Проект «Homo dicens:
человек, действующий с помощью слова»

МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ УНИВЕРСИТЕТ
МГПУ

ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

В ПОИСКАХ СМЫСЛОВ...

ТОМ 1

Текст

Москва
2026

УДК 39, 81, 82
ББК 80/84
В11

Публикуется по решению
Ученого совета института гуманитарных наук ГАОУ ВО МГПУ

Редакционная коллегия:

Абрашина Е.Н., кандидат педагогических наук, доцент
Геймбух Е.Ю., доктор филологических наук, профессор
Захарова М.В., кандидат филологических наук, доцент
(составитель, ответственный редактор)
Иванова Е.Р., доктор филологических наук, профессор
Райкова И.Н., кандидат филологических наук, доцент

Рецензенты:
Сироткина Т.А.,
доктор филологических наук, доцент,
профессор кафедры филологического образования и журналистики
Сургутского государственного педагогического университета

Бак Х.,
Doctor of Philosophy,
профессор кафедры русского языка и литературы
Университета Ататюрка (Эрзурум, Турция)

В11

В поисках смыслов…: Сборник научных статей: в 3 томах. Том 1. «Текскт» / Сост. и отв. ред. М. В. Захарова. М.: МГПУ, 2026. — 330 с.

Сборник включает в себя научные статьи по материалам ежегодных научных конференций, проводимых в Московском городском педагогическом университете в рамках проекта по продвижению русского языка в мире «Homo dicens: человек, действующий с помощью слова». Издание адресовано преподавателям, научным работникам, аспирантам, студентам, школьным учителям и всем, кто интересуется современными проблемами языка, литературы, культуры, коммуникации.

© Авторы, 2026
© МГПУ, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I. Мир текста: мотивы и образы

Анисимова Д.С.
Лунная символика
в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»…….……8

Бондаренко М.И.
Аудиовизуальные образы в прозе Н.В. Гоголя
на примере повестей «Сорочинская ярмарка»
и «Майская ночь, или Утопленница»……..…….15

Буханова Н.С.
Огненная символика в романе А. Белого «Серебряный голубь» ……..…….25

Волкова М.О.
Топос готического замка в романах Джоанн Харрис
«Джентльмены и игроки» и «Другой класс» ……...35

Глушакова Е.М.
Художественный образ Москвы и внутренний мир лирической героини
в стихотворении Светланы Плахутиной «Сыплет серый снег…» …….41

Кексель Т.А.
Образ «человека работающего»
в повести Саяки Мураты «Человек-комбини»…….47

Константинова А.В.
Мотив тайны в изображении Веры и Марка Волохова
в романе И.А. Гончарова «Обрыв»……...57

Константинова А.В.
Топос берега в романе И.А. Гончарова «Обрыв»……65

Кучашвили С.К.
Цена сделки с дьяволом: соблазн, грех и искупление
в романах М. Корелли «Скорбь Сатаны»
и «Вендетта, или история всеми забытого»…….73

Лапшина А.А.
Хронотоп «ночи» в романе М. Петросян «Дом, в котором…»
и его символика……..83

Милосердова Я.О.
Концепт «земля» как отражение идиолекта В.С. Высоцкого……90

Михайлина А.Д.
Библейские мотивы в рассказе Б.П. Екимова «Фетисыч»…….98

Поляков Д.А.
Конфликт фермеров и банков в романе Дж. Стейнбека «Гроздья гнева»…….108

Попова М.А.
Скандинавские мотивы и образы в творчестве группы «Мельница» ……114

Рабинович И.А.
Взросление героинь сквозь призму песен «I want» («Я хочу…»)……123

Семина М.И.
Мифосемантика образов стихий
в повести «Иуда Искариот» Л. Андреева……...…137

Синдяшкина Ф.Н.
Григорий Мелехов и его «двойники»
(по 3 и 4 книгам романа М.А. Шолохова «Тихий Дон» ……144

Синчурина Е.Д.
Интертекстуальность как основа постмодернистского текста:
роль и образ книги в романы Т.Н. Толстой «Кысь» ……...…152

Стариков А.А.
«Поэт и проза» И.А. Бродского:
авторская позиция и способы ее выражения в эссе……...……163

Тюрина М.А.
Традиции изображения «мудрой девы» в творчестве А.С. Пушкина
(на материале романа в стихах «Евгений Онегин») ……..…171

Худокормова С.И.
Космические образы в песнях группы «Мумий Тролль» ……..……178

Чемодуров В.А.
Отражение темы депрессии в творчестве Дэвида Фостера Уоллеса……185

Раздел II. Мир текста: методы и инструменты

Алешкова А.С., Перлова Е.С.
Система тропов и фигур в стихотворении С. Плахутиной
«Чуть слышно дышит ветер. Ночь тиха…»……...……196

Антипова А.Д.
Лексическая экспликация культурных пресуппозиций
в стихотворении Э. Шклярского «Пентакль» ……...……203

Бакутина А.В.
Лексические особенности хронотопа
в рассказе Т. Толстой «Река Оккервиль» ……..……210

Богданович А.В.
Отражение духовного кризиса личности в малой прозе Л. Андреева
(на примере рассказов «Бездна» и «Молчание») ……217

Бурьян Д.А.
Императивы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» ……226

Быкова В.А.
Детская литература
как инструмент формирования определенной модели поведения…...……233

Голенковская В.А.
Амбивалентность коннотаций воды в произведениях Янки Дягилевой…….240

Гюлалиева С.Ю.
Роль категории вежливости
в произведении Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц» ……250

Долбешкина Е.А.
Лексическая многозначность
в рок-поэзии на примере текстов Ю.Ю. Шевчука……..…257

Камишкерова Е.В.
Особенности изображения пространства в ранней лирике Л.Л. Аронзона
(на примере трех стихотворений)……..…….265

Камишкерова Е.В.
Приемы изображения пространства
в стихотворении Эдгара Аллана ПО «Страна снов» ……..272

Матвеев К.О.
Демифологизация как принцип миромоделирования
в повести «Хоббит, или Туда и Обратно» Дж. Р. Р. Толкина……279

Оськин А.М.
Реализация фоновой семантики лексемы Сонник
в рядах однородных членов в художественных текстах……288

Попов К.В.
Парентеза в функции разделения планов восприятия
(на материале стихотворений Г.В. Иванова и З.Н. Гиппиус)……296

Самбурова С.А.
Дихотомия добра и зла как сценарий конструирования женских образов
в романе Д. Дюморье «Ребекка»…….301

Шукла В.Ш.
Способы создания этнического колорита
в романе С. Рушди «Город Победы»……..308

Юханова А.А.
Романтический конфликт и его трансформация
в романе Амелии Оупи «Таинственная незнакомка»……314

Сведения об авторах……321

Уважаемые читатели!

Перед вами – сборник научных статей, подготовленный по итогам конференций проекта «Homo dicens», проведённых в 2025 году. В нём собраны исследования студентов и аспирантов, чьи работы отражают живой интерес молодого поколения филологов к многообразию текстовых миров: от классической литературы до современных культурных феноменов.

Проект «Homo dicens: человек, действующий с помощью слова» –это площадка для диалога между начинающими исследователями, обмена идеями и методологическими находками. В этом сборнике мы видим результат такого диалога: работы, в которых сочетаются глубина анализа, свежесть взгляда и верность академическим традициям.

Сборник разделён на два тематических блока:

Мир текста: мотивы и образы – здесь авторы обращаются к символике, мифопоэтике и образной системе художественных произведений. Исследуются:

- архетипические мотивы (стихии, луна, огонь, земля),
- хронотопы и топосы (берег, ночь, готический замок),
- образы, укоренённые в культурной традиции («мудрая дева», «человек работающий»),
- трансформации классических сюжетов и персонажей.

Мир текста: методы и инструменты – блок посвящён лингвистическому и литературоведческому анализу. Авторы применяют различные подходы:

- лексический и семантический анализ,
- исследование тропов и фигур речи,
- изучение интертекстуальности и культурных пресуппозиций,
- рассмотрение синтаксических и стилистических приёмов.

География и хронология представленных исследований широки: от Пушкина и Гоголя до рок-поэзии и современной прозы, от русской классики до зарубежной литературы (Дж.Р.Р. Толкин, Дж. Стейнбек, С. Рушди и др.). Особое внимание уделено междисциплинарным пересечениям: связи литературы с музыкой, мифологией, психологией и социальной проблематикой.

Работы молодых исследователей демонстрируют: умение работать с текстом на разных уровнях – от детали до целостной картины, способность сочетать традиционные методы с современными подходами, готовность ставить острые вопросы и предлагать оригинальные интерпретации, внимание к культурному контексту и языковой материи.

Этот сборник – не просто итог конференций, а заявка на будущее. Он показывает, что филологическая наука в России развивается благодаря энергии и таланту молодых исследователей. Их работы открывают новые перспективы для изучения текста как живого, многомерного явления.

Благодарим всех участников проекта за вклад в общее дело, научных руководителей за поддержку и читателей – за интерес к молодому научному слову.

Желаем увлекательного чтения и новых открытий!

Раздел I. Мир текста: мотивы и образы

Д.С. Анисимова (Россия, Москва)

Государственный университет просвещения
5 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***К.А. Поташова***

ЛУННАЯ СИМВОЛИКА В РОМАНЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

В статье речь идет об исследовании образа луны в романе «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Отмечаются особенности образной характеристики, пейзажных зарисовок, влияющих на организацию художественного произведения, посредством выявления лунной символики, которая в тексте выполняет описательную и психологическую функции, раскрывая образы героев.

Ключевые слова: луна, звёзды, месяц, «Герой нашего времени», М.Ю. Лермонтов.

Актуальность исследования определяется его высокой теоретической значимостью как перспективного направления отечественного литературоведения и ориентированностью на решение комплекса научных проблем: при отсутствии целостного научного освещения вопроса выявления значения лунной символики в романе «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова необходимо раскрыть уникальность художественной модели мира писателя в её внутренних связях и взаимодействиях.

Целью исследования является выявление онтологии и эстетики ночных небесных светил в романе «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова.

Проблема пейзажа является одной из центральных в художественном произведении. Исследованию поэтики пейзажа в творчестве Лермонтова было посвящено немало исследований. Е.Н. Михайлова в своей работе «Проза Лермонтова» раскрывает образ природы, анализируя ее чувственный облик и изобразительную стилистику. Е.Е. Соллертинский в статье «Пейзаж в прозе Лермонтова» доказывает необходимость исследования природного мира в творчестве Лермонтова и отмечает символические образы, влияющие на структуру романа. Значимой является монография К.А. Поташовой «Традиции и новаторство русской литературы конца XVIII – первой трети XIX века в аспекте усвоения опыта живописи», исследование которой посвящено выявлению особенностей вербального и визуального начал в поэтическом творчестве

указанного периода. Особое внимание уделено усвоению опыта живописи Лермонтовым. Также научный интерес представляют труды, посвященные исследованию влияния эстетического образования на поэтическое творчество Лермонтова. Так, работа И.Ф. Анненского «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» открывает новый взгляд на отношение поэта к природному миру: отмечается тонкость в восприятии пространства, чувственность и сопричастность с живым организмом. С.В. Шувалов в статье «Мастерство Лермонтова» анализирует эмоциональность и красочность пейзажей, характеризует приемы и средства художественной выразительности в прозе. Исследование В.М. Фишера «Поэтика Лермонтова» отражает особую близость автора к окружающему миру, отмечая его неразрывную связь с природой, в описаниях наблюдаются отчетливые приемы живописца.

В ходе исследования выявлен функциональный спектр образа луны в романе М.Ю. Лермонтова. Особое внимание уделено проблеме влияния лунной символики на героев и сюжетообразующие элементы, которые способны открыть новые смыслы в изучении художественных произведений.

Примечательно, что большая часть событий в романе «Герой нашего времени» совершается ночью. И.Ф. Анненский считает, что пристрастие к лунным пейзажам для Лермонтова характерно «прежде всего в период романтизма, рано им пережитого» [Анненский, 1979: 248]. Также отмечает и В.М. Фишер, говоря, что Лермонтов пел «гимн луне» будучи отроком, позже его лунные эффекты становились «реже и однообразнее» [Фишер, 1914: 212]. Именно это подтверждается в «Герое нашего времени», где *луна/месяц* используются автором двенадцать раз, семь из которых упоминаются в «Тамани», а *звезды* – пять.

В повести «Бэла» представлен описательный пейзаж: *Между тем чай был выпит; давно запряженные кони продрогли на снегу;* ***месяц*** *бледнел на западе и готов уж был погрузиться в черные свои тучи, висящие на дальних вершинах,*

как клочки разодранного занавеса; мы вышли из сакли[1]. Чаще всего в таких зарисовках отсутствует герой и его чувства, они лишь отражают действительность, где находится рассказчик и Максим Максимыч, или становятся наброском предстоящих событий. Лермонтов «при обрисовке той же кавказской природы обращает преимущественное внимание на яркое, блестящее и цветное» [Шувалов, 1941: 305], точно и выразительно описывает картину природы и её явления, а также плавно, размеренными движениями показывает пейзаж целиком, при этом умело и не сильно выраженно выделяет лунные образы.

Е.Н. Михайлова пишет: «В «Бэле» же кавказская природа <…> вплотную подходит к человеческой жизни и даже входит в нее. Картины природы перестают быть самодовлеющими, замкнутыми кадрами, отрезанными от мира людей; они теряют свой «станковый» характер и переплетаются с человеческим бытом, тревогами и радостями» [Михайлова, 1957: 332]. Рассказчик и Максим Максимыч тонко воспринимают красоту окружающего пространства, которая благоприятно влияет на внутренний мир героев, но еще не раскрывает психологический портрет. Оставаясь объективным, Лермонтов все-таки создает живописные и поэтические описания природы, в которых отмечается неразрывность и синтез, они «оживляются, им придается плавность, некоторая задушевность, это позволяет без нажима выделить необходимую деталь» [Соллертинский, 1964: 245]: *Вопреки предсказанию моего спутника, погода прояснилась и обещала нам тихое утро;* ***хороводы звезд*** *чудными узорами сплетались на далеком небосклоне и одна за другою гасли по мере того, как бледноватый отблеск востока разливался по темно-лиловому своду, озаряя постепенно крутые отлогости гор, покрытые девственными снегами*[2]. Также Лермонтов вводит в повествование такие пейзажные зарисовки, которые проводят параллели между человеком, его настроением и мироощущением, природой, соединяя эти важные составляющие: *На темном небе начинали*

[1] Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени / Подгот. текста Б.М. Эйхенбаума // Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т. 6. Проза, письма. 1957. С. 223.

[2] Там же.

*мелькать **звезды**, и странно, мне показалось, что оно гораздо выше, чем у нас на севере*[1].

В повести «Максим Максимыч» отсутствует описание ночного пейзажа. Все внимание уделено рассказу штабс-капитана о Печорине, его речь и описания лишены романтической патетики, в основе лежит повествование о герое.

«Тамань» является одним из самых лиричных прозаических произведений Лермонтова, где спокойное описание природы отличается «не только точностью деталей, но и умением видеть их в сочетаниях, в группировке и в освещении» [Соллертинский, 1964: 260]. Так, в повести действие разворачивается при лунном свете на протяжении двух ночей. Описание беспокойного пейзажа не создает ощущение тревоги и страха: ***Луна** тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона*[2]. В.М. Фишер справедливо отмечает: «Лиризм этого пейзажа создается интонациями, навевающими тихое, созерцательное настроение» [Фишер, 1914: 261]. Однако при описании мелькающей тени слепого мальчика ночные картины строятся по принципу градации, приобретают тревожность и заключают Печорина в круг преступных действий: ***Месяц** светил в окно, и луч его играл по земляному полу хаты. Вдруг на яркой полосе, пересекающей пол, промелькнула тень*[3]. Здесь необходимо привести утверждение Е.Е. Соллертинского о том, что постепенно «пейзаж навевает ощущение какой-то тревоги, ожидание каких-то драматических событий. Все это создается динамикой описаний, подбором деталей, суть которых состоит в нагнетании скрытого драматизма» [Соллертинский, 1964: 245]. При свете луны Печорин начинает разгадывать тайны «скверного городишка» и следить за слепым мальчиком: *Между тем **луна** начала одеваться тучами и на море поднялся туман; едва сквозь него светился фонарь на корме ближнего корабля;*

[1] Там же. С. 206.
[2] Там же. С. 250.
[3] Там же. С. 251.

у берега сверкала пена валунов, ежеминутно грозящих его потопить[1]. Кульминацией служит ночная встреча Печорина и Ундины, где весь окружающий пейзаж погружается в темноту и является предзнаменованием трагической развязки: ***Месяц*** *еще не вставал, и* ***только две звездочки****, как два спасительные маяка, сверкали на темно-синем своде*[2]. Последняя лунная картина встречается в «Тамани» при покидании контрабандистами города, где месяц освещает морскую гладь, символизируя осознание Печорина своих поступков, повлекших за собой трагические последствия: *Долго при свете* ***месяца*** *мелькал парус между темных волн; слепой мальчик точно плакал, долго, долго... Мне стало грустно*[3]. Лунная Символика в «Тамани» заключает в себе пробуждении «нечистых» сил и разрушении привычного уклада жизни «честных контрабандистов».

По определению Е. Михайловой в повести «Тамань» изображается «реалистическая романтика» [Михайлова, 1957: 259], отражающаяся непосредственно в природных описаниях, однако в «Княжне Мери» это явление приглушено и соотносится с лирическими отступлениями автора. В повести раскрывается психологическая функция пейзажа, описания дополняются размышлениями и чувствами Печорина, который воодушевлен красотой кавказского края. К.А. Поташова отмечает: «Словесные кавказские пейзажи Лермонтова построены по принципы плэнерной живописи – поэт точно чувствует натуру в воздушной среде, передает мозаику световых рефлексов» [Поташова, 2019: 39]. В повести после объяснения с княжной герой размышляет над своим жестоким поступком, которым на мгновение он наслаждался. Окутанный этими мыслями Печорин <...> *поскакал в горы развеять мысли, толпившиеся в голове... Росистый вечер дышал упоительной прохладой.* ***Луна*** *подымалась из-за темных вершин; каждый шаг моей некованной лошади глухо раздавался в молчании ущелий; у водопада я напоил коня, жадно вдохнул в себя*

[1] Там же. С. 252.
[2] Там же. С. 258.
[3] Там же. С. 260.

раза два свежий воздух южной ночи и пустился в обратный путь[1]. Печорин тонко чувствует природу, его взору открывается необычный простор и красота кавказского края. Лунный пейзаж раскрывает потаенные уголки души «героя времени», который смотрит на мир глазами неравнодушного существователя. Как отмечает К.А. Поташова: «писательское мастерство обрисовки <…> явлений природы настолько совершенно, что читатель может представить каждый образ перед глазами во всех мельчайших деталях» [Поташова, 2021: 5]. В «Княжне Мери» луна и звёзды также символизируют грусть, ведь именно на прогулке девушка понимает, что Печорин не разделяет ее чувств.

В повести «Фаталист» ночные события, содержащие в себе тревожные настроения, создаются при помощи пейзажных зарисовок, месяц здесь имеет красный оттенок, символизирующий опасность: *Я возвращался домой пустыми переулками станицы;* ***месяц****, полный и красный, как зарево пожара, начинал показываться из-за зубчатого горизонта домов*[2]. Именно при лунном свете Печорин узнает о трагической смерти Вулича: *Наклоняюсь –* ***месяц*** *уж светил прямо на дорогу – и что же? предо мною лежала свинья, разрубленная пополам шашкой...*[3].

Анализируя ночные картины Лермонтова, недаром К.Н. Григорьян писал, что они «по напряженности и силе чувства могут соперничать с лучшими образцами этого “традиционного” и труднейшего рода описаний природы в русской и западно-европейской литературе» [Григорьян, 1979: 223]. Лунная символика заключает в себе необычность ситуаций, неожиданность и быструю смену сюжетных картин. Эти образы усиливают эмоциональное напряжение, передают внутреннее состояние Григория Печорина, несут в себе роковой выбор, душевные метания и неизбежность. Ночные сцены способствуют созданию атмосферы таинственности, подчеркивают противоречия между внутренним миром «героя времени» и окружающей действительностью. Лунная символика в романе Лермонтова выполняют двойную функцию: пейзажные зарисовки

[1] Там же. С. 311.
[2] Там же. С. 342–343.
[3] Там же. С. 344.

являются самостоятельными элементами художественного целого, а также помогают раскрыть внутренние переживания Печорина.

Источники

Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени / Подгот. текста Б.М. Эйхенбаума // Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т. 6. Проза, письма. 1957. С. 202–347.

Литература

Анненский И.Ф. Об эстетическом отношении Лермонтова к природе // Книги отражений. М., 1979. С. 256–285.

Григорьян К.Н. Живопись Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979. С. 277–282.

Михайлова Е.Н. Проза Лермонтова / Отв. ред. С.А. Андреев-Кривич. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. 383 с.

Поташова К.А. Традиции и новаторство русской литературы конца XVIII – первой трети XIX века в аспекте усвоения опыта живописи: монография / науч. ред. И.А. Киселева. М.: ФЛИНТА, 2021. 372 с.

Поташова К.А. Пейзажный экфрасис в творчестве М.Ю. Лермонтова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12, № 10. С. 38–42.

Соллертинский Е. Пейзаж в прозе Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения, 1814–1964. М.: Наука, 1964. С. 236–275.

Шувалов С.В. Мастерство Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый. М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. С. 251–309.

Фишер В.М. Поэтика Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. М.; П., 1914. С. 203–212

М.И. Бондаренко (Россия, Москва)

Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет
2 курс, магистратура
Научный руководитель: ***О.В. Никандрова***

АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ПРОЗЕ Н.В. ГОГОЛЯ НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТЕЙ «СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА» И «МАЙСКАЯ НОЧЬ, ИЛИ УТОПЛЕННИЦА»

Статья посвящена аудиовизуальным образам в двух повестях Н.В. Гоголя: «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь, или Утопленница». Рассматриваются важнейшие художественные функции этих образов: соединение природного и культурного ландшафта, воссоздание образа мира, выражение гармонического единства мира деревни и окружающей ее природы, а также влияние последней на мироощущение человека.

Ключевые слова: поэтика, аудиовизуальный образ, пейзаж, Н.В. Гоголь.

Поэтика пейзажа в произведениях Н.В. Гоголя отечественным литературоведением изучалась активно и разнопланово. О пейзажах и образах природы у Гоголя писали Г.А. Гуковский, Ю.В. Манн, А. Белый, М.Я. Вайскопф, Ю.М. Лотман, И. Видугирите и многие другие. Однако до сих пор, хотя многими и отмечалась их тесная связь, поэтика гоголевских пейзажей изучалась отдельно от культурного ландшафта повестей.

