. Абзацный отступ 12,5 мм устанавливается для всего текста; отступ снимается для расположенных по центру заголовка и подзаголовков, для таблиц и рисунков и подписей под ними.

Ссылки на источники – в квадратных скобках по номеру источника в списке литературы с указанием номера цитируемой страницы: [12, с. 56]. Ссылки на ряд работ разделяются точкой с запятой [12; 15].

Список литературы нумерованный алфавитный (сначала на русском языке); описание источников полное с указанием издательства, количества страниц для монографий и других книг, страниц «от» и «до» для статей. Не допускается замена тире дефисом при указании диапазона страниц и лет «от» и «до». При описании автореферата указываются номер специальности и название организации, в которой проходила защита.

Сведения об авторе (фамилия заглавными буквами, имя и отчество полностью строчными буквами, ученая степень, ученое звание, место работы, должность с указанием названия кафедры) сопровождаются адресом электронной почты.

Электронный вариант статьи (фамилия автора_название файла) направляется по электронной почте на адрес ответственного за соответствующий выпуск журнала; распечатка статьи и лицензионный договор направляются простым письмом на адрес, указанный в контактных данных. Аспирант высылает также заверенную рецензию научного руководителя. Публикация статьи аспиранта является бесплатной.

Редколлегия

Журнал «Вестник Тверского государственного университета, Серия: Филология» решением Президиума ВАК включен включён в Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук (в редакции 2015 года).

Контактные данные редакционной коллегии

ВЕСТНИК ТвГУ. Серия: ФИЛОЛОГИЯ

170100, г. Тверь, ул. Желябова, д. 33, каб. 207

Тверской госуниверситет, телефоны: (4822) 34-46-56

Главный редактор – Залевская Александра Александровна,

e-mail: aazalev@mail.ru

Ответственный за выпуски № 1 и № 3 – заместитель главного редактора Гладилина Ирина Владимировна, e-mail: Gladilina.IV@tversu.ru. Тематика: литературоведение, лингвистика, журналистика. Адрес для отправки печатных материалов: 170002, Тверь, пр-т Чайковского, д. 70, ТвГУ, филологический ф-т, Гладилиной И. В.

Ответственный за выпуски № 2 и № 4 – ответственный секретарь Обори-на Марина Владимировна, e-mail: mabor@mail.ru. Тематика: лингвистика, межкультурная коммуникация, перевод, двуязычие. Адрес для отправки печатных материалов: 170100, Тверь, ул. Желябова, д. 33, ТвГУ, ф-т ИЯиМК, Обориной М. В.

Адреса страницы на сайте, где размещены правила направления, рецензирования и опубликования научных статей, включая шаблон, лицензионный договор, примеры оформления библиографического списка: <http://rgf.tversu.ru/node/408>; <http://filologia.tversu.ru/pages/287>.

Вестник Тверского государственного университета
Серия: Филология № 1 (64), 2020

Подписной индекс: 80208 (каталог российской прессы «Почта России»)

Подписано в печать 16.03.2020. Выход в свет 19.03.2020.

Формат 70×108/₁₆. Бумага типографская № 1.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 21,35.

Тираж 500 экз. Заказ № 89.

Издатель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Тверской государственный университет».

Адрес: Россия, 170100, г. Тверь, ул. Желябова, д. 33.

Отпечатано в редакционно-издательском управлении

Тверского государственного университета.

Адрес: Россия, 170100, г. Тверь, Студенческий пер., д. 12, корп. Б.

Тел. РИУ: (4822) 35-60-63.

Цена свободная.