Гуковский в работе «Реализм Гоголя» характеризовал пейзаж писателя как тяготеющий к поэтике романтизма и отмечал, что природные ландшафты *любовно служат человеку* [Гуковский, 1959: 35]. Андрей Белый в «Мастерстве Гоголя» особое внимание обращал на *редкую способность,* присущую Гоголю: *...дать картину из света, мрака и отсверков – двумя лишь штрихами <...> к этому штрих – «пруд* ***подул*** *свежестью»; и – пейзаж готов* [Белый, 1934: 132]. Лотман в статье «Художественное пространство в прозе Гоголя» анализировал гоголевский пейзаж как ограниченную или, наоборот, безграничную модель мира, а также позицию наблюдателя относительно нее: *Гоголь вводит интересную относительную градацию: чем интенсивнее фантастичность пространства, тем – относительно к другим – оно безмернее. Однако построение такого сверхраспространенного пространства требует особой*

позиции наблюдателя, и Гоголь решает вопрос, вынося «точку зрения», с которой строится описание пейзажа, вертикально вверх и переходя тем самым к трехмерному пространству [Лотман, 1988: 265]. Вайскопф в работе «Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст» пейзаж рассматривал среди других образов, объясняя их локализацию стремлением начинающего писателя удержать все в рамках целостной структуры в процессе расширения повествовательного пространства: *Исходно суммарное видение мира («Как роскошен летний день в Малороссии!») локализуется: «Такой роскошью блистал один из дней жаркого августа». Уточняется и место действия. Его вводный показ сродни пейзажной живописи, в том смысле, что в гоголевской «картине» нет внутренней иерархии предметов* [Вайскопф, 2002: 100]. Исследовательница творчества Гоголя Инга Видугирите в монографии «Гоголь и географическое воображение романтизма» также рассматривает особенности пейзажной поэтики писателя, но с точки зрения увлечения Гоголем географической наукой, которая оказала существенное влияние на его способ репрезентации пейзажа на протяжении всего творчества.

Многие исследователи отмечали и ранее, а Инга Видугирите провела прямую параллель между идеями Гердера и Риттера о *взаимообусловленности человека и окружающей его среды, которая не только создает физический облик человека, но и влияет на его дух, на культуру и мораль* и вторящими этому утверждению мыслями Гоголя в его географических статьях [Видугирите, 2019: 67]. Но несмотря на это до сих пор природный и культурный ландшафт гоголевских повестей не рассматривались в неразрывной связи, а лишь служили дополнением к анализу друг друга, между тем как романтическая убежденность Гоголя периода «Вечеров...» в тождестве природы и народа несомненно влияет на поэтику пейзажа в его ранней прозе, выражаясь, в частности, в тесном взаимодействии, а временами – и взаимопроникновении природного и культурного ландшафтов. Именно поэтому представляется необходимым исследовать насыщенный зрительный и звуковой план художественного мира его повестей, выявив эту взаимосвязь.

Область нашего исследования в большинстве литературоведческих работ определяется термином *пейзаж*. Однако в общепринятое понятие пейзажа как картины природы нельзя вместить мир людей, мир деревни. Именно поэтому мы используем понятие **аудиовизуальные образы**. Вслед за современным киноведом Александром Федоровым, под этим термином мы понимаем *материализацию авторского замысла в конкретной аудиовизуальной, пространственно-временной форме <...> повествования* [Хлызова, 2013: 79]. Именно совокупность аудиальных и визуальных образов в картинах природного и человеческого миров является выразителем фантастической, красочной поэтики Гоголя в его ранних повестях «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь, или Утопленница».

С первых строк «Сорочинской ярмарки» в область восприятия читателя входят цвет и звук. Куполообразное пространство художественного мира повести раскрывается описанием тишины и яркости дня, когда солнце находится в зените: *...полдень блещет в тишине и зное, и голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул...*[1] [15] Сначала в описываемой картине присутствует только цвет, звука нет, при этом взгляд движется от неба к земле, а затем уже различает то, что находится на ней: *подоблачные дубы*; контраст золота от солнечных лучей и тьмы тени на листьях дубов; *изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых*, которые рассыпаются над *пестрыми огородами*.

Однако постепенно среди яркой, но пока еще молчаливой картины возникает движение и жизнь. Именно аудиальные образы одухотворяют раскрывшийся мир. Сначала это жизнь, рисующая гармонию природы в самой себе: здесь нет еще человека, ведь *в поле ни речи*, лишь *вверху <...> дрожит жаворонок, <...> да изредка крик чайки или звонкий голос перепела отдается в степи.* [15] О присутствии в этом сказочно гармоничном мире людей мы можем догадаться лишь по визуальным образам огородов, стогов сена и снопов хлеба

[1] Здесь и далее даются цитаты из произведения Н.В. Гоголя по: Гоголь Н. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 832 с. В квадратных скобках указан номер страницы источника.

на полях. Но уже в следующем абзаце появляется образ дороги, которая *кипела народом, поспешавшим <...> на ярмарку*. [16] Здесь простор и блеск красок малороссийского полудня уходит на второй план, чтобы читатель мог познакомиться с героями.

Наконец, отделенные прежде друг от друга изображения природы и человека сливаются, соединяются в единую картину, когда в поле зрения читателя оказываются и люди, и величественный окружающий мир: *Глазам наших путешественников начал уже открываться Псёл. Воз <...> взъехал в это время на мост, и река во всей красоте и величии <...> раскинулась перед ними. Небо, **зеленые** и **синие** леса, люди, возы с горшками, мельницы – все опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в **голубую** прекрасную **бездну***. Характерно, что снова, как и при описании солнечного дня, зеленых лесов и полей, визуальные образы цвета описывают красоту и простор реки: *Сквозь **темно- и светло-зеленые** листья <...> берез и тополей засверкали **огненные**, одетые холодом искры, и река-красавица блистательно обнажила **серебряную** грудь свою, на которую роскошно падали **зеленые** кудри деревь*, а аудиальные образы приносят картине звук, источником которого является деятельность человека: *Ряды мельниц подымали на тяжелые колеса свои широкие волны и мощно кидали их, разбивая в брызги, обсыпая пылью и обдавая **шумом** окрестность* [17].

В следующей части повести фокус внимания перемещается к шумной и суетливой ярмарочной толпе, которая, однако, не нарушает тишины и умиротворения окружающего пейзажа, не выбивается из него, наоборот, сосуществует с этим сказочным миром природы в гармоническом единстве как его часть: *Вам, верно, случалось слышать где-то валящийся отдаленный **водопад**, когда встревоженная окрестность полна **гула** и **хаос** чудных неясных **звуков** вихрем носится перед вами. <...> Разноголосные **речи** потопляют друг друга, и **ни одно слово** не выхватится, не спасется от этого потопа; ни один **крик** не выговорится ясно.* [19] Так мы видим не только то, что природа и человек находятся в тесной взаимосвязи, но и то, что человек и созданное его

руками – главный выразитель звукового плана художественного мира повести, через который этот мир становится живым.

Карл Риттер – немецкий педагог и основоположник географической науки, чье влияние прослеживается, как отмечала Инга Видугирите, в трудах Гоголя, считал, что окружающая человека природа влияет на его физический облик, дух, культуру и мораль. Отражение этих убеждений мы можем заметить и в «Сорочинской ярмарке». Один из критериев – физическая красота, здоровье и сила: как красива и изобильна малороссийская земля, так же красивы и дородны жители, населяющие ее. Недаром следом за описанием здоровой красоты Параски (<...> *на возу сидела хорошенькая дочка с круглым личиком, с черными бровями, ровными дугами поднявшимися над светлыми карими глазами, с беспечно улыбавшимися розовыми губками, с повязанными на голове красными и синими лентами...* [16]) идет описание реки, образно сравниваемой с капризной красавицей (*Своенравная, как она в те упоительные часы, когда верное зеркало так завидно заключает в себе ее полное гордости и ослепительного блеска чело, лилейные плечи и мраморную шею, осененную темною, упавшею с русой головы волною...* [17]).

Высокие дух и мораль народа Сорочинцев, столь созвучные яркой, светлой и изобильной природе, ясно видны в конце повести, когда зло в лице мачехи Параски оказывается не просто повержено, а оттеснено из тесного круга, в который заключают счастливых жениха и невесту ликующие добрые люди: – *Я скорее тресну, чем допущу до этого! – кричала сожительница Солопия, которую, однако ж, с хохотом отталкивала толпа народа <...> – Нет! нет! этого-то не будет! – кричала Хивря, но никто не слушал ее; несколько пар обступило новую пару и составили около нее непроницаемую танцующую стену* [40].

Созвучие природы и человека отражается в аудиовизуальных образах: когда солнце клонилось к вечеру, а *угасающий день пленительно и ярко* ***румянился***, мы видим, как отбрасываемые солнцем лучи отражались на предметном мире спокойными огненными красками: *Ослепительно* ***блистали***

*верхи **белых** шатров и яток, осененные каким-то едва приметным **огненно-розовым** светом. Стекла наваленных кучами оконниц **горели; зеленые** фляжки и чарки на столах у шинкарок превратились в **огненные**; горы дынь, арбузов и тыкв казались вылитыми из **золота** и **темной меди***. При этом вместе с солнцем сразу засыпают и люди: ***Говор** приметно становился **реже и глуше**, и усталые **языки** перекупок, мужиков и цыган **ленивее** и **медленнее** поворачивались*. [24]

В сказочном мире «Сорочинской ярмарки» гармония жизни человека в природе, их тесная взаимообусловленность как яркого, богатого дня и доброго, смешливого и сильного духом народа обуславливают конец повести, когда все злые люди наказаны, молодые влюбленные соединяются, а добро торжествует в свадебных песнях и плясках: мир людей, живущих в гармонии с природой, – в произведениях раннего Гоголя – не может быть дисгармоничным, возможны лишь временные отклонения от нормы, но в какой-то момент все вновь возвращается к естественному бытию, в котором все подчинено устоявшемуся благому порядку.

Пейзаж повести «Майская ночь, или Утопленница» по своему настроению очень близок «Сорочинской ярмарке», и можно предположить, что две эти повести находятся в одном воображаемом пространстве, недаром в их описании рассказчик особое внимание уделяет куполообразному образу неба, раскинувшегося над безграничной землей. Но в отличие от ярких, цветных и громких аудиовизуальных образов «Сорочинской ярмарки» в «Майской ночи...» перед читателем предстает совершенно другая картина. Повесть начинается не визуальным образом, как «Сорочинская ярмарка», а аудиальным: *...парубки и девушки шумно собирались в кружок, в блеске чистого вечера выливать свое веселье в **звуки**, всегда неразлучные с унынье*м. [56] И снова человек – источник звука, но уже не главный, а второстепенный (это мы увидим позднее). И песня его не нарушает покоя и тишины ночи, она остается запертой внутри сельской улицы *рекою* и не проникает в таинственное и темное природное пространство у пруда, где сидят Левко с Ганной. Здесь, в отличие от «Сорочинской ярмарки», где при свете солнца звук пронизывает пространство везде, царит тишина и мрак:

*...**синело** теплое украинское небо, завешенное снизу кудрявыми ветвями стоявших перед ними вишен <...> тихо колышется вода <...> пруд, угрюмо обставленный **темным** кленовым лесом и оплакиваемый вербами, потопившими в нем жалобные свои ветви. Как бессильный старец, держал он в холодных объятиях своих далекое, **темное** небо, обсыпая ледяными поцелуями **огненные** звезды...* [58-59] Все замерло в ожидании *блистательного царя ночи*. Проходит немного времени, и долгожданный *царь – огромный огненный месяц* показывается *из земли* и сразу же наполняет мир каким-то *торжественным* светом: в темном пруду появляются искры, а тень деревьев стала видна на зелени природы. В темной картине появляется цвет, однако здесь все еще нет звука, который одухотворил бы окружающий мир.

Но вся тишина и темнота природной картины исчезают, стоит появиться месяцу на вершине неба, там, где до этого в «Сорочинской ярмарке» блистало солнце. И сразу все меняется под серебряным светом, но теперь оживляет пейзаж не народ, спящий в своем селе, преображается сама природа, в которую повествователь вдохнул ласковый ветер и благоухающие запахи. И появляется главный источник звука – соловей, гром песни которого одухотворяет все вокруг: *И вдруг все ожило: и леса, и пруды, и степи*, даже месяц заслушивается его, а все вокруг блестит и сияет в свете месяца. Только человек молчит, он спит здесь же, в *находящемся на возвышении селе,* а те, кто не спят, слушают и не нарушают ни единым звуком удивительную песнь: *Еще белее, еще лучше блестят при месяце толпы хат; еще ослепительнее вырезываются из мрака низкие их стены. Песни умолкли. Все тихо. Благочестивые люди уже спят. Где-где только светятся узенькие окна. Перед порогами иных только хат запоздалая семья совершает свой поздний ужин.* [62] Торжество жизни, грянувшей посреди только что спящего ландшафта внезапно и повсюду подобно грому, повествователь утверждает с помощью аудиального образа соловьиной песни и визуального образа света величественного месяца – царя неба, где *все дышит, все дивно, все торжественно*.

В противопоставление «Сорочинской ярмарке», где при свете солнца человек – полноправный властелин всего пространства, где именно гул человеческих голосов, песни и крик оживляют окружающий ландшафт, «Майская ночь...» показывает время, когда песни и шум людей оказываются заперты в пространстве села, и люди не осмеливаются заглушать певца и царя ночи, а, наоборот, замирают, чтобы не потревожить его.

Как и в «Сорочинской ярмарке», в «Майской ночи» мы снова можем проследить взаимообусловленность человека и природы. В обеих повестях герои – добрые, храбрые и красивые люди, живущие в гармонии с окружающим миром. Но в «Майской ночи» есть еще один важный признак: даже потусторонние существа, являясь частью этого ночного природного мира, помогают главному герою. Когда Левко приходит к пруду, на берегу которого стоит дом погибшей панночки, вокруг тишина, *в глубокой чаще леса слышались только раскаты соловья*. Незаметно для самого себя парубок в полночь засыпает, а проснувшись, видит перед собой ту же картину, но разукрашенную громкими и яркими аудиовизуальными образами иной реальности: *Оглянулся: ночь казалась перед ним еще* ***блистательнее****. Какое-то странное, упоительное* ***сияние*** *примешалось к блеску месяца <...>* ***Серебряный*** *туман пал на окрестность.* ***Запах*** *от цветущих яблонь и ночных цветов лился по всей земле. С изумлением глядел он в неподвижные воды пруда: старинный господский дом, опрокинувшись вниз, виден был в нем чист и в каком-то ясном величии <...> Сильно и звучно перекликались блистательные* ***песни соловьев*** *<...> слышался* ***шелест и трещание*** *кузнечиков или* ***гудение*** *болотной птицы, ударявшей скользким носом своим в широкое водное зеркало*. [77-78] Перед нами тот же самый пейзаж, но уже другая реальность – потустороннее место, где ночная природа еще ярче раскрывается в образах сияющего месяца, поющих соловьев и трескучих кузнечиков и где правит ставшая частью этого природного мира утопленница-панночка. В награду за помощь и свое избавление она предлагает Левко дар, который волшебным образом убирает все преграды между ним и Ганной, позволяя им пожениться.

Мы видим, что аудиовизуальные образы являются неотъемлемой и важной частью поэтики художественного мира Николая Васильевича Гоголя, служат ключом к его пониманию. С их помощью выражается тесное взаимопроникновение мира людей и мира природы. В повестях «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь, или Утопленница» показаны два состояния единой природы, неотъемлемая часть которой – человек. В первой повести с помощью визуальных образов цвета, необъятного неба, земли и всего живущего на ней Гоголь рисует перед читателем сказочную картину природного мира, которая только с появлением звука, выразителем которого является человек, становится живой. В «Майской ночи...» принцип аудиального образа как показателя жизни остается тем же, хотя теперь не из-за человека оживает весь природный мир и все вокруг, а песня соловья будит спящую природу и преображает ее. И все же мир людей – часть этой картины и этой гармонии, ведь, как мы увидели, в раннем творчестве Гоголя ясно отражены идеи Иоганна Гердера и Карла Риттера о взаимообусловленности человека и окружающего его мира, влиянии природы на дух, мораль, культуру и физические качества человека. В мире «Сорочинской ярмарки», где сияет солнце, и «Майской ночи, или Утопленницы», где светит месяц и поет соловей, природа окружает человека, а человек един с природой, которая становится ему и помощницей, и защитницей. В этом пространстве даже такие отрицательные герои, как Хивря или сельский голова, не злы по-настоящему, а лишь мелочны, хитры и завистливы, но добро неизменно торжествует в конце, сводя на нет усилия всех, кто хочет помешать счастью добрых, честных и трудолюбивых людей.

Источники

Гоголь Н. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 832 с.

Литература

Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование / Предисл. Л. Каменева. М.; Л.: Гос. изд-во художеств. лит-ры, 1934. 324 с.

Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. 686 с.

Видугирите И. Гоголь и географическое воображение романтизма: монография. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 317 с.

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л.: Гослитиздат, 1959. 531 с.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. 348 с.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. 474 с.

Хлызова А.А. Смысловые сходства и различия понятий «аудиовизуальный образ», «экранный образ», «телевизионный образ» и «художественный образ» в контексте их использования в теории и практике телевидения // Научное мнение. 2013. № 11. С. 78–85.

Н.С. Буханова (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
2 курс, магистратура
Научный руководитель: ***А.В. Громова***

ОГНЕННАЯ СИМВОЛИКА В РОМАНЕ А. БЕЛОГО «СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ»

В статье исследуется мотив огня в повести Андрея Белого «Серебряный голубь» как ключевой элемент поэтики символизма. Анализируется, как стихия воплощает философские, социальные и мистические идеи автора, формируя многомерную структуру текста. Особое внимание уделяется роли стихии огня в раскрытии конфликтов персонажей, символике природных образов.

Ключевые слова: Андрей Белый, «Серебряный голубь», символизм, мотивный анализ, поэтика прозы, рубеж XIX–XX веков.

В романе огонь часто становится символом очищения через страдание и разрушение старого мира. Главный герой, Петр Дарьяльский, погружается в мистические практики секты «голубей». В их ритуалах огонь играет ключевую роль, олицетворяя духовное горение, которое не только уничтожает, но и преображает личность. Этот мотив перекликается с философскими размышлениями Андрея Белого. Он видел в огне символ борьбы между хаосом и гармонией, между старым и новым.

Для Белого, вдохновленного идеями Ницше и Шопенгауэра, огонь символизировал дионисийское начало. Это мощная, стихийная энергия, способная разрушить устоявшиеся нормы и открыть путь к духовному обновлению.

Подобно многим явлениям материального мира, огонь представляет собой двойственное начало. Он является воплощением как животворящей, так и разрушительной божественной энергии. В нем гармонично сочетаются созидательные силы, такие как тепло и свет, и разрушительные силы природы.

В различных религиозных верованиях огонь часто предстает в образе Верховного Существа. В иудаизме, христианстве и буддизме он символизирует мудрость, а в христианстве также олицетворяет сошествие Святого Духа и Божественное Откровение.

Кроме того, в иудаизме и христианстве существует представление об адском пламени – геенне огненной, которое служит символом наказания за грехи. В синтоизме грешному человеку предлагается выбор: либо вечно гореть в огне, либо навечно оказаться в ледяной глыбе.

В христианской иконографии огонь символизирует искушение, испытание веры и мученичество. Это можно увидеть на примере трех еврейских юношей в пылающей печи, святого Лаврентия, распростертого на раскаленной решетке, огня чистилища и адского пламени.

Сердце, объятое огнем, является атрибутом святых Августина и Антония Падуанского, олицетворяя их пламенную веру. Языки пламени над головами апостолов в сцене Пятидесятницы аллегорически представляют сошествие Святого Духа. Горящий куст перед Моисеем, известный как Неопалимая Купина, является метафорой Божественного Откровения.

Андрей Белый неоднократно обращается к огненной символике в своем романе «Серебряный голубь». Обратимся к изображению главного героя – Петра Дарьяльского. Описывая Дарьяльского глазами Кати, автор приводит следующий портрет: «*…у, какой у него могучий вид, какая* ***красная*** *у него грудь, будто пурпур треплется в ветре холодном и лапы крапивы как бьются у него на груди; у, какой у него ус, шапка какая волос, будто* ***пепел горячий*** *свивается с головы этой, где очи, зеленым* ***огнем*** *теперь* ***блеснувшие****,* ***– уголья, прожигающие душу дотла!***».[1]

Не случайно «голуби» выбирают именно Дарьяльского для осуществления своих планов. В этом описании заключается преображение героя после встречи с Кудеяровым и Матреной. Однако в Дарьяльском огонь соседствует с пеплом: он мечется в своих духовных исканиях, уже не принадлежит к прошлому поколению, но еще не сформировался, не утвердился в своих собственных убеждениях («*Все дряхлое их (современников) наследство уже в нём разложилось, но мерзость разложения не перегорела уже в добрую землю*»[2]).

[1] Белый А. Собрание сочинений. Т. 3: Серебряный голубь: Рассказы / сост., предисл., коммент. В.М. Пискунова. М., 1995. С. 96.

[2] Белый А. Собрание сочинений. Т. 3: Серебряный голубь: Рассказы. С. 83.

Взгляд Кати окрашен страхом и мистическим предчувствием. Она видит Дарьяльского как носителя апокалиптической энергии, что предвещает его трагическую судьбу. Ее восприятие усиливает тему роковой двойственности огня: он одновременно манит и уничтожает.

Теперь внимательнее рассмотрим изображение столяра Кудеярова в главе «Деланье», в которой он проводит над Матреной обряд, возлагая руки на ее грудь. На протяжении всего действа присутствует огненная символика: «грудь сожгло: вся горю», «сила палящая», «искры по комнате <…> бегут огоньки». Огонь – это энергия, которую передает столяр Матрене, олицетворяющей воду – чувства.

Кудеяров, словно паук, оплетает ее своей силой, световой жаркой сетью: «*…не разберешь, что тут солнечный свет и что тут свет столяровский – столяровская паутина молитв, затканных солнцем и тьмой в один воздушный ковер*»[1]. Кудеяров – «*пророк, из себя выкинувший* ***пламя***», его сила «*скопится,* ***засверкает белым калильным огнем***»[2], «*вылетающие из столяра* ***света снопы*** *золотеют, бледнеют, яснеют, синеют, изо рта выпрядают* ***красные пламена****, ударяются с шипом о пол и выпархивают из избы в полураскрытое оконце*»[3]. Кудеяров – ловкий манипулятор, использующий свои умения и влияние, чтобы подчинить людей. Его образ напоминает паука, который плетет сеть из слов и обещаний, чтобы поймать свою жертву. Эта сеть символизирует его духовную силу, которую он применяет для управления людьми. Его учения, словно паутина, сплетенная из солнца и теней, одновременно привлекают и обманывают. В ней молитвы становятся не инструментом искреннего поиска, а способом контроля. Таким образом, его действия окутаны иллюзией духовности, скрывающей истинные мотивы.

Изменение цвета света и «красные пламена» изо рта Кудеярова отсылают к антропософской символике, где цвета соответствуют уровням духовности. Белый, вдохновленный идеями автора антропософского учения Рудольфа

[1] Там же. С. 171.
[2] Там же. С. 172.
[3] Там же.

Штайнера, использует эту цветовую палитру, чтобы показать, как энергия героя постепенно деградирует. От светлого и возвышенного золота она переходит к разрушительному красному цвету. Особенно ярко это проявляется в образе пламени, которое вырывается изо рта героя. Оно «шипит» о пол и затем вылетает в окно. Этот образ символизирует рассеивание ложной духовности, которая не способна преобразить мир и привести к истинному просветлению.

Кудеяров назван «пророком», но его сила ассоциируется не с божественным откровением, а с механическим накалом как в лампе. Ирония заключается в том, что он имитирует святость, но его огонь – искусственный, «калильный», лишенный жизни. Даже его молитвы – «воздушный ковер» из противоречий, где нет места цельности. В этом контрасте – критика Белым религиозного фанатизма и псевдодуховных лидеров, ведущих паству к гибели.

Кудеяров, подобно секте «голубей», представляет опасность подмены настоящей веры мистическим шарлатанством. Его «паутина» напоминает «серебряного голубя» – символ ложной чистоты. Огонь Кудеярова – это антитеза очищающему пламени, к которому стремился Дарьяльский. Если Дарьяльский погибает из-за внутреннего конфликта, то Кудеяров – олицетворение внешнего, бессмысленного и разрушительного огня.

Что же происходит с Дарьяльским, когда он оказывается в подчинении у Кудеярова? «*Благодатная у столяра потекла для Дарьяльского жизнь, чуть-чуть страшная; светлый в груди его затеплился свет; как огней поток, из груди его вырывалась любовь к Матрене; как огней поток, рвался ему навстречу Матрены взгляд; как потоки огней на них изливал столяр; и обоих их, светом светлых, ясностью оясненных, охраняла столяра пламенная молитва; будто добела раскаленная печь, на них разъяв свою пасть, палила невыносимо, – приподымала, несла – а куда молитва несла?*»[1] Можно увидеть, как внешне герой будто бы находит просветление. Однако, если обратить внимание на влияние Кудеярова, то становится ясно, что это скорее иллюзия, а не настоящее озарение. Свет, который появляется у Дарьяльского, не имеет божественного

[1] Белый А. Собрание сочинений. Т. 3: Серебряный голубь: Рассказы. С. 161.

происхождения, а связан с силой, которой обладает столяр. «Огней поток», символизирующий любовь Дарьяльского к Матрене, и ее ответный взгляд подчеркивают страсть как мощную, но разрушительную силу. Кудеяров, который изливает на них эти «потоки огней», предстает в роли лже-демиурга. Его свет не приносит очищения и духовного роста, а ослепляет и подменяет истинную духовность мистическим, но обманчивым спектаклем.

Риторический вопрос «а куда молитва несла?» раскрывает бесцельность пути: герои вовлечены в процесс, лишенный смысла. Их «ясность» – лишь временный экстаз, за которым следует духовная пустота.

Образ печи, «разъявшей пасть», напоминает чудовище, пожирающее жертву. Это метафора сектантского учения, которое поглощает личность, обещая спасение, но приводя к распаду.

Этот эпизод является кульминацией ложного единства Дарьяльского и Матрены, созданного столяром Кудеяровым. Их «любовь» оказывается манипуляцией столяра, а не истинным чувством. Мотив огня-пожирателя предвещает финал: Дарьяльский станет жертвой «добела раскаленной» сектантской доктрины. Белый критикует псевдодуховные практики, где экстаз заменяет этику, а пламя веры сжигает, а не согревает. Эпизод раскрывает трагедию духовного самообмана. «Благодать» Кудеярова – это всего лишь мираж, наполненный ослепляющим огненным светом и молитвами, ведущими в никуда. Дарьяльский и Матрена, «ясностью оясненные», на самом деле становятся заложниками искусственного пламени, которое не способно на преображение, но ведет к уничтожению. Белый показывает, как мистический фанатизм превращает любовь и веру в инструменты разрушения, а «добела раскаленная» печь сектантства становится аллегорией России начала XX века, где духовные поиски обернулись хаосом.

Когда Дарьяльскому приходит мысль о том, что Кудеяров хочет его погубить, в окно светит «*красное злое солнце*»[1], которое «*пятиперстным венцом*

[1] Белый А. Собрание сочинений. Т. 3: Серебряный голубь: Рассказы. С. 196.

лучей кидалось на Целебеево из-за крон желтого леса»[1]. Глядя на Матрену, Петр разочаровывается в ней, осознавая, что эта женщина никогда не сможет его понять, и отмечает, как много непривлекательного и отталкивающего в ее внешности, в то время как глаза по-прежнему сравнимы по голубизне с небом. Но и в описании неба появляется тревожный оттенок, ведь «красными струями раскидалось все небо», когда Дарьяльский смотрит на Матрену.

Ночной сторож у Кудеяров носит прозвище Иван-Огонь: «*Иван, с красной бородой детинище, с красными веснушками и почти что с красными глазами: "не человек, а – огонь"*»[2]. Иван в определенный момент уверовал, что черт – есть, а значит его нужно истребить, отгоняя колотушкой, которую, по его мнению, боялись бесы. Иван-Огонь противопоставлен мгле – он охраняет покой молящихся в бане. Стоит обратить внимание на место, которое выбрали голуби для своих ночных бдений. В культуре баня всегда вызывала двойственное восприятие. С одной стороны, она считалась местом очищения, необходимым для каждого. В русских деревнях люди верили, что тот, кто не ходит в баню, – недобрый и нечистый. Баня также рассматривалась как место, где начиналась человеческая жизнь, и даже способное излечивать многие болезни. С другой стороны, баня повсеместно воспринималась как место нечистое и недоброе, неосвященное. Согласно поверьям, в бане обитала нечистая сила, а человека могли подстерегать различные опасности: болезни, угары, мороки и так далее.

Интерес представляет описание пожара в главе «О том, что делалось в чайной»: «…*когда народ повалил из чайной, в небе стояла* ***черно-багровая мгла****, а в ней* *трещало, шарахалось, прыгало* *светлое пламя, туда и сюда* *змеилось* *и сверкало многим множеством искр; будто мириады* ***красных*** *и* ***золотых*** *ос, спрятанных в улье, вылетели теперь в ночи мглу, чтобы* *жалить* *людей, покрывать их смертными* ***красного*** *жала укусами – и* *роились, свивались, светились* *в ночь головешки, как* ***кровавые*** *шершни; ясные раскуривались там змеи и быстро-быстро они* *выползали* *из-под углов, протягивали свои шеи,*

[1] Там же.

[2] Белый А. Собрание сочинений. Т. 3: Серебряный голубь: Рассказы. С. 51.

шипели и тянулись к соседним избенкам, освещая теперь целебеевский луг; медленно, низко над лугом суровые черные дыма клубы перекатывались смрадом, опрокидываясь на лут и упадая на землю ***темно-красной завесой****, из-под которой двуногие тени так быстро перебегали и взад и вперед; не были видны их лица, не были слышны их возгласы: одни черные контуры размахались там нелепо руками, визжали, бесились; казалось, что недобрая стая теней, слетевшая отовсюду, справляла свое пированье в* ***красном блеске огней***» [1]. Эпизод наполнен красным, черно-багровым, кровавым цветом. Описывая пожар, автор сравнивает его с насекомыми – жалящими осами, роящимися шершнями – а также с шипящими, расползающимися повсюду змеями. Это описание пожара парадоксально наполнено жизнью и множеством звуков. Эти метафоры превращают пожар в демоническое существо, чья цель не просто уничтожить материальное, но исказить саму природу реальности.

В противовес этому «живому» пожару люди в этом фрагменте изображены как «двуногие тени», лишенные отличительных черт, они словно утрачивают и душу. Белый показывает, как огонь разоблачает сущность толпы: под маской «народа» скрывается темная, иррациональная сила, готовая к самоуничтожению. Это предвосхищает тему революции, где «пламя бунта» поглощает и жертв, и палачей. Можно сделать предположение, что поджог был совершен намеренно кем-то из голубей, так как лавочник начал подозревать что-то недоброе, а после пожара он, догадываясь об этом, не делает предположений о виновниках всего произошедшего.

Огненная стихия отражает коллективное безумие. Огонь здесь не очищающий, а разрушающий, пожирающий и людей, и саму идею порядка. Белый рисует апокалипсис без надежды: даже «красный блеск» – не отсвет преображения, а зарево конца, в котором растворяется все человеческое. Огонь, который герои пытались приручить через сектантство, любовь, бунт, в итоге поглощает их, оставляя лишь «темно-красную завесу» между прошлым и будущим.

[1] Там же. С. 211.

Далее можем сделать вывод об отношении А. Белого к техническому прогрессу. Автомобиль – обыденное для современного человека средство передвижения, но удивительное для людей, живущих в начале двадцатого века, А. Белый изображает как «красное чудовище»: «…*облако пыли с неимоверной неслось быстротой на наше село; впереди же него* ***красное мчалось чудовище:*** *будто бы выбежал с горизонта и побежал на село* ***красный черт****; и едва выскочили из изб старики да бабы, как уже красный черт стоял неподвижно посреди зеленого луга, пыхтел и сопел, но уже без рева, щекоча носы керосиновой вонью*»[1].

Красный цвет автомобиля ассоциируется с огнем, кровью и демонической энергией. Это не просто цвет – это знак угрозы, агрессии и вторжения иррационального в упорядоченный мир села.

Стоит отметить, что представители русского футуризма тоже осознавали опасность техники для человека. Они рассматривали её не только как враждебную силу, которая может угрожать физическому здоровью и жизни людей, но и как главный фактор, который подавляет индивидуальность человека. Техника порабощает людей, превращая их в свои придатки. Она заставляет людей подчиняться только законам необходимости и изживает в них всё человеческое. Отсюда и изображение машины как красного черта, ведь, если вспомнить фольклор, чертом называли любого вредного злого духа.

Белый обесчеловечивает технику, наделяя ее звериными чертами. Как и пожар, автомобиль воплощает разрушительную энергию, но здесь она не стихийная, а сотворенная руками человека. Это огонь, заключенный в металл, – символ прогресса, где человек создает то, что его же уничтожает. «Красный блеск» техники перекликается с «кровавыми шершнями» пожара, объединяя их в единую систему образов: и то, и другое несет смерть, маскируясь под движение вперед.

Белый, вслед за символистами, видит в технике «нового идола», который подменяет духовные ценности материальными. «Красный черт» – это не просто

[1] Белый А. Собрание сочинений. Т. 3: Серебряный голубь: Рассказы. С. 134.

машина, а знак десакрализации мира. Образ автомобиля как «красного чудовища» вплетается в огненную символику романа, становясь метафорой двойственности природы прогресса. С одной стороны, это триумф человеческого разума, с другой – разрушительная сила, лишенная духовного измерения. Этот эпизод – ещё один штрих к картине мира, где огонь, будь то пламя бунта или мотор автомобиля, становится символом эпохи, балансирующей между гением и безумием.

Огненная символика в «Серебряном голубе» Андрея Белого раскрывается как универсальный код, сквозь который автор осмысляет кризис эпохи, метания человеческой души и роковое столкновение архаики с модерном. Огонь здесь – не просто стихия, а живой персонаж, воплощающий амбивалентность бытия: он дарует свет и испепеляет, манит очищением и обрекает на гибель, становится инструментом как мистических откровений, так и бессмысленного насилия.

Духовное горение героев – Дарьяльского, Кудеярова, Матрены – оказывается путем в никуда. Их внутренний огонь, вместо преображения, превращает души в пепел, а экстаз веры – в фанатичный ритуал. Даже любовь, вспыхнувшая «потоком огней», не спасает, а сжигает, подчиняясь логике всеобщего распада. Секта «голубей», чьи «пламенные молитвы» уподоблены раскаленной печи, становится аллегорией ложной святости, где духовное рвение подменяется механическим горением.

Апокалиптический пожар в главе «О том, что делалось в чайной» и «красное чудовище» автомобиля завершают эту картину. Пламя, пожирающее деревню, и техника, вторгающаяся в патриархальный мир, сливаются в единый образ самоуничтожения. Огонь здесь – метафора революционной стихии, которая, по мысли Белого, не строит, а разрушает, не просветляет, а ослепляет. Даже цветовые контрасты работают на идею дисгармонии: свет больше не несет спасения, а тьма не дает покоя.

Стилистика Белого – орнаментальная проза, насыщенная звукописью и метафорическими нагромождениями – становится отражением огненной стихии. Ритм текста трещит и искрит, как горящее полено, а образы («пепел горячий»,

«уголья, прожигающие душу») превращают язык в сосуд, где сплавляются мистика и реальность.

В контексте начала XX века огонь в «Серебряном голубе» читается как предчувствие катастрофы. Это и кризис веры, где «пламенная молитва» оборачивается шипением лжи, и социальный взрыв, сметающий устои, и технический прогресс, несущий не благо, но смрад. Однако даже в этом пессимизме остается проблеск надежды: Белый, как и его герои, верит, что пепел – не конец, а начало. Возможно, лишь через всесожжение старого мира рождается новая духовность – хрупкая, как первый луч в дыму, но уже лишенная иллюзий.

Таким образом, огненная символика в романе – это диагноз эпохе и предупреждение потомкам. Белый показывает: когда огонь становится единственным языком общения с миром, он перестает согревать и начинает жечь. И тогда от «серебряного голубя» – символа чистоты – остается лишь пепел, развеянный по ветру истории.

Источники

Белый А. Собрание сочинений. Т. 3: Серебряный голубь: Рассказы. М.: Республика, 1995. 335 с.

Литература

Вовк О.В. Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече, 2006. 528 с.

Лозовая Л.В. Футуризм: эстетика города // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. № 32. С. 134–138.

Самарина М.А. «…Явись, осуществись, Россия!» Андрей Белый в поисках будущего. М.: Алгоритм, 2016. 224 с.

Шапарова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии: около 1000 статей. М.: АСТ: Астрель: Русские словари, 2001. 624 с.

М.О. Волкова (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
3 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***В.Е. Беляева***

ТОПОС ГОТИЧЕСКОГО ЗАМКА В РОМАНАХ ДЖОАНН ХАРРИС «ДЖЕНТЛЬМЕНЫ И ИГРОКИ» И «ДРУГОЙ КЛАСС»

Данная статья рассматривает проявление характерных черт готического топоса в образе закрытой школы в романах Дж. Харрис «Джентльмены и игроки» и «Другой класс». Школа «Сент-Освальд», также, как и место действия классических готических романов – изолированное старинное здание со сложной архитектурой, внутри которого словно искажен ход времени. Сопоставление черт готического топоса и образа закрытой школы в этих романах позволяет сделать вывод о принадлежности данных произведений к неоготическому стилю.

Ключевые слова: готический роман, неоготический роман, готический топос, готический хронотоп, замковый топос.

Готический роман или «роман ужасов», «чёрный роман», изобилующий изображениями сверхъестественного и жуткого формируется в западно-европейской и американской литературе во второй половине XVIII – начале XIX в. как явление предромантизма, отразившего реакцию на просветительский реализм [Николюкин, 1964: 301]. Одной из ярких черт этого жанра становится специфическое место развёртывания романных событий: старинный замок, весь пропитанный временем и историей, где в различных архитектурных элементах зданий в зримой форме отложились следы веков и поколений [Бахтин, 1975: 394]. Топос готического замка определяет здесь формы не только пространства, но и времени. Он выводит события за пределы бытовой реальности и, словно «капсула времени», создаёт готическую временную раздвоенность: время как среду обитания и время как хронологическую последовательность событий. В понимании среды время в готическом сюжете характеризуется обособленностью от реального времени, нелинейной сопряжённостью прошлого, настоящего и будущего, что обуславливается в первую очередь «спецификой нарративной структуры» [Заломкина, 2003: 6].

Более двухсот лет прошло со времён расцвета готического романа. С тех пор жанр успел исчерпать себя, однако заложенные им тенденции, тропы и

приемы до сих пор продолжают вдохновлять авторов по всему миру. В цикле английской писательницы Джоанн Харрис «Город Малбри», посвящённом истории привилегированной школы для мальчиков Сент-Освальд, реализуется традиция готического замкового хронотопа. Данная статья рассматривает специфику использования готического места действия в построении романного сюжета на примере двух книг этого цикла: «Джентльмены и игроки» (Gentlemen & Players, 2005) и «Другой класс» (Different Class, 2018).

Основные события обоих романов разворачиваются на территории школы Сент-Освальд, весь облик которой соответствует типичным чертам готического топоса. Это старинное здание с многолетней историей и сложной архитектурой, отразившей веяния не одной эпохи: «… большое здание из прокопченного кирпича. Сводчатые окна, отражающие солнце, длинная черепичная крыша, испещренная слуховыми окнами, башня, флюгер, длинные ряды хозяйственных построек, часовня, изящная лестница, спускающаяся к лужайкам, деревьям, клумбам, заасфальтированным внутренним дворикам, разделенным оградами с арочными воротами» [Харрис, 2023: 15].

Насыщенность историей, присущая феодальным замкам типичных готических романов, наполняет и описание школы Сент-Освальд. Не первую сотню лет под этими сводами, в этих классах и коридорах звучат звонкие детские голоса. Всё здесь – от памятных досок в коридорах с именами учеников, окончивших школу с отличием, до выцарапанных на скамьях и партах рисунков и подписей, – хранит память о многих поколениях мальчишек, проведших здесь лучшие годы своего детства и юности: «Капелла "Сент-Освальдз" построена в шестнадцатом веке <...> мне приятно видеть эти маленькие окошки-витражи, и маслянистый камень стен, и старые дубовые молельные скамьи, истертые задами и покрытые бесчисленными шрамами, ибо столькие поколения школьников тайком в полутьме вырезали на них свои имена» [Харрис, 2017: 601].

Изолированность школы от остального мира проявляется не только в физическом её расположении в стороне от города, в витой ограде и дорожном знаке «Посторонним вход воспрещён», грозно возвышающимся у подъездной

дороги. Привилегированный статус и обеспеченность получающих классическое образование учеников возводят вокруг школьной территории незримый социальный барьер. Однако и в самом укладе старинного учебного заведения заключается его изолирующая сущность. Сент-Освальд – своеобразный микрокосм, жизнь внутри которого течёт по-особому, подчиняясь не общим законам и правилам, а собственным многолетним устоям и традициям, не одно столетие поддерживающим общий порядок и руководящим жизнью учителей и учеников. Старый учитель Рой Стрейтли, говоря о любимой школе, неоднократно сравнивает её с кораблём. Также как и корабль в открытом море, школа отделена от остального мира, и все на борту этого «судна» должны действовать заодно, подчиняясь негласным правилам и командам единственного капитана – директора: «Школы, подобно кораблям, пронизаны суевериями, а особенно "Сент-Освальд". Быть может, призраки или же ритуалы и традиции заставляют скрипеть старые колёса» [Харрис, 2023: 221].

Всё тайное под массивными сводами старинного учебного заведения рано или поздно становится явным. В этих пропитанных духом истории стенах прошлое неизменно идёт рука об руку с настоящим, отбрасывая на него свою зловещую тень. Школа ничего не забывает, никого не прощает и всегда заставляет вспомнить о себе: «Хотя, конечно, под конец не спасется никто. Нельзя спастись ни от прошлого, ни от себя самих, ни – тем более – от "Сент-Освальдз"» [Харрис, 2017: 187].

Ещё одной характерной чертой, происходящей из изолирующей природы готического топоса, является его влияние на психику персонажа. Сама специфика основного идеологического посыла готики определяет особенности рассматриваемых аспектов человеческого бытия: заключение, разнообразные ситуации отчуждения, психическое расстройство, преследование, физическое и психологическое насилие, стремление к запретному знанию, столкновение с иррациональным и дьявольским [Заломкина, 2003: 7]. Мотив страха и безысходности становится почвой развития сюжета и обосновывает порой алогичные и аморальные действия персонажа.

Подобное можно наблюдать и в рассматриваемых произведениях Дж. Харрис. В романе «Джентльмены и игроки» именно ощущение безвыходности побуждает главную героиню преступить закон. Школа Сент-Освальд становится для девушки олицетворением лучшей жизни: достатка, благополучия, процветания. Больше всего на свете ей хочется приобщиться к этому элитарному безопасному миру, являющему такой разительный контраст с окружающей её неблагополучной реальностью: «"Сент-Освальд" – совсем другой мир. Здесь нет места граффити, мусору, вандализму, максимум – разбитое окно. Об этом говорил знак, и внезапно у меня возникла невыразимая уверенность, что я принадлежу этому миру, где можно посадить саженец и знать, что никто его не сломает в первую же ночь. <…> Здесь безопасно. Здесь дом» [Харрис, 2023:11–12]. Жажда обрести спокойствие и счастье постепенно перерастает в зависть и ненависть к тем, кто получил подобные привилегии по праву рождения. Конфликт мечты и реальности ложится в основу сюжета. Не имея возможности заполучить желаемое, Джулия решает уничтожить его олицетворение. Героиня вспоминает: «Тогда мне это было еще не понятно, но в тот миг началась моя война с "Сент-Освальдом". Он меня не берет? Тогда я возьму его. Возьму и никто – даже отец – меня не остановит» [Харрис, 2023: 16].

Мотив страха и безысходности также актуализируется в романе «Другой класс». Здесь практически полностью изолированная от внешнего мира закрытая школа становится местом совершения насилия над ребёнком. Последствия случившегося сильно влияют на жизнь мальчика. Не имеющий возможности никому рассказать о произошедшем, подавленный недоверием со стороны окружающих его взрослых главный герой ещё больше замыкается в себе. Ни любимый учитель, ни фанатично религиозные родители не видят его отчаяния и не приходят на помощь. Горечь, обида, страх разрушительно воздействуют на психически нездорового ребёнка, разжигая свойственную ему ещё с детства склонность к насилию: «Однако воспоминания все равно продолжали постоянно возвращаться ко мне – я вновь <...> чувствовал, как его рука скользит по моему бедру, как он гладит меня по голове, как шепчет мне на ухо… / *Хороший мальчик.*

Хороший мальчик. / К этому времени мое состояние совсем ухудшилось» [Харрис, 2017: 410].

Готическую «раздвоенность» времени можно проследить в обоих романах, в первую очередь, благодаря нетрадиционному стилю изложения сюжета. Дж. Харрис активно использует приём ненадёжного рассказчика. Во всех романах цикла переплетается повествование от лица двух персонажей: Роя Стрейтли – преподавателя латинского языка, преданного школе и детям, – и одного из бывших учеников Сент-Освальда, личность которого остаётся неизвестной практически до самого конца произведения. Автор специально нарушает линейную хронологию событий, постоянно перенося читателя из одного десятилетия в другое, что позволяет создать ощущение тесной взаимосвязи и неделимости прошлого и настоящего.

Искажение хода времени можно заметить и ещё на одном уровне. В особом микромире Сент-Освальда время словно останавливается. Среди стремительных перемен и модернизации двадцать первого века старинное здание хранит внутри себя ту же атмосферу, что и десятки лет назад. Школа кажется нерушимым оплотом старинной академической традиции. Никакие потрясения не могут поколебать её торжественного постоянства: «Такие места, как "Сент-Освальд", имеют обыкновение возрождаться, войны кончаются, скандалы увядают, даже убийства в конце концов забываются» [Харрис, 2023: 75]. «А реальны эти камни, эти традиции, это *постоянство* "Сент-Освальда". Сотрудники приходят и уходят. Иногда умирают. Иногда умирают даже мальчики, но "Сент-Освальд" выдерживает всё…» [Харрис, 2023: 387].

Приходя каждый день на работу в любимую школу, Рой Стрейтли словно открывает дверь во времена своей юности и молодости. Однажды приняв человека под свою крышу, Сент-Освальд навсегда остаётся для него таким, каким был в тот самый момент первой встречи и знакомства. Преподаватель латыни с чувством глубокой ностальгии вспоминает: «Я не играл в игру "Чей каштан крепче?" уже лет пятьдесят, но каштаны порой по-прежнему подбираю,

как когда-то в далеком детстве, когда мы с Эриком учились в школе "Сент-Освальд"» [Харрис, 2017: 579].

Таким образом, анализируя вышеприведённые факты, можно сделать следующие выводы. Джоанн Харрис активно использует элементы готического хронотопа для раскрытия образа закрытой школы, заключающей внутри себя особый микрокосм, и создания таинственной атмосферы, усложнения сюжетов романов-триллеров. Такое обращение к готической традиции, в свою очередь, позволяет говорить об общей принадлежности произведений цикла этого автора к стилю неоготики.

Источники

Харрис Дж. Джентльмены и игроки. Перевод с английского Т. Старостиной. М.: Эксмо, 2023. 480 с.

Харрис Дж. Другой класс. Перевод с английского И. Тогоевой. М.: Издательство «Э», 2017. 608 с.

Литература

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М.М. Бахтин. М.: Худ. лит. 1975. С. 234–407.

Григорьева Е.В. «Готический» роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма: автореферат дисс. … канд. филол. наук: 10.01.05. Ленингр. гос. пед. ин-т им. А.И. Герцена. Ленинград, 1989. 17 с.

Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: автореферат дисс. … канд. филол. наук: 10.01.08. Сам. гос. ун-т. Самара, 2003. 19 с.

Николюкин А.Н. Готический роман // Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. М.: Сов. энцикл., 1964. 301 с.

Е.М. Глушакова (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
5 курс, бакалавриат
Научный руководитель: **Е.Ю. Геймбух**

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ МОСКВЫ И ВНУТРЕННИЙ МИР ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ В СТИХОТВОРЕНИИ СВЕТЛАНЫ ПЛАХУТИНОЙ «СЫПЛЕТ СЕРЫЙ СНЕГ…»

В статье проводится анализ стихотворения современной поэтессы Светланы Плахутиной «Сыплет серый снег…». Цель исследования – определить, каким образом в стихотворении Светланы Плахутиной посредством языковых средств создается образ Москвы и отражается внутреннее состояние лирической героини.

Ключевые слова: Светлана Плахутина, современная поэзия, лирическая героиня, образ Москвы, художественное пространство, грамматические средства.

Современная русская поэзия представляет собой многообразное явление, которое нуждается в исследовании. Светлана Плахутина – член Союза писателей России, автор нескольких поэтических сборников: «Ощущение полета» (1995), «Сквозь печали» (1999), «Яблоко в ладони» (2002). Ее произведения, публиковавшиеся в авторитетных литературных изданиях («Дальний Восток», «Океан», антология «Сто лет поэзии Приморья»), представляют значительный интерес для анализа современного литературного процесса.

Степень изученности творчества С. Плахутиной остается невысокой. Отсутствуют монографические исследования, посвященные ее поэтике, что создает существенный пробел в осмыслении творчества поэта. Имеющиеся немногочисленные работы носят преимущественно обзорный характер и не затрагивают глубинные аспекты художественного мира.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью комплексного анализа стиля С. Плахутиной. Исследование языковых средств репрезентации внутреннего мира лирической героини через городской пейзаж представляет значительный интерес для современной филологии.

Цель исследования – определить, каким образом в стихотворении Светланы Плахутиной посредством языковых средств создается образ Москвы и отражается внутреннее состояние лирической героини.

Исследование опирается на принципы функционально-семантического подхода, в котором грамматические категории рассматриваются как средства выражения определенных смыслов [Бондарко, 2002]. Особое значение имеют категории временной и пространственной локализованности / нелокализованности; модальные значения желательности / возможности; темпоральность.

Анализ стихотворения

Материалом исследования является стихотворение Светланы Плахутиной «Сыплет серый снег…».

Сыплет серый снег едва.
Небо давит серым брюхом.
Тёмно-серая Москва
к мостовой прижалась ухом.

Ждет заветные слова?
Вымерла? Осиротела?
Тёмно-серая Москва
к тишине прижалась телом.

Крикнуть хочется: «Жива»?
И не верится - столица...
Тёмно-серая Москва
жмётся к сердцу серой птицей.

И в объятьях липкой мглы
Бесполезны все усилья.
Безнадежно тяжелы
Грязью залитые крылья.

Ввысь взметнуться бы - суметь!
Но - нелепица какая -
и самой ей не взлететь,
и меня не отпускает.

Первое четверостишие стихотворения начинается с движения, и сразу создается контраст между активным глаголом «сыплет» и более статичным,

тяжелым «давит». Глаголы настоящего времени указывают на то, что лирическая героиня находится внутри художественного мира произведения, что она непосредственно наблюдает все описанное. «Серое брюхо» создает образ некоего животного, которое давит на город. Город лишен красок, а количество серого цвета (снег, брюхо, Москва) формирует атмосферу уныния. Употребление глаголов настоящего времени создает «трамплин» для воспоминаний, а прошедшее время придает глубину и указывает на изменение состояния. Перфектное значение глагола «прижалась» указывает на действие, результат которого актуален и в настоящем.

Эта динамика плавно перетекает во второе четверостишие, где появляется состояние ожидания в настоящем – «ждет». Использование прошедшего времени в вопросах предполагает наличие событий, которые привели к нынешней безысходности. В то же время эти вопросы содержат мотив гипотетической надежды на будущее. Строки пронизаны тоской и неопределенностью, а риторические вопросы усиливают ощущение пустоты. Описание города в темных тонах подчеркивает одиночество, а последняя строчка – метафора, создающая ощущение близости, но одновременно указывающая на безмолвие и отсутствие общения («к тишине прижалась телом»).

В следующем четверостишии настоящее время выражает активное желание героини («крикнуть хочется»). Открытый вопрос («Жива?») передает эмоциональный накал текущего момента: она хочет разбудить город хотя бы словами. Здесь возникает контраст между нынешними эмоциями и воспоминаниями о прошлой Москве – столице, символе жизни и активности, которую теперь не узнать. Эту мысль усиливает повторяющийся образ серой Москвы.

Последняя строчка вводит в стихотворение еще один образ, который ассоциируется у лирической героини и с Москвой, и с ней самой, – птицу, которая хочет, но не может взлететь. Выражение «жмется к сердцу» указывает на то, что «сиротливая» Москва ищет опоры и защиты у лирической героини, что город проникает прямо в сердце.

Таким образом, пространственно-временная организация создается через восприятие лирической героини, которая уже долгое время находится (и ещё будет находиться) внутри пространства Москвы. При этом вроде бы внешнее по отношению к человеку пространство существует и внутри него самого («Тёмно-серая Москва // жмётся к сердцу серой птицей»).

Образ «липкой мглы» придает картине ощущение аморфной, бесформенно-расплывчатой массы, в которой героиня может утонуть. Следующая строчка усиливает мотив безысходности, отражая результат прошлых усилий, которые оказались напрасными. Слово «безнадёжно» усиливает драматизм, создавая впечатление, что выбраться невозможно. Символ крыльев, связанный со свободой, здесь оборачивается бременем – они залиты грязью и тянут вниз.

В заключительном четверостишии первая строчка выражает стремление героини подняться и преодолеть тьму. Слово «ввысь» указывает на движение к высшему, чистому – духовному. Глагол «взметнуться» передает стремительность порыва, но частица «бы» подчеркивает нереализованность этого желания. Следующая строчка ломает предыдущий порыв: «нелепица» разрушает мечту, показывая столкновение идеала с жестокой реальностью. Здесь «ей» – это самой Москве, стремящейся к небу, но оказавшейся в плену у «серого снега».

Глаголы в стихотворении объединяет настоящее актуальное время («хочется (крикнуть)», «(не) верится»). Частица «бы» («взметнуться бы суметь») добавляет семантику желаемого действия, относящегося к будущему времени. Стоит обратить особое внимание на глагол «взметнуться», показывающий однократность действия. Модальное значение глагола «хочется» (желательность) соотносится с независимым инфинитивом «(не) взлететь», который имеет модальное значение невозможности. Схожую функцию (т.е. противопоставление желательности и невозможности) выполняют прилагательные и устойчивые грамматические конструкции: «заветные», «бесполезны усилья», «безнадёжно тяжелы», «нелепица какая». Есть нулевая

связка, указывающая на настоящее время. Краткое прилагательное «жива» относится к настоящему актуальному времени, связанному с моментом речи.

Форма глаголов прошедшего времени («прижалась», «вымерла», «осиротела») указывает на уже свершившееся, но сохраняющее результат в настоящем. Сюда же относится страдательное причастие прошедшего времени «залитые». Все это вместе с серым снегом и общей атмосферой передает настроение стихотворения.

Пространственная организация текста строится на вертикальной оси: нисходящее движение (небо давит – сыплет снег – Москва – (ухом, телом) прижалась к мостовой – вымерла (=под землей)) сменяется восходящим ((крикнуть (звук идет вверх, вдаль) – жива (= над землей) – птицей – крылья – ввысь взметнуться), но в конце концов оказывается «сбито» и вновь «падает» (жмется – липкой (= давление извне со всех сторон) – безнадёжно тяжелы грязью залитые (= давление сверху вниз) – не взлететь – не отпускает).

Таким образом, пространство Москвы и внутренний мир героини оказываются замкнутыми, Москва и человек в ней находятся под гнетом чего-то аморфного, вязкого, давящего. Даже воздух – «липкая мгла» – ограничивает движение. Полет и свобода существуют только в мечтах, а фактическая реальность остается «безнадежно» серой. Художественные средства языка – глагольные формы, прилагательные, пространственные образы – работают на создание единой картины внутреннего состояния безысходности и несбыточного стремления к свободе.

Источники

Плахутина С. Сыплет серый снег… // Стихи.ру. 2006. URL: https://stihi.ru/2006/01/25-568 (дата обращения: 09.09.2025)

Литература

Виноградов В.В. О теории художественной речи. М.: Изд-во Высшая школа, 1971. 181 с.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Изд-во Худож. лит., 1975. С. 234–407.

Бондарко А.В. Теория значения в системе функциональной грамматики: На материале русского языка / Рос. академия наук. Ин-т лингвистических исследований. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 363–536.

Крючков В.П. Русская поэзия XX века Очерки поэтики. Анализ текстов, Учеб. пособие для старшеклассников и абитуриентов. В 2 ч. Саратов: Изд-во Лицей, 2002. 272 с.

Т.А. Кексель (Россия, Москва)

Государственный университет просвещения
1 курс, магистратура
Научный руководитель: ***А.А. Стрельникова***

ОБРАЗ «ЧЕЛОВЕКА РАБОТАЮЩЕГО» В ПОВЕСТИ САЯКИ МУРАТЫ «ЧЕЛОВЕК-КОМБИНИ»

В статье рассмотрены особенности образа человека-функции в повести современной японской писательницы Саяки Мураты «Человек-комбини» (2016). Образ «человека-комбини» сопоставляется с представлениями о труде в европейской литературе, в частности с романом М. Фриша «Homo Фабер» (1957). В центре проблематики находятся универсальные черты человека, связывающего свою идентичность с профессиональной деятельностью. Анализ проводится с целью осмысления трансформации представлений о труде в современной литературе.

Ключевые слова: Саяка Мурата, японская литература, «человек работающий», Макс Фриш.

Проблема самоопределения через призму профессиональной деятельности, изменения восприятия реальности под влиянием рабочей среды становится особенно актуальной в литературе XX–XXI вв. Особую остроту эта тема приобретает в повести современной японской писательницы Саяки Мураты «Человек-комбини» (2016). Хотя русское издательство, в котором вышел перевод произведения, позиционирует книгу как роман, в рамках работы мы, вслед за рядом отечественных исследователей, используем термин «повесть», основываясь на специфике сюжета, хронотопа и системы образов, более характерных для повести, нежели для романа.

Ключевой особенностью творчества С. Мураты становится радикальное упрощение характеров героев, редукция их до функциональных элементов, лишенных глубины и индивидуальности. В фокусе внимания находится изучение границ социально приемлемого в современном обществе и влияние социума на формирование личности.

В мировой литературе и ранее встречались персонажи, чей подход к жизни можно назвать механизированным: ярким примером становится Вальтер Фабер – главный герой романа швейцарского писателя М. Фриша «Homo Фабер» (1957). Обращаясь к творчеству Фриша, М. Амусин пишет об «антропологическом детерминизме» как свойстве современного общества, определяющем человеческое существование через рутину и ритуал: «Мы живем,

не чувствуя собственной жизни. Отшлифованный график, повторение привычного и пройденного: проснуться, позавтракать, на работу, с работы, новости, ужин, постель… Иногда происходят события, чаще – случаи, да и те обычно доходят до нас газетной строкой или телевизионной картинкой. И за этим регулярным мельтешением мы не замечаем или не осознаем, как бездарно и безнадежно тратится скупо отмеренное нам жизненное благо, как каждое "завтра" или просто "потом" приближает нас к концу…» [Амусин, 2011]. Фабер – человек предельно прагматичный, воспринимающий мир сквозь призму своего математически точного ума. Он отрицает иррациональность, спонтанность и эмоциональность, полагаясь лишь на науку и технику. Такая односторонняя рационализация приводит к трагическим последствиям, поскольку Фабер слишком поздно оказывается способен понять и принять мир во всей его полноте и сложности.

Приведенный пример иллюстрируют проблему общественного давления на личность в ситуации, когда у героя есть внутреннее стремление к более «естественной» жизни. Но в современных реалиях появляется также тип героя, реакцией на общественные ожидания для которого становится предельная механизация и рационализация своего я. Таким героем является Фрурукура Кэйко – главная героиня повести «Человек-комбини». Она дает новый импульс к рассмотрению темы «человека работающего» в современном обществе. В центре повествования – история женщины, на протяжении восемнадцати лет работающей в комбини (круглосуточном магазине, аналоге минимаркета). Придя на подработку в комбини в восемнадцать лет, будучи студенткой, она и после получения высшего образования решает остаться в магазине.

Интересно, что никто на самом деле не называет деятельность Кэйко работой в полном смысле слова, все чаще и сама героиня, не имея никакой другой занятости, кроме как в магазине, называет ее подработкой. Такая работа не требует особой квалификации, коллеги героини – студенты, иммигранты, домохозяйки, каждый из которых имеет более насыщенную жизнь за пределами комбини, тогда как Кэйко целиком сосредоточена на работе, мало

взаимодействуя с окружающими вне минимаркета. Круг ее общения ограничивается младшей сестрой и школьными подругами, встречи с которыми в жизни Кэйко скорее необходимость, чем искреннее желание, выполнение определенного социального обязательства – поддерживать связь с людьми, которых знаешь с детства. Перед такими встречами сестра помогает Кэйко придумывать объяснения-оправдания тому, почему она до сих пор не вышла замуж и продолжает подрабатывать в минимаркете.

При этом социальная мимикрия Кэйко работает только до определенной меры – в глазах окружающих героиня все равно остается странной, хотя сама удовлетворена своим образом жизни. Т.О. Куклина указывает на то, что «в центре произведения – не жаждущая свободы подавленная индивидуальность главной героини, а скорее давление общества, угрожающее нарушить сложившийся уклад ее жизни <...> у героини это не личина, которую носят поверх настоящего, тайного "я", а она действительно постепенно стала человеком, описанным в инструкции для сотрудников магазина. Чтобы поддерживать эту иллюзию "нормальности", она проецирует личности и поведение своих коллег на свою собственную» [Куклина, 2024, с. 47]. Будучи прекрасным имитатором, Кэйко настолько же чувствительна к тому, как приспосабливаются люди вокруг нее к своему окружению. Собственный социальный облик героиня конструирует, опираясь на образы коллег: копируя интонации, манеру одеваться, в более широком смысле – ориентируется на тренды не ради моды, но ради соответствия норме. Точно так же она видит, как окружение влияет на образы ее знакомых. Например, при встрече с сестрой отмечает: *Говорить она стала спокойней, а одеваться – скучнее. Наверное, так и выглядит большинство тех, кто окружает ее теперь*[1], а при встречах со школьными подругами рационализирует причины сходства между ними: *Михо и Сацуки встречаются в родном городе постоянно. Так что выражения лиц и интонации у них одинаковы, как две капли воды <…> Я пытаюсь вспомнить,*

[1] Мурата С. Человек-комбини / пер. с яп. Д. Коваленина. М.: Popcorn Books, 2020. С. 54.

всегда ли они были такими, но безуспешно[1]. То, что окружающие воспринимают интуитивно, для Кэйко становится предметом анализа. В коммуникации с коллегами таких тонкостей меньше, а вот общение с людьми за пределами магазина требует соблюдения большого количества нерегламентированных социальных нюансов, которые героиня вынуждена все время держать в фокусе внимания. В такие моменты Кэйко особенно скучает по магазину: *Где все, кто надел униформу, превращаются в равных существ одного и того же племени – homo kombini*[2].

На протяжении всего повествования звучит тема подражания и следования инструкции, по-разному интерпретируемая на разных жизненных этапах: в детстве, юности и зрелом возрасте. В детстве это сознательный отказ от характерного для индивидуума поведения, обладающего при этом четкой внутренней логикой. Проблемой для Кэйко становится неверная интерпретация социальных сигналов, как, например, в ситуации, когда она предлагает приготовить мертвую птицу, которую находит, гуляя в парке с другими детьми: *Нужно вырыть птичке могилку и похоронить ее. Все детки плачут, видишь? Все равно что дружочек умер. Ты не хочешь ее пожалеть?! / – Зачем? Она все равно уже мертвая. / Мой ответ лишил маму дара речи. / В моей же голове только и вертелась картинка: мы всей семьей уплетаем эту пичужку за обе щеки*[3]. С появлением комбини речь идет уже о буквальном следовании предписаниям. В процессе обучения на должность Сотрудника Минимаркета от героини требуется научиться копировать выражения лица и интонации, которые ей показывают в видеоинструкции: *Почему мне нужна именно временная подработка в комбини, а не "обычные" место и должность в каком-нибудь офисе, я и сама не знала. Следуя безупречной Служебной Инструкции магазинчика, я сумела стать нормальным продавцом. Но насколько "нормальной" я смогла бы стать, действуя за рамками инструктажа, – вопрос*

[1] Там же. С. 35.
[2] Там же. С. 39.
[3] Там же. С. 11.

не из легких[1]. Роль работника она воспринимает как способ стать частью, «шестеренкой» окружающего мира, при этом не наделяя понятие «шестеренка» негативной коннотацией, поскольку именно этот процесс интеграции в общество через работу и приближает Кэйко к норме. Зачастую свою ценность героиня оценивает с точки зрения пользы, локально – пользы для минимаркета, глобально – для социума. При этом комбини становится своеобразным отражением общественного уклада.

Даже единоразовая попытка изменить привычный образ жизни приходит извне: с появлением в магазине сотрудника Сирахи – такого же как Кэйко «ненормального» с точки зрения большинства. Однако его единственное желание – изолироваться от общества и вести паразитический образ жизни. По мнению Сирахи общество нисколько не изменилось с эпохи Дзёмон, периода охотников-собирателей и ранних сельскохозяйственных общин, где ценность человека определялась приносимой им пользой. Опыт совместной жизни и перспектива брака с Сирахой, увольнение из минимаркета внезапно делают Кэйко более «человечной» в глазах подруг, семьи и даже коллег. Сама героиня испытывает недоумение – Сираху на работе недолюбливали (впрочем, он и продержался там совсем недолго), уход сотрудников всегда воспринимался негативно, а должностные инструкции должны были выполняться неукоснительно, теперь же, когда сама Кэйко собирается увольняться, все только рады: *Вскоре весь наш персонал уже судачит о Сирахе на все лады. Похоже, эта тема заботит их куда больше, чем только что поступившие в продажу колбаски с сыром, распродажа онигири по сто иен за штуку или раздача скидочных купонов на готовые салаты. / Привычная "Симфония комбини" звучит всё фальшивей. Как если бы до сих пор все мы слаженно исполняли одну на всех композицию, но теперь вдруг каждый вынимает из кармана свой инструмент, играет на нём что в голову взбредёт, и всеобщая дисгармония царапает слух всё резче и неприятнее*[2].

[1] Там же. С. 23.

[2] Там же. С. 109.

В последней части повести тема инструкции звучит с особым цинизмом: в попытке интегрироваться в общество через отношения и фиктивный брак (который так и не был заключен), героиня советуется с сестрой своего «партнера» – стоит ли им задуматься о детях? Будет ли в этом польза для человечества? Получив отрицательный ответ, героиня только восхищается практичностью рассуждений: *Ваши сгнившие гены, уж будьте добры, придержите в себе до конца своих дней, а потом заберите их с собой в рай, только здесь ни клеточки не оставляйте.*[1] И снова потребность в инструкции: *Но что мне делать с собой, пока я еще жива?*[2].

Кэйко не активный участник преобразования собственной жизни, она только пассивно принимает чужие попытки внести изменения в привычный уклад. Однако в финале повести, отказавшись от любых преобразований и приняв решение вернуться в магазин, она говорит: *Я всё поняла. Я не просто человеческое существо. Я – Человек-комбини. И даже если я ненормальна как человек <...> от самой себя мне не убежать. Каждая клетка моего тела существует только ради комбини. <...> Я не пойду с тобой. Я – животное по имени Человек-комбини. И свои животные инстинкты предать не могу*[3]. При этом речь не идет о возвращении в магазин, где она проработала восемнадцать лет. Для дальнейшей работы Кэйко ищет любой магазин, что исключает возможность сентиментальной привязанности к месту. Приняв решение вернуться к работе в минимаркете, героиня преображается, она осознает себя не человеком, а работником, воспринимает собственное тело как набор функций, например, в ее понимании правая рука – важная, ею она передает покупателями сдачу, заворачивает покупки. Испачкав руку, почувствовав на ней прикосновение чужой потной руки, она не испытывает отвращения в привычном понимании, для нее грязные руки – это, в первую очередь, проявление неуважения к покупателям. Возвращаясь к привычной жизни, Кэйко провозглашает себя новым видом человека, смысл жизни и предназначение

[1] Там же. С. 133.
[2] Там же. С. 134.
[3] Там же. С. 141-142.

которого – работа в магазине: *Сперва я должна позвонить и отменить собеседование, объяснив, что вообще-то я подрабатываю в комбини. А затем подыскать себе новый магазин. Я вдруг замечаю своё отражение в окне магазина, из которого только что вышла. Думаю о том, что мои руки и ноги существуют ради комбини, – и впервые в жизни воспринимаю ту женщину за стеклом как существо, наделенное смыслом*[1].

В отечественном литературоведении не выведен единый подход к трактовке повести. Например, К.А. Бондаренко указывает на социальные фобии как источник изоляции героини: «Кэйко очень одинока и много думает о своих страхах и нереализованных желаниях, но ее социальная фобия не так велика, и все это не мешает ей жить, именно поэтому она не пытается что-то изменить, а конфликт не приходит к логическому завершению» [Бондаренко, 2023: 50]. Подобная позиция представляется нам спорной. В контексте повести можно говорить о трудностях в социализации героини, но продиктованы они не фобиями, а непониманием специфики человеческих отношений. Под логическим завершением конфликта, вероятно, подразумевается ситуация, когда героиня «вырывается» из мира комбини, однако, ведь сам смысл ее протеста заключается в отказе жить по конвенциональной, социально одобряемой модели, равно как и в понимании, какую цену придется заплатить за этот отказ. Принимая решение вернуться в комбини, Кэйко исключает себя из мира «нормальных» людей, а следование выбранному героиней пути рано или поздно приведет к тому, что у нее не останется ни сил на работу, ни особых сбережений. Разрешение конфликта в повести нетривиально, сознательным и добровольным решением героиня исключает себя из общества, но сама она видит в этом лучшее для себя решение.

В этом контексте появляется основание снова обратиться к роману «Homo Фабер» М. Фриша, где не общество, но более глобально – весь мир, подталкивает Фабера к изменению. Мир оказывается глубже и многограннее, по словам М.Ф. Амусина, «новый, драматический опыт меняет человеческую стать героя.

[1] Там же. С. 143.

В финале он постигает мир, с которым расстается, в его чувственном богатстве, в насыщенности его красок, звуков, запахов, через метафоры и образы, через радость и боль, а не в "оцифрованных", среднестатистических параметрах» [Амусин, 2011, url]. В ситуации «Человека-комбини» у героини с самого начала нет не только четкого представления об устройстве мира, но и способности получать удовольствие от его многообразия: в повести практически отсутствуют естественные природные образы и явления культуры. Единожды упоминается японский театр Но – его героиня посещает в рамках университетского задания, и именно по дороге из театра впервые попадает в минимаркет. Многообразие мира целиком заключено в магазине, его звуках и запахах. Кэйко зачастую движется по наитию и выбирает стратегию подражания, имитация для нее становится компромиссом между общественными ожиданиями и собственными желаниями. Разобравшись в финале, как же устроено общество, она выбирает собственный, отличный от общепринятого, путь.

В представленных текстах изображены люди сходного типа, однако в «Человеке-комбини» этот тип гиперболизирован. За последние семьдесят лет образ человека, исключенного из сферы эмоционального, претерпевает значительные изменения. Если герой Фриша трансформируется, то есть предельно рациональный, деловой и прагматичный человек оказывается способен к чувственному восприятию, то в повести С. Мураты у героини принципиально отсутствует конфликт «внутреннего» и «внешнего», в центре ее проблематики находится поиск компромисса между самоощущением и общественным мнением, необходимость оставаться внешне конформной, не меняя при этом жизненный уклад. Героиня не видит необходимости в самореализации за пределами работы, а наоборот, стремится отстоять свое право на существование в качестве «шестеренки» в сложном социальном механизме.

Противопоставление нарративов М. Фриша и С. Мураты высвечивает изменения концепции «человека работающего» в современном контексте. Если Фабер проходит путь от рационалистического отчуждения к чувственному восприятию, то Кэйко, напротив, изначально лишена внутреннего конфликта, ее

проблематика – поиск компромисса между самоощущением и социальными нормами.

Феномен «человека-комбини» в интерпретации С. Мураты ставит вопрос о границах нормы и девиации в современном обществе, о праве индивида на самоопределение вне рамок общепринятых социальных установлений.

Источники

Мурата С. Человек-комбини / пер. с яп. Д. Коваленина. М.: Popcorn Books, 2020, 144 с.

Литература

Амусин М.Ф. Макс Фриш. Аналитик мечты. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2011/5/maks-frish-analitik-mechty.html?ysclid=mg2f3e6zmq82069803 (дата обращения: 27.09.2025).

Бондаренко К.А. Специфика художественной традиции современной японской литературы // Вестник Луганского государственного педагогического университета. Серия Филологические науки. 2023. №4 (107). С. 49–52.

Елкина А.А. Статичное «тысячелетие» в динамичном «веке»: противоречия японского общества в прозе Саяки Мураты и журналистских травелогах о Японии // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2023. №3 (78). С. 199–205.

Куклина Т.О. Мир комбини как микромодель современного японского общества в повести Мурата Саяка «Человек-комбини» // Азиатско-тихоокеанский регион: история и современность. XVII. 2024. С. 46–49.

Насырова А.А. Проблема самоопределения человека в романе Макса Фриша «Homo Фабер» // Матрица научного познания. 2024. №1–2. С. 122–127.

Сидорина Т.Ю. «Homo Фабер» как символ эпохи труда: к истории и эволюции понятия // Вопросы философии. 2015. №3. С. 14–22.

Тхагушева Р.Д. Оппозиция механического и естественного начал в романе М. Фриша «Homo Фабер» // Античность – современность (Вопросы филологии). 2019. С. 228–232.

А.В. Константинова (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
3 курс, бакалавриат
Научный руководитель**:** ***Е.Ю. Полтавец***

МОТИВ ТАЙНЫ В ИЗОБРАЖЕНИИ ВЕРЫ И МАРКА ВОЛОХОВА В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

Статья посвящена рассмотрению и раскрытию мотива тайны в изображении Веры и Марка Волохова в романе Ивана Александровича Гончарова «Обрыв». Делается вывод об особенностях структуры образов героев, а также о роли данного мотива в контексте всего произведения. Мотив тайны связан с внутренними душевными переживаниями героев, которые борются со своими сомнениями и страхами.

Ключевые слова: «Обрыв», Вера, мотив тайны, Марк Волохов.

По мнению В.А. Недзвецкого, «в историю отечественной и мировой литературы И.А. Гончаров вошел как один из замечательных мастеров реалистического романа» [Недзвецкий, 1992: 3]. Действительно, Иван Александрович Гончаров – один из крупнейших романистов XIX века, гениально изобразивший в своих произведениях различные «виды любви», создавший своеобразный «эпос любви» на фоне столкновения «старой» и «новой» правд, спора патриархальных и новых ценностей.

Мотив тайны – один из центральных мотивов в романе, и занимает не менее важное место, чем мотив тайны во всех готических произведениях. И это потому, что и любовь – величайшая тайна человечества. Мотив этот связан с образами Веры и Марка Волохова. Рассмотрим некоторые его репрезентанты и обратим внимание на тесную связь с образами главных героев.

Мы опираемся на понимание мотива, предложенное Б.М. Гаспаровым. Гаспаров писал: «некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами <…> в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое "пятно" – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.» [Гаспаров, 1993: 30]. Атмосфера произведения меняется с появлением тайн, данный мотив

дает поле для размышления и раскрывает образы Веры и Марка Волохова, а также помогает понять, почему именно так сложилась судьба героев в романе.

Само пространство произведения с появлением Веры на страницах романа постепенно меняется. Е.А. Краснощекова в своей статье говорит: «Атмосфера ночной (при луне!) интригующей тайны сменяет светлую атмосферу предшествующей идиллии. Само художественное пространство обретает иные приметы: вместо светленького домика с уютными комнатками Марфеньки и Бабушки возникает старый помещичий дом с пустыми залами, где стоят пыльные статуи и висят фамильные портреты (обстановка «готического романа»). Вместо веселого цветника, в котором порхала Марфенька, – мрачный спуск к оврагу, овеянному пугающими преданиями» [Краснощекова, 1997: 399]. Такая перемена в атмосфере и восприятии текста коррелирует с тайной Веры, с загадкой ее жизни и души. Тайна мучительно тревожит Райского. Яркие пейзажи, сады, цветы, птицы, которых кормит Марфенька, обеды в доме Татьяны Марковны с большим количеством гостей, разговоров и красок будто стираются, уступая место черному небу, надвигающейся буре, шумящим волнам реки, порывистому ветру и ночи, которая пытается защитить тайну Веры, скрывающей правду от бабушки, сестры и Райского.

Сам образ Веры предстает перед нами таинственным и загадочным. Е.А. Краснощекова в своей работе отмечает: «Загадка Веры мучает артиста: кто она – «лукавая кокетка, тонкая актриса или глубокая и тонкая женская натура...» [Краснощекова, 1997: 403]. Райский не сразу встречает сестру, она гостит «за Волгой у попадьи», поэтому герой с нетерпением ждет её возвращения. Использован прием т.н. задержанной экспозиции образа, что заинтриговывает читателя еще более. Райский расспрашивает у Татьяны Марковны о Вере, бабушка рассказывает о её «странности»: «Та совсем дикарка – странная такая у меня. Бог знает, в кого уродилась! – серьезно заметила Татьяна Марковна и вздохнула» [Гончаров, 1953: 164]. Марфенька, пугаясь обрыва во время прогулки с Райским, говорит, что Вера не боится этого страшного места, о котором ходят предания: «Вон Верочка не боится: одна туда ходит, даже в сумерки! Там убийца

похоронен, а ей ничего!» [Гончаров, 1953: 186]. Марфенька также рассказывает, как Вера «отворит окно и сядет смотреть грозу», в то время как все в доме Татьяны Марковны боятся и прячутся. «Откуда в молодой девушке подобная взрослость? Ведь она не прошла "школы жизни", драматически пережитой сполна, к примеру, Александром Адуевым», – пишет Е.А. Краснощекова, рассуждая о характере героини [Краснощекова, 1997: 403]. Во внешности Веры подчеркнута таинственность: взгляд Веры Райский называет «русалочным». Ангелика Молнар в своей статье также упоминает русалку, раскрывая образы Райского и Веры: «Не понимая причины, заставляющей Веру скрывать свою тайну, Райский ассоциирует ее с ”со дна Волги, вынырнувшей русалкой”» [Молнар, 2004: 315]. Мучимый таинственностью Веры, Райский старается разгадать загадку: «Его мучила теперь тайна: как она, пропадая куда-то на глазах у всех, в виду, из дома, из сада, потом появляется вновь, будто со дна Волги, вынырнувшей русалкой, с светлыми, прозрачными глазами, с печатью непрощаемости и обмана на лице, с ложью на языке, чуть не в венке из водяных порослей на голове, как настоящая русалка!» [Гончаров, 1954: 76]. Говоря о загадках в облике Веры, Е.А. Краснощекова отмечает: «Райский потрясен своеобычностью Веры: это не простодушный ребенок, как Марфенька, и не «барышня»: «в ней много... спирта, задатков самобытности, своеобразия ума, характера – всех тех сил, из которых должна сложиться самостоятельная, настоящая женщина и дать направление своей и чужой жизни, многим жизням, осветить и согреть целый круг, куда поставит ее судьба» [Краснощекова, 1997: 404]. Возлюбленный Веры также не сразу предстает перед читателем и героями, его личность окутана тайной; Райский пытается разгадать, кто пишет «таинственные письма» сестре, зачем и к кому она спускается к обрыву.

О Марке Волохове читатель впервые узнает из письма, которое пишет Райскому его друг Леонтий Козлов: «Марк Волохов, зовут его: для него нет ничего святого в мире <…> Этот Волохов – чудо нашего города. Его здесь никто не любит и все боятся» [Гончаров, 1953: 128]. Марк Волохов тоже хранит свою тайну. На первый взгляд, он «циник, ведущий бродячую, цыганскую жизнь».

Татьяна Марковна в разговоре с Райским предупреждает его: «Маркушка с пути собьет», а Тит Никоныч называет Марка «*загадкой* для всех»: «Должно быть, сбился в ранней молодости с прямого пути» [Гончаров, 1953: 222]. Райский признается бабушке, что хочет понять, «что за человек» этот Марк. Е.А. Краснощекова говорит о «загадочности» этого героя, упоминая черновики: «В черновиках "Обрыва" сохранился развернутый "этюд о воспитании" Марка. Он не вошел в окончательный текст, возможно, потому, что романтический герой не нуждается в "истории": чем "темнее" его прошлое, тем он более загадочен и притягателен» [Краснощекова, 1997: 409]. Образ Марка также связан с библейским мотивом о змее-искусителе: в третьей главе Книги Бытия змей-искуситель обольстил Еву, и она съела плод с дерева познания добра и зла. Первая встреча Веры и Марка состоялась недалеко от фруктового сада, из которого Марк воровал яблоки: «Она наклонилась и увидела покойно сидящего на заборе человека, судя по платью и по лицу, не простолюдина, не лакея, а по летам – не школьника. Он держал в руках несколько яблок и готовился спрыгнуть» [Гончаров, 1954: 170]. Марк предлагает Вере яблоки, яблоко символизирует вожделение и страсть: «Она сошла с беседки и не слыхала его последних слов. А он жадно следил за ней глазами. – Вот если б это яблоко украсть! – проговорил он, прыгая на землю» [Гончаров, 1954: 173]. Этот эпизод в романе предсказывает «падение» Веры, увлеченной надеждами на счастье в любви к Марку Волохову.

Для более подробного раскрытия мотива тайны важно обратиться к остальным деталям – интерьерным, вестиментарным, эпистолярным, символике колоратива. Лиловая занавеска на окне в комнате Веры скрывает тайны героини. Девушка у окна – мифологический и фольклорный мотив свидания, встречи с суженым или поиска его (ср. сказку о Финисте ясном Соколе и др.). Занавеска, да еще лиловая, на окне Веры, порой открытом, – знак ожидания сугубо таинственного свидания.

Марфенька в разговоре с Райским (даже о ботинках!) упоминает, что лиловый – любимый цвет Веры: «А у Верочки лиловые, – прибавила она. – Она

любит этот цвет» [Гончаров, 1953: 181]. Позже, размышляя о судьбах сестер, Райский сравнивает Веру с лилией: «…а та – как лилия, "до коей" уже, кажется, касается не ветерок, а ураган» [Гончаров, 1954: 183]. Ангелика Молнар в своей работе говорит о связи лилии и лилового цвета: «Это слово по своей знаковой манифестации коррелирует с ЛИЛовой занавеской в комнате Веры, укрывающей ее тайну, и с ее любимым цветом. Лиловый цвет является символом церкви, и следующая интерпретация, через которую она представлена, – это глубоко верующая Вера» [Молнар, 2004: 315]. Еще одной важной деталью, поддерживающей мотив тайны в романе, являются письма на синей бумаге, написанные «бурным почерком» Марка Волохова для Веры. Райский, пытаясь «разгадать» загадку героини, хочет узнать, от кого она получает таинственные послания. В одну из ночей Райский становится невольным свидетелем разговора Веры с отправителем писем: «Боже! так это правда: – *тайна* есть (а он всё не верил) – письмо на синей бумаге – не сон! Свидания! Вот она, таинственная ночь! А мне проповедовала о нравственности!» [Гончаров, 1954: 166]. Важнейшей деталью являются звуки выстрелов на дне обрыва, о них также размышляет Райский, пытаясь узнать тайну: «Эти выстрелы, – думал он, – значат, может быть, что-нибудь другое: тут не любовь, а иная *тайна играет роль*. Может быть, Вера несет крест какой-нибудь роковой ошибки; кто-нибудь покорил ее молодость и неопытность и держит ее под другим злым игом, а не под игом любви, что этой последней и нет у нее, что она просто хочет там выпутаться из какого-нибудь узла, завязавшегося в раннюю пору девического неведения, что все эти прыжки с обрыва, тайны, синие письма – больше ничего, как отступления, – не перед страстью, а перед другой темной тюрьмой, куда ее загнал фальшивый шаг и откуда она не знает, как выбраться» [Гончаров, 1954: 184]. Услышав выстрелы, Вера стремительно убегает из дома, скрывается в темноте ночи, спускаясь между кустов к старой заброшенной беседке. Беседка как локус также определяет значимость мотива тайны в романе. Это тихое укромное место, где никто не появляется, никто туда не приходит, о нем в Малиновке есть предание: «Об этом обрыве осталось печальное предание в Малиновке и во всем околотке. Там, на

дне его, среди кустов, еще при жизни отца и матери Райского, убил за неверность жену и соперника, и тут же сам зарезался, один ревнивый муж, портной из города. Самоубийцу тут и зарыли, на месте преступления. Вся Малиновка, слобода и дом Райских, и город были поражены ужасом» [Гончаров, 1953: 75]. Свидания героев происходят именно там, в беседке, тайно от всех. Беседка находится на самом дне обрыва, что символически подчеркивает «падение» героини, надеявшейся на счастье с Марком и поддавшейся страсти. Ангелика Молнар напоминает: «Обрыв – место, где круто обрывается поверхность. В тексте этот мотив представляется как вертикальное движение, заложенное в самом локусе (падение в обрыв и восхождение на гору), и как образованный из существительного предикат – "оборвать"» [Молнар, 2004: 323]. Надежда Веры на счастливое будущее и любовь с Марком *обрывается* на дне обрыва в момент её грехопадения. Беседка же, служащая местом тайных встреч Веры и Марка, – женский символ, но, кроме того, и символ тайны, загороженного, «запечатанного» пространства. Когда бабушка приходит к софистическому остроумному решению разрушить беседку, чтобы Марк больше никогда не мог ждать Веру в беседке, то тем самым бабушка разрушает и свою тайну (пронесенную через всю жизнь любовь к Титу Никонычу), и ту сторону любви, которая неожиданна, непредсказуема, необъяснима, т.е. некоторую загадку любви и влюбленности, а ведь эта загадка по-своему прекрасна.

История Веры и Марка Волохова заканчивается «падением» и глубокими душевными переживаниями героини. В.А. Недзвецкий пишет: «Идеал Веры, как и Ольги Ильинской, – любовь-долг» [Недзвецкий, 1992: 27]. Любовь для Веры – чувство возвышенное, способное существовать вечно. «Любовь налагает долг, буду твердить я, как жизнь налагает и другие долги: без них жизни нет. Вы стали бы сидеть с дряхлой, слепой матерью, водить ее, кормить – за что? Ведь это невесело – но честный человек считает это долгом, и даже любит его!» – говорит Вера Марку [Гончаров, 1954: 263]. Но для Марка Волохова в любви важно правило «свободного размена»: герой говорит Вере о любви «на срок», о том, что нужно «не насиловать привязанности, а свободно отдаваться впечатлению и

наслаждаться взаимным счастьем» [Гончаров, 1954: 262]. Важно упомянуть роль орнитосемантики в романе, которая тоже связана с мотивом тайны. Вера и Марк сравниваются с птицами: «Он показал ей на кучку круживших друг около друга голубей, потом на мелькнувших одна вдогонку другой ласточек. "Учитесь у них, они не умничают!" – Да, – сказала она, – смотрите и вы: вон они кружатся около гнезд» [Гончаров, 1954: 179]. Для Марка Волохова важна свобода, «особые» понятия о любви «на срок», для Веры – любовь настоящая, всепрощающая, любовь, определяющая понимание долга перед возлюбленным. Птицы нравятся Вере (и читателю) тем, что вьют гнезда, а для Волохова они – символ свободы, при этом и то, и другое значение зафиксировано в словарях символов. Вспоминается даже двоякое толкование, которое дают в «Капитанской дочке» Пушкина «калмыцкой сказке» об орле и вороне Пугачев и Гринев.

Обращение к мотиву птицы углубляет мотив тайны в романе Гончарова. А закончить рассмотрение мотива тайны хотелось бы тем вопросом, который никогда не перестанет волновать читателей. Что заставило Веру равнодушно пройти мимо небесталанного и интересного Райского, преданного Тушина и полюбить такого, казалось бы, далекого от нее Марка?

Это-то и есть главная тайна романа. Гончаров писал: «В вопросах о том, можно ли влюбиться, или нет, в того или другого, критические и логические приемы не приведут ровно ни к чему. Довольно сказать, что он застал ее в положении собственной ее борьбы с окружающей грубостью и мраком, допрашивающуюся всюду ответа на многие вопросы, чтобы выйти из потемок и грубости окружавшей ее среды. Это сблизило их: он затронул сначала ее пытливость своими *тайнами*, “истинами” и намеками на “новую силу”, потом внушил участие к своему личному положению, а остальное пришло, как сказывает роман» [Гончаров, 1955: 146]. Марк затронул душу Веры идеями о «новой правде», она полюбила его, надеясь ввести героя с его теориями в «старое» общество и пронести их любовь через всю жизнь. И даже имея в виду такое объяснение, Гончаров в своем романе оставил тайну влюбления тайной, он

писал: «Физически это зависит не от сознания, не от воли, а от какого-то нерва (должно быть, самого глупого, думал Райский, отправляющего какую-то низкую функцию, между прочим, влюблять)». Больше всех к тайне приблизилась Вера, она и говорит, что женщины любят не как ангелы и не как звери, а как создательницы семьи. На это Марку нечего было ответить.

Возможно, что главный мотив тайны в романе – это и есть расщепление мотива любви на «роковое слияние» и «поединок роковой».

Источники

Гончаров И.А. Собр. соч. в 8 т. М.: Худож. лит., 1952–1955.

Гончаров И.А. Предисловие к роману «Обрыв» URL: https://feb-web.ru/feb/gonchar/texts/gs0/gs8/Gs8-141-.htm (дата обращения 28.03.2025)

Литература

Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. 304 с.

Краснощекова Е.А. И.А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 492 с.

Молнар А. «Обрыв и письмо» URL: https://www.openstarts.units.it/server/api/core/bitstreams/3c248dc7-ecc5-4052-acc3-3a1952e187f4/content (дата обращения 22.03.2025)

Недзвецкий В.А. Романы И.А. Гончарова // Гончаров И.А.: Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 года / Ред. Н.Б. Шарыгина. Ульяновск: Симбирская книга, 1992. С. 3–37. URL: http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/g87/g87-003-.htm (дата обращения 22.03.2025)

А.В. Константинова (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
4 курс, бакалавриат
Научный руководитель**:** ***Е.Ю. Полтавец***

ТОПОС БЕРЕГА В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

Статья посвящена рассмотрению топоса берега в романе Ивана Александровича Гончарова «Обрыв». Делается вывод о символике берега, которая раскрывает основные мотивы романа, а также о роли данного топоса в контексте всего произведения. В статье также прослеживается связь романа «Обрыв» И.А. Гончарова с романом В. Скотта «Пират» и с пьесой А.Н. Островского «Гроза», делается вывод о связи символики берега в этих произведениях.

Ключевые слова: «Обрыв», «Пират», топос берега, Вера, Минна, символика.

В.А. Недзвецкий в одной из статей о Гончарове говорит: «В лице творца «Обломова» мы имеем не просто талантливого бытописателя-жанриста, живописца современных ему нравов, но большого и оригинального художника-мыслителя…» [Недзвецкий 1992: 4]. Действительно, романы Гончарова со всеми образами и мотивами, собранными в них, уникальны по своей художественной философии. Важнейшим в романе «Обрыв» И.А. Гончарова является топос берега, связанный с центральными нравственно-философскими мотивами произведения. В данной статье рассмотрен топос берега как основной в контексте романа.

Для начала важно обратиться к определению топоса в литературе. В литературной энциклопедии терминов и понятий под редакцией А.Н. Николюкина топосом называют «общее место (греч. topos – место; лат. – locus communis) <…> В понимании Курциуса "Топос – нечто анонимное. Он срывается с пера сочинителя как литературная реминисценция. Ему, как и мотиву в изобразительном искусстве, присуще временное и пространственное всеприсутствие"» [Литературная энциклопедия, 2001: 1076]. Таким образом, топосом называют место *раскрытия определенных смыслов*; это место может сопоставляться с реальным пространством.

Поэтику романов Гончарова (в частности, романа «Обрыв») часто связывают с традициями романтизма. Э.М. Жилякова в своей статье, посвященной роману «Обрыв» в сопоставлении с романом В. Скотта «Пират»,

напоминает, что именно в «Обрыве» «явственнее, чем в предыдущих двух романах, обнаруживается связь Гончарова с романтическим искусством, и в частности с романом В. Скотта» [Жилякова, 2012: 68]. Действительно, сопоставляя произведения, можно заметить черты сходства в характерах главных героинь – Минны и Веры, Бренды и Марфеньки, наличие топоса берега в обоих романах, раскрытие образов героев-предсказательниц (бабушка Татьяна Марковна и Норна). Например, интересно сопоставление семантики цветов в романах: Райский сравнивает Марфеньку с розой, а Веру с лилией, а автор «Пирата», описывая «ланиты Минны», говорит: «Её ланиты <…> были тронуты таким легким и нежным румянцем, что многим подобное преобладание лилий над розами казалось даже чрезмерным».[1] Норна – колдунья, автор часто называет ее «таинственной». Героиня-предсказательница наводит страх и ужас на многих жителей острова; в романе Гончарова бабушка Татьяна Марковна также является героиней-предсказательницей: автор описывает волнения Татьяны Марковны о Вере, готовность защищать ее. Гончаров также в своей критической заметке «Лучше поздно, чем никогда» разъясняет образ бабушки для читателя: «Бабушка говорит *языком преданий*, сыплет пословицы, готовые сентенции старой мудрости, но в новых каких-нибудь, неожиданных для нее случаях у ней выступали собственные силы, и она действовала своеобразно. Сквозь обветшавшую, негодную мудрость у ней пробивалась струя здравого смысла».[2] Обе героини-предсказательницы хранят свои тайны: Татьяна Марковна – тайну любви к Титу Никоновичу, а Норна – тайну «преступления и горя», так она сама выражается, рассказывая Бренде и Минне историю тайных встреч с возлюбленным. Норна говорит: «Мы тайно полюбили друг друга, мы тайно встречались, и я уступила роковой и преступной страсти».[3]

Однако топос берега, играющий важнейшую, в том числе символическую роль в раскрытии образов героев, не находит подробного рассмотрения в статье Жиляковой. Исследовательница отводит обобщающую роль только образу моря:

[1] Скотт В. Пират. М.: Вече, 2024. С. 39

[2] Гончаров И.А. Собр. соч. в 8 т. М.: Худож. лит., 1952–1955. Т. 8. С. 89–90.

[3] Скотт В. Пират. М.: Вече, 2024. С. 334

«Образ моря предстал как поэтическая модель мироустройства, как художественный камертон напряженных событий, вовлекших в свой водоворот всех героев» [Жилякова, 2012: 72]. «Океан также хранил свои тайны, тем сильнее возбуждавшие воображение…».[1] Берег – земля, на которой, казалось бы, безопасно; с берега открывается вид на море или океан – непредсказуемую стихию, опасную, но в то же время манящую.

Само название романа Гончарова содержит в себе символику. Обрыв (как и берег) – это место, где заканчивается поверхность. В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова слово «обрыв» имеет значение «места, где что-н. оборвано» [Ожегов]. С.В. Шешунова дает в своей работе такое разъяснение: «Находясь на краю обрыва, человек ограничен в свободе движения: он или совсем не может идти дальше, или должен спускаться с кручи, что связано с неудобством или даже опасностью» [Шешунова]. В самом романе обрыв – место, хранящее свою историю: «Об этом обрыве осталось печальное предание в Малиновке и во всем околотке. Там, на дне его, среди кустов, еще при жизни отца и матери Райского, убил за неверность жену и соперника, и тут же сам зарезался, один ревнивый муж, портной из города. Самоубийцу тут и зарыли, на месте преступления».[2] Название романа В. Скотта «Пират» также отсылает читателя к *берегам* островов, где происходит действие произведения. В романе Гончарова Вера и ее любовник Марк Волохов встречались на дне обрыва, героиня сбегала туда втайне от всех. Но именно там, в обрыве, надежда на будущее, любовь и счастье с Марком оборвались, оборвалась будто бы и сама Вера. «Когда я научу вас человеческой правде?» – говорит Марк Вере, на что она также отвечает ему вопросом: «А когда я отучу вас от волчьей лжи?».[3] Марк – волк, представитель «новой» правды, нигилист, «разбойник» (так называет его Татьяна Марковна), пишет письма и ждет возлюбленную в беседке на дне обрыва, где и его мечты о любви «на срок» *обрываются*. Уже в разговоре о Райском и женщинах читатель видит невозможность семейного счастья героев.

[1] Скотт В. Пират. М.: Вече, 2024. С. 34.
[2] Гончаров И.А. Т. 5. С. 75.
[3] Гончаров И.А. Т. 6. С. 175.

Марк вспоминает: Райский «думает, что женщины созданы для какой-то великой цели», Вера восклицает: «Я не волчица, а женщина!» и говорит, что «для *семьи* созданы они (женщины) прежде всего».[1] Страсть между героями не перерождается в любовь – она погибает на дне обрыва, а по мысли Гончарова, страсть нужно утопить в женитьбе. Можно сказать, что волжский берег в «Обрыве» – топос расставания. На *берегу*, в шаге от счастья, тонет страсть Веры и Марка, утопленная не в женитьбе, а во взаимном недоверии. В романе Скотта «любовная коллизия получила необычную для романов драматическую развязку: герой был отвергнут сильной и страстной девушкой по причине его нравственной несостоятельности» [Жилякова, 2012: 71–72]. Поначалу Минна, влюбленная в пирата, наделяет его качествами героя, выдающегося человека. Но в «Пирате», как и в «Обрыве», героини «поставлены в ситуацию заблуждения и прозрения» [Жилякова, 2012: 76], поэтому Минна и Кливленд расстаются: она отказывается бежать с ним. Обе героини «дорогой ценой платят за свою страсть»: «Драма Веры получает разрешение в возвращении к бабушкиной правде, основанной на христианских заповедях» [Жилякова, 2012: 77], Минна отказывается от «*восторженных мечтаний, увлекших её на ложный путь»*, и заменяет их «*более истинным и благочестивым отношением к миру»* [Жилякова, 2012: 77].

Фамилия *Бережкова* также отсылает читателя к топосу берега. Жилякова в статье называет Татьяну Марковну «хранительницей нравственных устоев патриархальной русской жизни» [Жилякова, 2012: 73]. Бабушка Татьяна Марковна Бережкова является представителем «старой» правды, она удерживает на *берегу,* старается *оберегать* внучек Марфеньку и Веру. Е.А. Краснощекова в своей работе называет Татьяну Марковну «опекуншей-матерью-бабушкой всех обитателей «заветного уголка» [Краснощекова, 1997: 396]. Марфенька остается на берегу (под крылом бабушки), слушает ее советы и наказы. В разговоре с Райским Марфенька не понимает, «как можно» бросить дом, свои «комнатки».[2]

[1] Там же. С. 260.

[2] Гончаров И.А. Т. 5. С. 170.

Бабушка Татьяна Марковна является для нее примером, Марфенька не сходит с безопасного и родного берега. Полюбив Викентьева, Марфенька делится чувствами с бабушкой. Другая внучка, Вера, напротив, выбирает свой путь, сходит с берега, бежит на самое дно обрыва: «Бабушка могла предостеречь Веру от какой-нибудь практической крупной ошибки, защитить ее от болезни, от грубой обиды, вырвать, с опасностью собственной жизни, из огня: но что она сделает в такой неосязаемой беде, как страсть, если она есть у Веры?».[1] Можно также вспомнить о том, что Марфенька боится обрыва, она говорит Райскому: «Только я близко не пойду, боюсь. У меня голова кружится. И не охотница я до этого места!».[2] Марфенька *бережется* берега; Вера, напротив, любит там гулять; даже окна в комнате героини выходят на берег и обрыв. Героиня романа В. Скотта Минна любила океан и берег, где жила: «Те самые картины, которые у сестры ее вызывали мимолетное, но быстро проходившее чувство страха или волнения, не оставляя заметного следа, долго еще продолжали занимать воображение Минны…».[3] Бренда боится берегов и обрывов, Минна – нет.

Интересно вспомнить, что сон Веры также раскрывает топос берега в романе. Вере снится мост на берегу: «Я была где-то на берегу, — продолжала Вера, — у моря, передо мной какой-то мост, в море. Я побежала по мосту — добежала до половины; смотрю, другой половины нет, ее унесла буря...».[4] Этот мост – обрыв, он ведет в никуда. Сон героини предостерегает ее, указывает на приближающуюся боль: грехопадение, расставание с Марком; ее чувства «унесет буря», Верина вера в счастье с Волоховым погибнет на дне обрыва и не найдет отклика у возлюбленного. А ведь фольклорная традиция часто уподобляет супругов двум берегам одной реки. Символично в сне Веры отсутствие берега (мост ведет не на другой берег, а *в море)*, слова *другой половины нет* — предсказание расставания: «половиной» принято называть супруга/супругу.

[1] Гончаров И.А. Т. 6. С. 243.
[2] Гончаров И.А. Т. 5. С. 181.
[3] Скотт В. С. 44.
[4] Гончаров И.А. Т. 6. С. 163.

Действие романа Гончарова происходит на *берегах* Волги. Д.И. Белкин пишет: «По-своему воспел Волгу И.А. Гончаров <…> Для писателя Волга, жители ее берегов — это неотъемлемая часть России, ее вчерашний, сегодняшний и завтрашний день» [Белкин, 1998: 188]. Можно обратиться к драме А.Н. Островского «Гроза», действие которой также происходит на берегу Волги. Топосы берега и обрыва важны для раскрытия основного конфликта произведения. У Катерины – главной героини пьесы Свое отчаянное отношение к берегу с детства, она делится с Варварой: «Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела…».[1] Полет Катерина представляет как отрыв от берега. Но это и опасно, полет может «трансформироваться» в падение (концепция А.И. Журавлевой). Катерина тоскует по своей жизни до замужества, когда она находилась на своем счастливом берегу, маменька в ней души не чаяла, она ходила в церковь, жила, *точно птичка на воле.* После признания в совершенном грехе Катерина говорит: «Взяли бы да и бросили меня в Волгу; я бы рада была…».[2] Вскоре, не дождавшись помощи от Бориса, она бросается с обрыва в Волгу и погибает, но не как Вера в романе Гончарова: «Где уж жива! Высоко бросилась-то: тут обрыв, да, должно быть, на якорь попала, ушиблась, бедная!».[3] Тут уместно напомнить, что С.В. Шешунова в своей работе дает еще одно толкование слову «обрыв»: «Результат действия, обозначаемого глаголом "оборвать, обрывать", что по своему значению сближается с предикатом "пропадать", глагольной формой лексемы "пропасть", синонима обрыва» [Шешунова]. Жизнь Катерины оборвалась, героиня «*пропала*». Кулигин в конце последнего действия пьесы кричит: «Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней что хотите! Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша: она теперь перед судией, который милосерднее вас!».[4]

[1] Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 2. С. 221.
[2] Там же. С. 260.
[3] Там же. С. 265.
[4] Островский А. Н. Т. 2. Стр. 265

Интересно, что и в пьесе Островского также есть героиня-предсказательница, как Татьяна Марковна или колдунья Норна, – это сумасшедшая барыня с лакеями, она восклицает: «Красота-то ваша вас радует? Вот красота-то куда ведет. (Показывает на Волгу.) Вот, вот, в самый омут! <…> Все в огне гореть будете неугасимом. Все в смоле будете кипеть неутолимой!».[1] Барыня предсказывает грех Катерины и приближающуюся гибель героини.

Таким образом, можно отметить, что топос берега играет важную роль в романе И.А. Гончарова: берег – место раскрытия определенных смыслов. Благодаря топосу берега конфликт произведения, судьбы и характеры героев были подробно раскрыты для читателей. Именно граница пространства (символ берега/обрыва) была интересна для изучения писателям и драматургам, глубоко раскрывшим психологию своих героев, пограничное, кризисное состояние их душ.

Источники

Гончаров И.А. Собр. соч. в 8 т. М.: Худож. лит., 1952–1955.

Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 2. 811 с.

Скотт В. Пират. М.: Вече, 2024. 736 с.

Литература

Белкин Д.И. Образ Волги-реки в структуре романа И.А. Гончарова «Обрыв» // И.А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск: ГУП Обл. тип. Печатный двор 1998. С. 186–195.

Жилякова Э.М. «Наследственное сродство» И.А. Гончарова и В. Скотта (Романы «Обрыв» и «Пират») // Вестник ТГУ. 2012. № 4. С. 68–80.

Краснощекова Е.А. И.А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 492 с.

[1] Островский А. Н. Т. 2. Стр. 223

Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.

Недзвецкий В.А. Романы И.А. Гончарова // Гончаров И.А.: Материалы юбилейной Гончаровской конференции 1987 года / Ред.: Н.Б. Шарыгина. Ульяновск: Симбирская книга, 1992. С. 3–37. URL: https://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/g87/g87-003-.htm (дата обращения 10.09.2025).

Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. URL: https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=17813 (дата обращения 10.09.2025).

Шешунова С.В. Семантика обрыва в русской литературе URL: http://old.museum-murom.ru/nauch-rab/uvar-vi/semantika-obryva (дата обращения 21.09.2025)

С.К. Кучашвили (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
2 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***В.Е. Беляева***

ЦЕНА СДЕЛКИ С ДЬЯВОЛОМ: СОБЛАЗН, ГРЕХ И ИСКУПЛЕНИЕ В РОМАНАХ М. КОРЕЛЛИ «СКОРБЬ САТАНЫ» И «ВЕНДЕТТА, ИЛИ ИСТОРИЯ ВСЕМИ ЗАБЫТОГО»

В статье анализируются романы М. Корелли «Скорбь Сатаны» и «Вендетта» сквозь призму мотива дьявольской сделки. Исследуется, как соблазн богатства или мести приводит героев к моральному падению, духовному кризису и вопросу искупления. Показано, что оба произведения иллюстрируют разрушительное влияние искушения и поднимают христианские темы греха, раскаяния и возможности спасения в контексте викторианской морали.

Ключевые слова: сделка, дьявол, возмездие, Лондон, Корелли.

Мотив дьявольской сделки является одним из ключевых сюжетных элементов мировой литературы, символизируя столкновение человека с искушением, нравственным выбором и его последствиями. Со времен средневекового Фауста данный мотив служит инструментом исследования человеческой природы, раскрывая динамику фабульной цепочки соблазна, ответственности и возмездия.

Роман «Скорбь Сатаны» (1895) М. Корелли представляет собой одно из наиболее значимых произведений викторианской литературы, затрагивающих тему морального выбора и искушения. Главный герой, малоизвестный, но честолюбивый писатель Джеффри Темпест, неожиданно обретает значительное наследство, что коренным образом меняет его социальный статус. Вскоре в его окружении появляется загадочный князь Лючио, который способствует его интеграции в высшее общество, открывая перед ним мир богатства и привилегий. Однако эта внешне благополучная трансформация сопровождается постепенной деградацией нравственных ориентиров героя, что ставит его перед экзистенциальным и этическим выбором.

Роман «Вендетта, или История всеми забытого» (1886) представляет собой одно из ранних произведений М. Корелли, в котором центральное место

занимает мотив возмездия и морального выбора. Главный герой, граф Фабио Романи, сталкивается с предательством, которое меняет его судьбу. Его жажда мести приводит к совершению поступка, поставившего его в нравственно двусмысленное положение: с одной стороны, он реализует свое право на воздаяние, с другой – утрачивает возможность жить в соответствии с христианскими идеалами прощения и искупления.

Викторианская проза, насыщенная религиозной символикой, представляет собой особенно продуктивную область для изучения соотношения моральных дилемм и христианской этики. В романах М. Корелли «Скорбь Сатаны» и «Вендетта, или История всеми забытого» центральные персонажи сталкиваются с возможностью достижения желаемого посредством сомнительных решений, которые в дальнейшем определяют их судьбу. В «Скорби Сатаны» главный герой Джеффри Темпест получает богатство и влияние благодаря загадочному князю Лючио, но вскоре осознает настоящую цену своего успеха. Во втором романе повествователь, движимый стремлением к возмездию, совершает поступок, ставящий под сомнение его моральный облик и возможность искупления.

Мотив дьявольской сделки представляет собой один из наиболее значимых сюжетных элементов мировой литературы, находясь на стыке фольклорной традиции, религиозный представлений и философской рефлексии. Его истоки восходят к мифологическим и религиозным текстам, где персонажи заключают договор с демоническими силами в обмен на власть, знания или иные блага ценой утраты «бессмертия» своей души.

Одним из ранних примеров обращения к данной теме является христианская традиция представления дьявола как искусителя, предлагающего человеку мирские богатства в обмен на вечное осуждение со стороны людей (например, искушение Христа в пустыне в Евангелиях от Матфея и Луки). В средневековой литературе наиболее известным воплощением этого мотива стала легенда о докторе Фаусте, которая получила свою классическую интерпретацию в трагедии И.В. Гёте «Фауст» (1790). В этом произведении сделка с дьяволом

становится не просто актом продажи души, но и символом человеческого стремления к познанию и преодолению границ возможностей. В дальнейшем мотив сделки с дьяволом активно использовался в европейской литературе XIX века, особенно в контексте насаждения викторианской морали. В этот период сюжет приобретает новые смысловые оттенки: сделка больше не ограничивается буквальным договором, но превращается в метафору нравственного падения, обусловленного жаждой власти, богатства или возмездия. В произведениях Марии Корелли данный мотив получает свое оригинальное осмысление, соотносясь с религиозными концепциями греха, искупления и справедливости.

В христианском мировоззрении соблазн и моральный выбор издавна считались фундаментальными категориями, определяющими судьбу человека: ещё в Новом Завете искушение описывается как проверка верности (Иак. 1:2–4), а в трудах Отцов Церкви, особенно у Августина, подчёркивается, что неспособность противостоять греховному соблазну ведёт к духовному падению: *«Этим соблазнам я стараюсь ежедневно противостоять; взываю к деснице Твоей, Тебе приношу тревогу мою, ибо здесь я еще в смятении»* [Аврелий 1991, 31]. В XIX веке эта концепция получает литературное развитие в форме морального конфликта, когда герой оказывается перед выбором между праведностью и удовлетворением своих амбиций; критики и мыслители (например, Томас Карлейль, Мэтью Арнолд) видели в подобном сюжете отражение христианского понимания греха и искупления. Именно на таком богословско-этическом фоне Мария Корелли, опираясь на викторианские представления о нравственности и свободе воли, разрабатывает в своих романах мотив искушения, греха и возможного духовного возрождения.

Центральной проблемой мотива дьявольской сделки в литературе является вопрос о возможности искупления. Согласно христианскому учению, даже самое тяжкое преступление может быть прощено при наличии искреннего раскаяния: *«Разве не раскаяние составляет самый божественный акт для человека? Самый большой смертный грех, говорю я, именно такая надменная мысль о полной безгрешности: это – смерть. Сердце, питающее подобную мысль,*

порывает всякие связи с искренностью, скромностью и действительностью» [Карлейль 2008, 51]. Однако в викторианской литературе моральный выбор часто интерпретируется более фаталистично: отказ от искушения представляется как редкий подвиг, тогда как его принятие ведет к необратимым последствиям. В произведениях Корелли этот аспект играет ключевую роль. В «Скорби Сатаны» герой осознает свою ошибку и получает шанс на духовное возрождение, хотя последствия его поступков остаются необратимыми. В «Вендетте» вопрос искупления остаётся открытым: герой добивается мести, но его судьба омрачена сомнениями в оправданности своих действий. Оба произведения подчеркивают, что выбор человека предопределяет не только его земную жизнь, но и его загробную участь, что полностью соотносится с религиозной доктриной викторианской эпохи.

Князь Лючио в романе «Скорбь Сатаны» представляет собой олицетворение дьявола, предлагающего герою все, о чем тот мечтал, но взамен требующего неявного отказа от духовных ценностей. В отличие от традиционных интерпретаций мотива сделки, где персонаж осознанно заключает договор, Темпест принимает искушение бессознательно, не понимая, что фактически он уже сделал выбор в пользу зла. Богатство и успех, полученные героем, кажутся ему следствием собственной заслуги, однако постепенно становится ясно, что он теряет контроль над своей судьбой. Взаимоотношения с женщинами, особенно с Сибиллой Честер, злоупотребление властью и внутреннее одиночество приводят к постепенному духовному краху. Этот процесс иллюстрирует идею о том, что материальное благополучие не способно заменить истинные моральные ценности.

Христианская мораль играет в романе ключевую роль, служа основой для оценки поступков главного героя. В традиционном религиозном контексте грехопадение сопровождается наказанием, но также оставляет место для покаяния. Джеффри Темпест, осознав свою ошибку, оказывается перед выбором: раскаяться или окончательно утратить надежду на спасение. Его прозрение наступает, когда он понимает, что Лючио – не просто эксцентричный

благодетель, а истинное воплощение зла. Однако, в отличие от классического «Фауста», у Темпеста нет явного договора с дьяволом, что делает его ситуацию ещё более трагичной: он не продавал свою душу в буквальном смысле, но самоуверенно отказался от духовных ценностей, что фактически эквивалентно сделке.

В конце романа герой остаётся сломленным, лишенным не только богатства, но и внутреннего покоя. Его судьба подчеркивает религиозную идею о том, что истинное благополучие достигается не через власть и деньги, а через духовное совершенствование и следование моральным принципам: *«Подняв глаза к ясным небесам и сияющему солнцу, я улыбнулся и, полностью отдав себя и свои страхи Божественной Воле, я прошептал слова, что до сих пор спасали меня от мучительной агонии: – Только Бог! Все, что Он изберет для меня в жизни, в смерти и после смерти, все будет к лучшему»* [Корелли 2023, 201].

Несмотря на глубокий внутренний кризис, роман оставляет открытым вопрос о будущем героя. Его осознание греховности собственного пути можно рассматривать как первый шаг к возможному искуплению. Однако Корелли не даёт однозначного ответа на вопрос о его окончательной судьбе, оставляя читателя перед моральной дилеммой: может ли человек, добровольно поддавшийся соблазну, заслужить прощение?

В отличие от «Скорби Сатаны», где сделка с дьяволом имеет форму соблазна материальными благами, в «Вендетте, или Истории всеми забытого» герой вступает на путь зла, движимый личными мотивами, что делает его судьбу еще более трагичной.

История начинается с предательства: жена главного героя, Нина, изменяет ему с его другом. Фабио Романи погибает в результате заговора, но ему чудесным образом удаётся «вернуться» в мир живых, воспользовавшись чужим телом. Обладая новой внешностью, но сохраняя свою личность, он решает отомстить виновникам своего падения. Этот сюжетный поворот является своеобразным аналогом дьявольской сделки: герой не заключает явного договора с демоническими силами, но его желание вернуть себе утраченное и

покарать предателей превращает его в фигуру, находящуюся на грани между человеком и духом мщения.

В «Вендетте» сделка с тьмой приобретает иное, более психологическое воплощение. Граф не получает богатства или власти, как Джеффри Темпест, но его «возвращение» в мир людей является символическим отказом от естественного хода вещей. Он нарушает законы жизни и смерти, и это становится началом его духовного кризиса. Хотя герой стремится восстановить справедливость, его одержимость местью трансформирует его личность, делая его все более похожим на своих врагов: *«Дьявол вселился в мое тело и совершил быструю месть. Тот самый дьявол находится во мне и теперь: храбрый дьявол, сильный дьявол! Именно поэтому я не боюсь чумы: дьявол внутри меня отпугивает смерть»* [Корелли 2024, 36]. Он начинает манипулировать окружающими, использовать людей в качестве инструментов и постепенно утрачивает способность чувствовать что-либо, кроме желания наказания. Это приводит к центральному конфликту произведения: является ли его путь праведным или же он сам становится орудием зла?

В христианской этике месть рассматривается как смертный грех, поскольку она отрицает возможность прощения и доверия к божественному суду. В «Вендетте» этот аспект играет ключевую роль: Романи не просто наказывает виновных, но и теряет себя в этом процессе. Интересно, что его возмездие не приносит ему удовлетворения. Несмотря на то, что он достигает своих целей, его внутреннее состояние остается разрушенным. Это подтверждает один из главных религиозных постулатов о том, что зло не может искупить зло, и единственным возможным путем к спасению является прощение: *«Христос сказал: Вы слышали, что сказано: око за око и зуб за зуб. А Я говорю вам: не противься злому. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую»* [Мф: 5: 39-39]. Роман демонстрирует христианскую концепцию воздаяния как неотвратимого процесса: хотя главный герой и мстит своим обидчикам, он сам становится жертвой собственной ненависти, что приводит его к духовному краху.

Финал «Вендетты» остается открытым для интерпретации, но его можно рассматривать в рамках религиозного символизма. Фабио Романи оказывается в положении, когда его месть свершена, но смысл жизни утерян. Его существование после акта возмездия приобретает оттенок бессмысленности, что соответствует христианскому представлению о последствиях греховного выбора. Важно отметить, что в романе отсутствует явное покаяние героя, что отличает его от Джеффри Темпеста из «Скорби Сатаны». Если Темпест осознаёт свою ошибку и стремится к искуплению, Романи, напротив, остается в плену своих эмоций, что делает его финал еще более трагичным.

Романы объединяет общий мотив искушения, который становится центральным элементом их сюжетов. Однако в каждом из произведений этот мотив получает различное воплощение: если в «Скорби Сатаны» герой соблазняется богатством и властью, то в «Вендетте» искушение принимает форму мести. В обоих случаях персонажи оказываются перед моральным выбором, определяющим их дальнейшую судьбу. Основное различие между двумя произведениями заключается в форме дьявольской сделки. В «Скорби Сатаны» она проявляется в виде материального искушения, предложенного герою со стороны мистического персонажа (Лючио), который является аллюзией на дьявола (или же самим дьяволом). В «Вендетте» сделка приобретает иную форму: герой не заключает явного договора с нечистой силой, но идет против естественного порядка вещей, восставая из мертвых и нарушая христианские принципы прощения. Сходство же заключается в том, что в обоих произведениях персонажи не осознают сразу цену своих решений. Они уверены в своей правоте и искренне считают, что делают правильный выбор, однако в итоге оказываются в состоянии внутреннего кризиса (табл. 1).

Таблица 1. Сравнение исследуемых романов по ключевым позициям

Критерий	**«Скорбь Сатаны»**	**«Вендетта, или История всеми забытого»**
Форма искушения	Богатство, власть	Месть, восстановление справедливости

Дьявольская сделка	Символическая (через Лючио)	Нарушение божественного порядка
Роль героя	Пассивная (поддается влиянию)	Активная (сам инициирует месть)
Последствия	Духовный кризис, утрата морали	Опустошение, невозможность прощения
Христианская концепция	Греховность гордыни, возможность искупления	Греховность мести, сомнительное искупление

Оба произведения демонстрируют, что искушение в любой форме разрушительно. В «Скорби Сатаны» герой постепенно осознаёт иллюзорность своего успеха и осмысляет свою духовную деградацию. В «Вендетте» соблазн мести приводит к тому, что персонаж теряет способность чувствовать что-либо, кроме удовлетворения своей жестокой цели. В христианском контексте оба типа искушения представляют смертные грехи: гордыня (в случае Джеффри Темпестом) и гнев (в случае Фабио Романи).

Один из ключевых вопросов, который поднимается в обоих романах, – это возможность искупления после морального падения. В «Скорби Сатаны» Джеффри Темпест приходит к осознанию своих ошибок и получает возможность начать новую жизнь, хотя последствия его решений остаются необратимыми. Его историю можно интерпретировать как путь к покаянию, соответствующий христианскому взгляду на грех и искупление.

В «Вендетте» ситуация более сложна: Фабио Романи добивается своей цели, но оказывается сломленным духовно. Его путь – это не путь искупления, а путь разрушения, где идея справедливости заменяется ненавистью. Финал романа не оставляет ему шанса на прощение, что подчеркивает идею о том, что месть не может привести к настоящему освобождению.

Таким образом, оба произведения не только демонстрируют роковые последствия заключения «сделок с тьмой», но и раскрывают глубинные процессы, происходящие в душе человека, поддавшегося искушению. В «Скорби Сатаны» автор показывает, как дьявольская сделка может принять вид мнимого успеха и удовлетворенности, за которыми скрывается серьезный духовный

кризис: герой, обретая внешние блага, все сильнее осознаёт пустоту своего существования. В «Вендетте» сделка с тьмой проявляется в желании отомстить, что, согласно христианской традиции, относится к тяжким грехам и постепенно ведет к моральной деградации. Искупление, казалось бы, возможно – оно предполагает обретение героем понимания собственной вины, прощение и искреннее раскаяние, однако этот путь доступен далеко не всем людям. Корелли тем самым подчеркивает, что истинная победа не связана с материальными благами или тщеславным торжеством над врагами: подлинный триумф заключается в сохранении нравственного достоинства и способности к духовному возрождению. В контексте викторианской культуры и ее напряженного интереса к проблеме морали обе истории служат мощным предостережением о том, как легко можно разрушить собственную душу, пренебрегая нравственным законом и верой в возможность очищения.

Источники:

Августин А. Исповедь (Confessiones) / Пер. с лат. М.Е. Сергеенко. М.: Республика, 1991. 488 с.

Августин А. О свободе воли (De libero arbitrio) / Пер. с лат. СПб.: Изд. Российского государственного педагогического университета, 2000. 216 с.

Библия. Новый Завет (Синодальный перевод). М.: Российское Библейское Общество, 2011. 1200 с.

Корелли М. Скорбь Сатаны / Пер. с англ. Е.В. Кохно. М.: АСТ, 2023. 448 с.

Корелли М. Вендетта, или История всеми забытого. М.: АСТ, 2024. 512 с.

Литература

Арнольд М. Культура и Анархия. Социология власти. 2017. 29 (2). С. 181-196.

Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории. М.: Эксмо, 2008. 864 с.

Федерико А. Идол пригорода: Мария Корелли и поздневикторианская литературная культура (Idol of Suburbia: Marie Corelli and Late-Victorian Literary Culture). Шарлоттсвиль: University Press of Virginia, 2000. 201 с.

Федерико А. Мария Корелли: писатель и провидец (Marie Corelli: The Writer and the Seer). Ланхэм: The Scarecrow Press, 2000. 224 с.

А.А. Лапшина (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
5 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***Е.Ю. Геймбух***

ХРОНОТОП «НОЧИ» В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ…» И ЕГО СИМВОЛИКА

Доклад посвящен особенностям реализации хронотопа «ночи» в романе М. Петросян «Дом, в котором…». В художественном мире романа ночь играет значительную роль, являясь важным элементом культуры жителей Дома, их суеверий, традиций. В докладе рассматривается, как организовано пространство и время в рамках этого хронотопа, какие языковые средства для этого используются. В мировой культуре ночь ассоциируется со смертью, тайной и ожиданием — особенностям реализации этих символических значений в романе уделено особое внимание.

Ключевые слова: хронотоп, ночь, Мариам Петросян, Дом, в котором…

Понятие «хронотоп» впервые появилось в науке о языке благодаря Михаилу Михайловичу Бахтину и его работе «Формы времени и хронотопа в романе». Исследователь определил этот термин как «формально-содержательную категорию литературы» [Бахтин, 1975: 122], отражающую «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин, 1975: 121]. В своих очерках он определил несколько «хронотопических ценностей» [Бахтин, 1975: 275] – временно-пространственных мотивов, имеющих в искусстве эмоционально-ценностную окраску – каждому из которых дал метафорическое название: хронотоп «дороги» и его разновидности, хронотоп «замка», хронотоп «гостиной-салона», хронотоп «провинциального городка» и хронотоп «порога». Для каждой группы хронотопов он описал специфическую сюжетность, особенность организации времени, в некоторых случаях также обратился к символике выбранных наименований, и подчеркнул, что это лишь некоторые хронотопические ценности, и их дальнейшее обнаружение и описание – задача будущих исследований.

Цель нашей работы: описать один из таких «неклассических» хронотопов как «ночь». Для этого мы планируем проанализировать, как он функционирует в романе Мариам Петросян «Дом, в котором…», какие языковые средства его

организуют, а также обратиться к словарям символов для определения символического значения этого хронотопа.

«Дом, в котором…» – изданный в 2009 году роман русскоязычной писательницы армянского происхождения Мариам Петросян. В произведении изображена жизнь закрытого детского общества: школы-интерната для детей с особенностями здоровья. Воспитанники Дома создают свою культуру, законы и пытаются решить для себя проблему взросления и выхода в Наружность. Спустя 16 лет после выпуска роман все еще продолжает интересовать читателей и исследователей. Тема хронотопов в романе «Дом, в котором…» ранее рассматривалась в научном сообществе: исследователи подвергали анализу в основном хронотопы «дома» и «порога». «Ночь» как отдельный хронотоп романа прежде не рассматривалась исследователями, хотя ночи занимают важное место в художественном мире романа, имеют свои особенности.

Часть ночей в Доме имеет культурообразующее значение для его жителей:

– В Ночь Сказок нельзя спать. Это невежливо.

– И часто у вас бывают такие ночи?

– Четыре раза в году. Посезонно. А еще Ночь Монологов, Ночь Снов и Самая Длинная ночь. Эти по одному разу. Две из них ты уже пропустил.

[Петросян, 2017: 119].

Названия таких ночей графически выделяются в тексте: пишутся с заглавной буквы. В романе описаны две Ночи Сказок: осенняя [Петросян, 2017: 117–125] и ночь перед выпуском [Петросян, 2017: 883–918]; Самая Длинная ночь [Петросян, 2017: 542–583], часть Самой Длинной ночи прошлого выпуска [Петросян, 2017: 594–595]; также Ночью Сказок называет Ральф свой разговор со Стариком [Петросян, 2017: 732–746]. Многие сюжетно значимые эпизоды романа также происходят ночью, например, разговор Курильщика и Черного о белых воронах [Петросян, 2017: 243–254], убийство Помпея [Петросян, 2017: 279–286], смерть Тени [Петросян, 2017: 307], смерть Волка [Петросян, 2017: 400], встреча Лорда с Хранителем Времени [Петросян, 2017: 847–851]. Ночью также происходят некоторые незначительные, но

связанные с какими-либо секретами эпизоды как, например, поиск Слепым ножа в подвале [Петросян, 2017: 146–147] или подслушивание Чумных Дохляков за дискотекой старших [Петросян, 2017: 436–443].

При рассмотрении символических значений ночи стоит обратиться к родственному символу тьмы. Тьма как символ может рассматриваться двояко: самостоятельно и в противопоставлении свету. Самостоятельно тьма символизирует первородный хаос, материнское начало и смерть, ведущую к новому рождению: «Тьма. Тождественна материи, материнскому началу и предсущему, но она предваряет разделение материи. <...> Она соответствует первобытному хаосу» [Керлот, 1994: 526]. В соотношении со светом тьма получает негативное значение зла, греха, неизвестности: «Мрак имеет отрицательное значение лишь в сопоставлении со светом, когда возникает необходимость выбора, – лишь тогда они оказываются символом негативных сторон бытия» [Тресиддер, 1999: 171], «В этом смысле темнота является, в первую очередь, символом удаленности Бога и света от мрака потустороннего мира и врагов ясности и озарения» [Бидерманн, 1996: 265]. Аналогично может рассматриваться и ночь. С одной стороны, она является символом смерти, ожидания и надежды на наступление дня; с другой стороны, ночь – это время магии, потусторонних сил, тайн: «Ночь означает и гибель, и изобилие; в ней присутствует ожидание дня, обещание дневного света» [Королев, 2003: 392], «Она связана с первобытными страхами перед неизвестностью, злом и силами Тьмы – ведьмами, злыми духами, отчаянием, безумием, смертью, но также зачатием, ростом, женским началом, сексуальностью, отдыхом, миром, сном, мечтами и обновлением» [Тресиддер, 1999: 109].

В романе «Дом, в котором…» реализованы разные символические значения ночи. Ночью происходят некоторые магические ритуалы, например, Седой создает амулет для Кузнечика ночью *в темной спальне* при свете ночника [Петросян, 2027: 96–97], Табаки рисует на стенах коридора белого дракона, предсказывая и приближая возвращение в Дом Лорда [Петросян, 2017: 385–392], ночью Лорд пробуждает Хранителя Времени и получает подарок от него

[Петросян, 2017: 847–851], но это значение реализуется нерегулярно: некоторые другие ритуалы происходят вне зависимости от времени суток, например, Табаки разглядывает себя в *гадательном зеркале* на Перекрестке днем [Петросян, 2017: 822–823]. С хронотопом «ночи» связано раскрытие некоторых тайн, начиная с того, что Ночь Сказок раньше называлась *ночью, когда можно говорить* [Петросян, 2017: 216], то есть метафорически сообщать состайникам о причастности к тайнам Изнанки, заканчивая незначительными секретами, например о личности чайки Джонатана [Петросян, 2017: 474–476]. Значение смерти реализуется в романе наиболее регулярно, так как все описанные в тексте смерти (Лося, Тени, Волка, Помпея и Краба) происходят ночью. Показательно, что непрекращающаяся Самая Длинная ночь завершается не финальными эпизодами одноименной главы и главы «Сфинкс. Самая Длинная ночь», а, как обнаруживается позднее, таинственной и *непонятной* смертью Краба и прощанием с ним [Петросян, 2017: 604–605].

Эпизод, связанный со смертью Краба, рассказан Сфинксом от первого лица. По ходу действия в эпизоде изменяются видо-временные формы глаголов. Описание ночи начинается с предикативных единиц настоящего времени (настоящее историческое) несовершенного вида: *считаю, начинаю надеяться, появляется, похож на Гамлета, перестаю надеяться, намерен сообщить, вздыхает*. Исключение из этого ряда составляют глаголы в придаточных предложениях: изъяснительных *(хватит, сдвинутся)*, определительном (*увязли*) и времени (*(пока) не настанет*, *(пока) не услышим*); и в прямой речи (*нашел*). Дальнейшее действие происходит *часом позже* грамматической точки отсчета и для него используются глагольные формы будущего времени: *понесем, спустим, оставим, прикинется сумасшедшим, спятит, объявит, расколет, хлынет, будет приседать и надсаживаться, будет казаться*. В момент, когда *неподвижность времени* приходит в движение, рассказчик начинает использовать глагольные формы прошедшего времени: *начался* (перфект), *разбуженный*, *проснулся* (аорист), *потянулся* (аорист), *стукнул* (аорист), *пошли* (перфект). Глаголы настоящего и будущего времени используют одну точку

отсчета и соответствуют внутреннему времени описываемого события, а глаголы прошедшего времени – другую точку отсчета и соотносятся с моментом рассказывания. Таким образом, изменение грамматической точки отсчета указывает на выход из хронотопа «ночи». В эпизоде присутствуют указания как на время внутри рассказа (*часом позже*), так и на время относительно момента рассказывания (*ни тогда, ни потом, и тогда и позже*). Пространство ночи четко ограничено пределами Дома: *Дом – под черным одеялом, закутан по самую крышу, и я думаю – интересно, надолго ли хватит воздуха здесь, внутри…*

Странное течение времени в пределах Дома во время ночи – значимая черта мира романа. Так, например, «Ночь Сказок» Ральфа и Старика заканчивается тем, что у Ральфа *пропадает чувство времени* [Петросян, 2017: 743], в начале последней Ночи Сказок Табаки объявляет, что *времени будет достаточно* [Петросян, 2017: 892]. С этой неустойчивой длительностью ночи связывается мотив ожидания утра: *Спорим, сейчас он обстукивает по очереди все свои часы и меняет в них батарейки? Думает, кто устроил ему такую подлянку. Откусил утро и проглотил его* [Петросян, 2017: 575], *Утро все не наступало. Я, так и не дождавшись его, заснул* [Петросян, 2017: 918].

Искажению может подвергаться также и пространство, являющее перед героями то, что при нормальных условиях не должно было им встретиться. Ночь может полностью изменить реальное пространство (*Дом пугающе темен и кажется спящим. Глаза не привыкают к этой темноте. Стены вырастают там, где их вроде бы быть не должно* [Петросян, 2017: 547]), или сместить фокус внимания повествователя так, что реальность, не изменившись, кажется непривычной (*Настенные росписи при его [фонарика] свете выглядели непривычно. Выплывали из темноты фрагментами, большая часть которых казалась незнакомой, хотя я проезжал мимо них по несколько раз в день. Наткнувшись на белого быка, я даже ахнул от неожиданности* [Петросян, 2017: 251]), или стереть все маркеры пространства, оставив действующих лиц в пустоте и неопределенности (*Я мчался в темноте, не разбирая дороги, и наверняка убился бы еще на первом этаже* [Петросян, 2017: 282]). При

сравнении ночного пространства с дневным – правильным – регулярно будут встречаться заметные различия, указания на странности ночи: *...а мой дракон снизу маленький и еле виден. Хотя глаз блестит. Но, чтобы различить детали, надо быть великаном* [Петросян, 2017: 412], *Коридор, которому полагалось привести Ральфа к двери его собственного кабинета, повел себя странно. Он трижды раздваивался, ставя Ральфа в тупик – по какому из ответвлений идти, и всякий раз Ральф сомневался, что выбрал верное направление* [Петросян, 2017: 745].

Неправильность ночного пространства отчетливо проявляется в главе «Призрак» [Петросян, 2017: 538–541]. В эпизоде описано путешествие призрака Лорда по спящему Дому. Повествование ведется от третьего лица в настоящем времени. Движение в эпизоде осуществляет в основном не сам Лорд: движется и искажается само пространство Дома: *потолок, как будто притягивает*, *потолок тянет и приближается*, *мимо пролетают стены*, *наезжает дверь*. Размещение Лорда в пространстве тоже необычно. Путь Лорда начинается с того, что он *лежит и одновременно стоит*, он видит одновременно над собой (*он видит потолок*), перед собой (*ночник Лэри в форме гриба*) и под собой (*себя внизу*), первые движения Лорд совершает не самостоятельно, на что указывает возвратный глагол страдательного залога *переносится*. Движение по коридору осуществляется также не Лордом самостоятельно, а *тенью его* или рукой, отделенной от тела. Только в конце пути Лорд *отстает*, *еще далеко*, *нагоняет*, то есть самостоятельно передвигается. Несмотря на то, что название главы указывает, что по Дому путешествует не Лорд, а его призрак, языковые средства указывают на обратное: все местоимения *он* (от *Он лежит и одновременно стоит* до *...ее прикосновение становится его прикосновением*) относятся к Лорду, также о пути, пройденном призраком, говорится, что Лорд видит *свой путь*, хотя физически он не двигается с места на протяжении всего эпизода. Двойственность и неопределенность ночного пространства также подчеркнута фразой *видеть свой путь там, где он есть и где его нет*.

Таким образом, при описании времени и пространства в хронотопе «ночи» мы можем говорить о растяжении времени, его неопределенной длительности, об искажении и создании «неправильного» пространства, организующегося таким образом, чтобы обратить внимание героев на что-то или запутать их, лишив ориентиров. Событийное наполнение хронотопа «ночи» совпадает с символическими значениями ночи как смерти и тайны.

Источники

Петросян М. Дом, в котором… Москва: Лайвбук, 2017. 960 с.

Литература

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.

Бидерманн Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. Свенцицкой И.С. М.: Республика, 1996. 335 с.

Керлот Х.Э. Словарь символов М.: «REFL-book», 1994. 608 с.

Королев К.М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., СПб.: ЭКСМО, Terra Fantastica, 2003. 524 с.

Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. М.: «ФАИР-Пресс», 1999. 444 с.

Я.О. Милосердова (Россия, Москва)
Государственный университет просвещения
5 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***Т.В. Малинская***

КОНЦЕПТ «ЗЕМЛЯ» КАК ОТРАЖЕНИЕ ИДИОЛЕКТА В.С. ВЫСОЦКОГО

В статье представлен анализ концепта «*земля*» в произведениях Владимира Семёновича Высоцкого. Реализация рассматриваемого концепта раскрывает особенности идиолекта В.С. Высоцкого.

Ключевые слова: идиолект, концепт, концепт «земля», концептология, В.С. Высоцкий.

Язык Владимира Семёновича Высоцкого противоречив, в этом языке отражается жизнь. Язык – спутник и инструмент познания. Песни Высоцкого близки и понятны русскому человеку. Высоцкий стал голосом народа. В его творчестве представлены песни почти всех стилей: от высокой лирики до блатных [Милосердова, 2024: 130].

В работе объектом изучения выступает идиолект Владимира Семёновича Высоцкого, рассматриваемый через концепт *земля*. В современной науке идиолект и идиостиль считаются двумя сторонами языковой личности.

Георгий Гачев отмечал, что язык как голос национальной природы. Культура и язык являются семиотическими системами. Культура, равно как и язык, – это формы сознания, отображающие мировоззрение человека; они находятся в постоянном взаимодействии [Иванова, 2006: 39].

Изучение концептуальной структуры художественного произведения, пространство которого индивидуально, но всегда вписано в национальную, а в лучших своих образцах – в универсальную картину мира, приобрело особую значимость для анализа содержательного пространства текста и его интерпретации [Фролова, 2012: URL].

М.М. Бахтин считал, что организующим центром произведения остаётся творческая личность писателя – автора, эстетически трансформирующего и варьирующего средства языка, пользующегося им как тончайшим инструментом в выражении своих взглядов и оценок [Литус, 2023: 118].

«Под идиолектом <…> понимается реализация языка как индивидуализированной "версии" общенародного языка. Идиолект писателя репрезентируется созданными им текстами» [Леденёва, 2022: 6].

Языковая личность по отношению к индивидуальному художественному творчеству реализуется в идиолекте – совокупности языковых единиц, репрезентирующих индивидуальную картину мира, идиостиле – совокупности способов и приёмов выражения авторских интенций в содержании текстов и проявляется через всю систему изобразительных средств. Здесь можно выстроить иерархию: язык автора → индивидуальные компоненты (идиолект) → коннотативно значимые компоненты (идиостиль) [Литус, 2023: 120].

Отношение писателя к отбору средств, транслирующих его художественную индивидуальность и особенности мировидения, наглядно и в полной мере отражается в его художественном пространстве, которое формируется средствами идиолекта – индивидуализированной "версии" общенародного языка, сохраняемой текстами», и далее: «идиостиль – это индивидуально устанавливаемая языковой личностью система отношений к разнообразным способам авторепрезентации средствами идиолекта» [Леденёва, 2001: URL].

Слово выступает единицей идиолекта, реализованной единицей языка. Именно эта единица отражает семантические особенности, семантические изменения, выбор автором отражает предпочтительность.

Земля в работе принимается как концепт, который выражен именем существительным, так «само частеречное предназначение которых именовать и быть определяющими единицами концептуальной сферы, тезауруса личности, – это средства номинации предметов и явлений различных сфер жизни и существования человека, самого человека – людей, а также их физических и морально-этических качеств. Благодаря этим единицам идиолекта, человек и окружающий его мир предстают как некое отражение увиденного глазами писателя» [Леденёва, 2022: 17].

Концептосфера – значимая составляющая языковой картины мира любого народа. Концепты формируются исходя из опыта народа и отражают ментально-лингвальные факты. В семиотическую систему входят как язык, так и культура. Культура, равно как и язык, – это формы сознания, отображающие мировоззрение человека; они находятся в постоянном взаимодействии. Совокупность этих знаний, запечатлённых в языковой форме, представляет собой то, что называется «языковая картина мира» [Иванова, 2006: 39].

Концепт – ментальное поле, создаваемое лексемой-стимулом. Концептуальное поле – цельный фрагмент ментального пространства, актуализируемый стимулами, сгруппированными вокруг ядерной лексемы. Именно концепт «способен очерчивать широкую область, если она представлена языковыми и речевыми средствами» [Симашко, Леденёва, 2020: 300].

И.А. Иванова отмечает, что многочисленные труды, посвящённые изучению концептов, указывают на их многоуровневую структуру и связанную с этим сложность их описания [Иванова, 2021: URL].

Концепт как особый комплекс конкретной языковой картины будет определяться не только языковыми средствами выражения, но и будет обусловлен, как отмечает В.В. Красных, культурой знаний и представлений всех носителей этой культуры [Красных, 2002: 146].

Концепт как единица концептосферы отражает взгляд на мир. Определённые концепты входят в национальную картину мира и являются универсальными, к таким мы относим и концепт *земля*, при этом реализация может быть и индивидуально-авторская. Концепты напрямую связаны с языковой личностью. Именно через анализ реализаций в произведениях, в которых синтезируется личный опыт авторов и установки, отражённые в ментально-лингвальных комплексах через концепты, актуализируется идиолект писателя.

Сфера знаний об устройстве окружающего мира (небо, земля, растения и животные, населяющие её) репрезентируется ЛСГ наименований явлений

природы, природных объектов, физических явлений, вещей, артефактов, живых существ, населяющих землю [Леденёва, 2022: 19].

Рассмотрим некоторые примеры реализации концепта в произведениях барда:

*Лили **на землю** воду –*
Нету колосьев, – чудо!
Мне вчера дали свободу –
Что я с ней делать буду?![1]

В приведённом примере *земля* выступает в значении почвы, на которой прорастают побеги. *Земля* – почва, дающая жизнь.

*Наш Федя с детства связан был **с землёю** -*
Домой таскал и щебень и гранит...
Однажды он принёс домой такое,
Что папа с мамой плакали навзрыд[2].

В этом случае *земля* реализуется как почва. Указание бытийного времени через неморфологизованное обстоятельство времени «с детства» отражает древнейшее представление о связи человека с землёй. Так, «во многих индоевропейских языках общее наименование человека этимологически связано с обозначением земли и характеризует человека как земного, «почвенного»: латин. humus – земля, почва, глина, праслав. zemja – земля» [Журавлёв, 2005: 85]. С одной стороны, первично концепт указывает на традиционное для славян представление. С другой – *земля* выступает и как почва, слой земной коры, с которым работают археологи.

*И **в землю** уткнувшись солдаты лежат.*
Появились откуда-то белые птицы
Над трупами наших солдат[3].

[1] Высоцкий В.С. Дайте собакам мяса. URL: https://lib.ru/WYSOCKIJ/ (дата обращения: 22.09.2025)
[2] Высоцкий В.С. Песня археологов. URL: https://lib.ru/WYSOCKIJ/ (дата обращения: 22.09.2025)
[3] Высоцкий В.С. В плен – приказ: не сдаваться! URL: https://lib.ru/WYSOCKIJ/ (дата обращения: 22.09.2025)

В произведении «В плен – приказ: не сдаваться!» концепт реализуется в значении последнего пристанища человека. С помощью метафоры «в землю уткнувшись» передаётся страшная картина смерти на войне.

Скачет
По небу всадник –
облако,
Плачет дождём и градом, –
Значит, ***на землю*** *надо*[1].

В песне «Бродят по свету люди разные» *земля* выступает в традиционной оппозиции земля – небо.

Море бурное режет наш сейнер,
И подчас ***без земли*** *тяжело, –*
Но и птицы летят на Север,
Если им надоест тепло[2].

В «При всякой погоде» *земля* реализуется в значении суши, которая противопоставлена воздушному и водному пространству. Интересно, что Высоцкий проводит параллель: море и земля – север и юг. Так, в этом случае концепт ещё и сопоставляется с югом. В рассматриваемом примере *земля* для человека представлена более привычным и комфортным пространством в отличие от сурового моря.

Вдруг впереди ***Земля****,*
Наша родная ***Земля****!*[3]

В этом примере концепт дважды выступает как планета Солнечной системы, на что в том числе указывает и написание с заглавной буквы. Также примечательно использование качественного прилагательного *родная*, которое является частотным, соотносящим с понятием родины.

Но ***от Земли*** *до Беты – восемь ден,*

[1] Высоцкий В.С. Бродят по свету люди разные. URL: https://lib.ru/WYSOCKIJ/ (дата обращения: 22.09.2025)
[2] Высоцкий В.С. При всякой погоде. URL: https://lib.ru/WYSOCKIJ/ (дата обращения: 22.09.2025)
[3] Высоцкий В.С. Каждому хочется малость погреться. URL: https://lib.ru/WYSOCKIJ/ (дата обращения: 22.09.2025)

Ну а до планеты Эпсилон –

Не считаем мы, чтоб не сойти с ума[1].

В этом примере из «Песни космических негодяев» рассматриваемый концепт также реализуется как планета.

На земле читали в фантастических романах

Про возможность встречи с иноземным существом, –

Мы ***на Земле*** *забыли десять заповедей рваных,*

Нам все встречи с ближним нипочём![2]

Анализируемый пример отличается. Концепт реализуется в значении противоположности воздушному пространству, в котором возможно нахождение иноземных существ. Именно этим определяется написание с прописной буквы. Следующий пример из этого же произведения – *Земля* написана с заглавной буквы, автор вновь обращается к земле как к планете Солнечной системы. Это произведение особенно интересно для анализа, так как в одной песне концепт реализуется в разных значениях.

Но спускаемся мы с покорённых вершин, –

Что же делать – и боги спускались ***на землю***[3].

В этом произведении *земля* – суша, противопоставленная воздушному пространству.

Круглый год ***на земле*** *гололёд,*

Напролёт – круглый год[4].

В рассматриваемом случае *земля* выступает как поверхность, именно она покрыта льдом.

Врывшись ***в землю*** *и снега,*

И виновных не искали,

[1] Высоцкий В.С. Песня космических негодяев. URL: https://lib.ru/WYSOCKIJ/ (дата обращения: 22.09.2025)

[2] Высоцкий В.С. Песня космических негодяев. URL: https://lib.ru/WYSOCKIJ/ (дата обращения: 22.09.2025)

[3] Высоцкий В.С. Прощание с горами. URL: https://lib.ru/WYSOCKIJ/ (дата обращения: 22.09.2025)

[4] Высоцкий В.С. Напролёт целый год – гололёд. URL: https://lib.ru/WYSOCKIJ/ (дата обращения: 22.09.2025)

Кроме общего врага[1].

В произведении «Чем и как, с каких позиций оправдаешь тот поход?» *земля* – почва, грунт.

Концепт *земля* является частотным в произведениях Владимира Семёновича Высоцкого, особенно в произведениях военной тематики. Бард чаще всего обращается к концепту, входящему в национальную картину мира (земля как планета; земля как почва; земля, противопоставленная воде и воздуху). Также наблюдаем, что даже в рамках одного текста реализация может происходить в разных значениях («Песня космических негодяев»). С помощью анализа интерпретаций рассматриваемого концепта мы видим отношение автора ко многим жизненным аспектам, так отражаются взгляды на различные сферы и вопросы: жизнь и смерть, мир и война, земля как планета и земля как Родина, земля и вода, земля и воздух. Так, с помощью анализа концепта *земля* репрезентируются некоторые особенности идиолекта В.С. Высоцкого.

Источники

Владимир Высоцкий. Библиотека Максима Мошкова. URL: https://lib.ru/WYSOCKIJ/ (дата обращения: 22.09.2025)

Литература

Журавлев А.Ф. Язык и миф. Индрик. Москва. 2005. 1003 с.

Иванова И.А. Концепт любовь и его концептосфера в истории русского языка : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01. Москва, 2006. 201 с.

Иванова И.А. Особенности репрезентации концепта любовь как культурного кода русской языковой картины мира (на материале рассказа И.А. Бунина «Первая любовь») // Русский язык в славянской межкультурной коммуникации: Материалы Международной научной конференции, посвящённой памяти доктора филологических наук, профессора К.А. Войловой,

[1]Высоцкий В.С. Чем и как, с каких позиций оправдаешь тот поход? URL: https://lib.ru/WYSOCKIJ/ (дата обращения: 22.09.2025)

Москва, 25 февраля 2021 года / Отв. редактор О.В. Шаталова. М.: ООО "ПРИНТИКА", 2021. С. 91–99.

Красных В.В. Предметный код культуры в русском культурном пространстве // Русистика на пороге XXI века: проблемы и перспективы. Мат-лы междунар. науч. конф. (Москва, 8–10 июня 2002 г.). М., 2003. С. 146–148.

Леденёва В.В. Идиостиль (к уточнению понятия) // Филологические науки. 2001. № 5. С. 36–41.

Леденёва В.В. Особенности идиолекта Н.С. Лескова Изд. 2-е, исправленное и дополненное. М.: Постатор, 2022. 462 с.

Литус Е.В. Основы лингвокультурологии. М.: ООО "ФЛИНТА", 2023. 252 с.

Милосердова Я.О. Реализация концепта "земля" в произведениях В.С. Высоцкого 1973 г // Майские чтения (Язык и репрезентация культурных кодов) : материалы XIII Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции молодых ученых, Самара, 16 мая 2023 года. – Самара: Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, 2024. С. 130–132.

Симашко Т.В., Леденёва В.В. Концепт «Либерализм» в осмыслении современного российского социума // Вестник МГОУ. 2020. No 2. С. 298–316.

Фролова Л.Ф. «Концепты первостихий (вода, воздух, земля) в романе М.М. Пришвина «Кащеева ночь». Автореферат дисс. канд. филол. н. «Липецкий государственный педагогический университет». Орёл, 2012. 24 с.

А.Д. Михайлина (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
5 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***И.И. Матвеева***

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ Б.П. ЕКИМОВА «ФЕТИСЫЧ»

В статье речь идет о функционировании библейских мотивов в рассказе Б.П. Екимова «Фетисыч». На основании историко-культурного, сравнительно-сопоставительного, интертекстуального методов исследования прослеживается роль таких библейских мотивов, как мотив спасения, жертвенности, Божественного Слова. В библейском ключе анализируется ономастика, приводятся фрагменты рассказа, в которых проводятся параллели с библейскими сюжетами.

Ключевые слова: деревенская проза, библейский текст, ономастика, образ Христа, сюжетные параллели.

Борис Петрович Екимов (род. 1938) – один из ведущих писателей второй половины XX века, публицист, представитель реалистического направления в современной русской прозе. Творчество Екимова своими корнями уходит в традиции русской деревенской прозы, что было отмечено А.И. Солженицыным, назвавшим Екимова «новым писателем деревенщиком» [Разувалова, 2015: 542]. В то же время мироощущение писателя глубоко укоренено в христианской культурной парадигме. Православная этика с ее заповедями, состраданием и любовью к ближнему – отличительная черта его прозы. При этом связь с библейским текстом осуществляется писателем завуалированно и на нескольких уровнях.

К творчеству Б.П. Екимова обращались многие современные исследователи. Например, С.В. Кожевникова в своей диссертации «Творчество Б. Екимова: динамика "деревенской" прозы последней трети XX века» рассматривает судьбу «деревенской» прозы как течения в русской литературе XX века, осмысляет тенденции ее развития «на примере эволюции творчества волгоградского прозаика Б. Екимова». М.В. Мокрова в диссертации «Жанр рассказа в творчестве Б.П. Екимова: традиции и новаторство» выявляет литературную традицию, избранную Екимовым в своем творчестве, и

рассматривает проблему новаторства в рамках творчества Б.П. Екимова. И.В. Великанова в диссертационной работе «Поэтика прозы Б.П. Екимова» обращается к темам, встречающимся в творчестве писателя, – тема современной деревни и крестьянского труда, тема памяти и связи поколений, позволяющая говорить о философском звучании произведений Б.П. Екимова; также И.В. Великанова анализирует этико-философскую проблематику рассказов Б.П. Екимова, созданных в 1990-е гг. Е.К. Холодкова в диссертации «Концепция национального характера в прозе В.П. Астафьева, В.Г. Распутина и Б.П. Екимова 1990-х – начала 2000-х гг.» рассматривает национальные особенности русского народа (религиозность, совестливость, связь с корнями и т.п.), отраженные в творчестве Б.П. Екимова, а также приводит типологию героев в произведениях В.П. Астафьева, В.Г. Распутина и Б.П. Екимова.

Однако никто из перечисленных выше исследователей не рассматривал библейские мотивы и их роль в творчестве Б.П. Екимова. Цель данного исследования — выявить и систематизировать библейские мотивы в рассказе «Фетисыч», определяющие идейно-художественное своеобразие произведения.

Библейские сюжеты, мотивы и образы помогают авторам осмыслить вечные духовно-нравственные вопросы, поэтому их в своем творчестве использовали как классики русской литературы (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.И. Куприн, М.А. Булгаков и др.), так и некоторые представители нового реализма в современной русской литературе (Захар Прилепин «Грех», А.В. Иванов «Географ глобус пропил», А.Н. Варламов «Душа моя Павел» и др.).

В рассказе Б. Екимова «Фетисыч» (1996) библейский текст не демонстрируется явно, но ощущается на уровне художественной тональности, на пересечении реалистического повествования и лирической стихии. Рассказ отражает кризис российской деревни в 1990-е годы, когда разрушалось общество и государство, попирались моральные и этические принципы, но в то же время начался процесс формирования новых ценностей, а в обществе возник интерес к давно вытесненным из жизни людей православным традициям. За бытовым

сюжетом о девятилетнем мальчике, взявшем на себя роль учителя после смерти старой учительницы, скрываются глубинные библейские мотивы, не только усиливающие философское звучание произведения, но и поднимающие его до уровня притчи о надежде, упорстве и духовном возрождении.

Главным героем Екимов делает ребенка, которого воспитывает пьющий и равнодушный к нему отчим. Хотя Яков и воспитывается в семье, но его родители «находятся где-то на периферии сюжета и так далеки от детей, что создается впечатление их полного отсутствия и незащищенности ребенка» [Матвеева, 2013, 145]. Мальчик чувствует себя в доме лишним и остро переживает чувство ненужности: «Мальчишка же, Яков, что по характеру, что по стати был для Фёдора (отчима. – *А.М.*) кровью чужой» [Екимов, 1996: 6]. Дети, посещающие школу, также словно лишены родителей, о них заботятся только старая учительница Мария Петровна и Яков по прозвищу Фетисыч. Екимов здесь продолжает традицию А.П. Платонова, сделавшего своих детей сиротами даже при живых родителях. Сиротство – значимый библейский мотив. В Библии оно становится символом крайней уязвимости, беспомощности. Бог предстает как защитник сирот, а забота о них — как один из ключевых показателей праведности как отдельного человека, так и всего общества.

Ономастика

Библейская символика проявляет себя уже в именах героев Якова по прозвищу Фетисыч и учительницы Марии Петровны.

Согласно словарю русских личных имен Н.А. Петровского, имя Яков в переводе с древнееврейского означает «он следует за кем-либо» [Петровский, 1966: 236]. В самом деле, главный герой копирует манеру поведения, жесты и даже фразы своей учительницы: *«Яков сказал громко, повторяя слова учительницы: "Давайте все вместе поздравим Марину. Она закончила свою первую книжку-букварь. Молодец, Кроха. Поздравляем тебя!"»* [Екимов, 1996: 18].

Имя героя отсылает и к ветхозаветному Иакову (Израилю), основателю двенадцати колен Израилевых, известному своим упорством: он боролся с

Богом, получил благословение и основал народ Израиля: «И боролся Некто с ним до появления зари; и, увидев, что не одолевает его, коснулся состава бедра его и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним. И сказал: *отпусти Меня, ибо взошла заря*. Иаков сказал: *не отпущу Тебя, пока не благословишь меня*. И сказал: *как имя твое?* Он сказал: *Иаков*. И сказал [ему]: *отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль, ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь.* Спросил и Иаков, говоря: *скажи [мне] имя Твое*. И Он сказал: *на что ты спрашиваешь о имени Моем?* И благословил его там»[1].

Яков, подобно своему библейскому тезке, проявляет упорство и мудрость: он не только продолжил дело почившей учительницы, но и стал для детей хутора духовным лидером. Прозвище героя Фетисыч также говорящее: это просторечный вариант имени Феоктист, в переводе с древнегреческого означающего «ценный» или «Дар Божий» [Петровский, 1966: 219].

Имя учительницы мальчика, Марии Петровны, также отсылает к библейскому образу Марии – матери Христа. Согласно Библии, имя означает «госпожа»: *«И Господь послал им в скором времени дочь, которая была названа Марией, что означает "Госпожа"»*[2] – то есть самая старшая, самая уважаемая женщина. В рассказе Екимова Марию Петровну уважают все жители деревни – и взрослые, и дети. Благодаря ей школа, несмотря на ее некомплектность, продолжает жить.

Библейские проекции имен возникают в рассказе не случайно, а несут определенный смысл. Так же, как Богородица дала жизнь Спасителю, Мария Петровна передает Фетисычу миссию просветителя, духовного преемника. Как и библейских персонажей, Якова ждут на его пути трудности и лишения, о чем говорит вся неблагополучная обстановка в деревне, но у него будут и помощники, и последователи. Яков перенимает от Марии Петровны эстафету добра, ответственности старших за младших, и мальчик с этой миссией идет «в народ», преимущественно в его детской ипостаси.

[1] Книги Бытия (глава 32, стихи 24–30)
[2] Прт. Серафим Слободской «Моя первая Библия. Для малышей и их родителей»

Мотив жертвы

Один из центральных, сквозных сюжетов Библии – это сюжет жертвы. В рассказе он связан с образом Якова-Фетисыча. Яков отказывается от возможности уехать в хорошую большую школу в соседнем хуторе, поскольку не может оставить младших детей. В послании Апостола Павла к римлянам сказано: *«Итак, умоляю вас, братия, милосердием Божиим, представьте тела ваши в жертву живую, святую, благоугодную Богу, для разумного служения вашего»* (Рим. 12:1). Яков жертвует собой ради других детей, ради сохранения школы, являющейся центром жизни и культуры хутора, подобно тому, как Иисус пожертвовал собой ради человечества.

Отметим, что и учительница Мария Петровна также отмечена мотивом жертвы: несмотря на почтенный возраст и уже слабое здоровье, она до последнего вздоха продолжала учить детей. Ее городская подруга Галина Фёдоровна, услыхав о смерти учительницы, всплакнула и сказала: *«Господи… Как мы ее любили… Так вас и пестала до последнего»* [Екимов, 1996: 27]. Эта фраза подтверждает, что Мария Петровна пожертвовала своим здоровьем и силами во благо подрастающего поколения, стремясь вложить в них лучшее.

Миссианство

После смерти Марии Петровны школа продолжает функционировать только благодаря Фетисычу, взявшему ответственность за дело учительницы на себя. Яков становится пастырем для детей школы: то, как он проверяет тетради, ставит отметки, следит за порядком и дисциплиной, напоминает христианское служение, понимаемое как бесконечная любовь к ближнему. Фетисыч, имплицитно напоминающий Христа, принимает миссию спасения школы и, следовательно, мыслится своеобразным Спасителем просвещения, которое находилось в то время в упадке.

Яков-Фетисыч, безусловно, положительный герой. С.В. Крылова и И.И. Матвеева выделяют три типа положительных героев: герой-идеалист, герой-воин и герой-христианин. Такие типажи исследователи называют «детьми новой России» [Крылова, Матвеева: 73].

Все эти типы героев объединены такими чертами, как честность, духовная сила, способность жертвовать собой ради достижения идеала, любовь к Родине. Уроки нравственности и любви к человеку эти герои вынесли из детства, из общения со значимыми взрослыми. Персонажи, живущие в реальном мире по законам нравственности, стали проводниками национальной идеи возрождения, обретения духовной высоты, новых ценностных ориентиров, добытыми писателями в эпоху духовных катаклизмов [Крылова, Матвеева: 74].

Яков относится сразу ко всем трем типам положительного героя в современной русской литературе: он и герой-идеалист, благородный, искренне верящий в людскую доброту и заботу: «*С Галиной Федоровной повидался, — доложил Яков. — Обещала найти учительницу. Есть у нее на примете».* [Екимов, 1996: 33].

Он и герой-воин, сражающийся за сохранение школы как центра духовности. На предложение бригадира Каледина собирать детей в доме Башелуковых, он, едва сдерживаясь от волнения, вразумляет взрослого ответственного человека: «*А библиотека? <…> А наглядные пособия? А уроки физкультуры? Комиссия какая приедет, и будем не числиться. А беженцы, какие места ищут? Подъехали. Есть школа? Вот она, — убеждал он бригадира. — Значит, можно жить. А увидят замок — и развернутся»* [Екимов, 1996: 36].

Он же и герой-христианин, поскольку пожертвовал своим желанием учиться ради сохранения школы в родном хуторе: «...*нельзя было оставить свою школу. Тогда там все кончится, рухнет. <…> школу разгромят. Сначала вынут стекла. Говорят, они дорогие. Потом снимут двери, окна выдерут. И пойдут курочить. <…> Без него все пойдет прахом»* [Екимов, 1996: 39–40].

Всё перечисленное делает Якова-Фетисыча не только положительным героем, но и ставит его в положение уникальных героев, создающих нравственный ориентир для читателя.

Центральной сценой рассказа является ***сцена смерти старой учительницы***: *«Яков отворил калитку и сразу почуял неладное: настежь были открыты все двери — коридорная, кухонная, сарая. <…> Старая учительница*

была в сарае. Она стояла, навалившись на угольный ящик. <…> Учительница была мертва и стала валиться на мальчика, как только он тронул ее. Яков с трудом, но не дал ей упасть». [Екимов, 1996: 17].

В приведенном фрагменте важна символика, мотив передачи миссии и духовного наследия. Согласно американскому исследователю мифологии Дж. Кэмпбеллу, передача силы, или дара от умирающего (метусис) напрямую связан с инициацией героя [Кэмпбелл, 2025: 188]. Так, Яков, принимая от наставницы миссию спасения рода человеческого, становится взрослым. Девятилетний мальчик удержал тело умершей учительницы, не дал упасть, таким образом взяв ее ответственность за дело на себя.

В то же время фрагмент сопоставим с библейским мотивом смерти Иисуса Христа, ценой жизни передавшего людям Божественное слово и открывшего им Царствие Небесное, т.е. Рай («отвечал им: *не придет Царствие Божие приметным образом, и не скажут: вот, оно здесь, или: вот, там. Ибо вот, Царствие Божие внутрь вас есть*» (Лк. 17:21), «Пребудьте во Мне, и Я в вас» (Ин.15:4).

С образом Марии Петровны в сцене связана дихотомия смерти и воскресения: физическая смерть учительницы коррелирует с ее духовным бессмертием, так как ее дело отныне продолжит Яков. Приведенный выше эпизод иллюстрирует фразу из Пасхального тропаря: «Смертию смерть поправ» (полная фраза звучит так: «Христос воскресе из мёртвых, смертию смерть поправ и сущим во гробех живот даровав» [Пасхальный тропарь, глас 5]). Умирая, учительница передает свой путь юному Фетисычу.

Примечательно, что сцена передачи миссии происходит в сарае, т.е. вне дома, в помещении, где среднерусские крестьяне зачастую держали скотину. Рождение Спасителя происходит в хлеву. Параллель «сарай – хлев» в рассказе представляется далеко не случайной. Мария Петровна отходит в мир иной в сарае, и именно там происходит «рождение» Якова как ее последователя. На плечи мальчика возлагается миссия сохранения школы в родном хуторе, а в глобальном смысле – миссия просвещения и спасения хутора. В свою очередь,

хутор олицетворяет все погибающие российские деревни в период «лихих девяностых». Поэтому миссия Якова сродни миссии Иисуса Христа, родившегося в хлеву **ради спасения** человеческого рода.

Мотив спасения

С центральными образами рассказа связан мотив служения добру и истине в библейском понимании этих понятий. Именно Мария Петровна создала в школе атмосферу любви и дисциплины, созвучную «воспитанию в учении Господнем». Школа в рассказе мыслится как некий Ноев ковчег. Если хутор олицетворяет погибающий мир, в котором царят разруха и пьянство, то в школе сохраняются знания, культура, человечность – всё самое необходимое для грядущего возрождения. Фетисыч собирает детей в этом ковчеге и продолжает вести их через хаос к светлой цели. Так, можно утверждать, что школа – не просто своеобразный Ноев ковчег, а истинный Храм, способный помочь человеку возродиться.

Несмотря на трагическую ситуацию смерти учительницы, на общую обстановку развала и безверия, финал рассказа выглядит очень светлым. Автор завершает его картиной выпавшего снега, который покрыл хутор, спрятал грязь и очистил все в природе: *«А потом пошел густой снег. К утру насыпало его по колено. К рассвету прояснилось. Заря вставала уже зимняя, розовая. Хутор лежал вовсе тихий, в снегу, как в плену. Несмелые печные дымы поднимались к небу. <…>. Хутор был **живой**»* [Екимов, 1996: 41–42]. Картина покрытого снегом, как саваном, хутора создает настроение умиротворения, словно закрывает прочитанную страницу и открывает новую, чистую.

Интересно, что финал рассказа напоминает аналогичный финал повести В.Г. Распутина «Деньги для Марии». И в том, и в другом произведении выпавший снег рождает надежду на возрождение, делая произведения светлыми. Сравним: «Кузьма сходит с поезда и от неожиданности замирает: снег. Большими, лохматыми хлопьями он спадает на землю, и в наступающих утренних сумерках земля начинает белеть. Ветра нет и в помине. Мягкая,

неземная тишина, спадающая вместе со снегом на землю, накрывает и глушит пока еще редкие звуки» [Распутин, 2024: 74].

Выводы

Анализ библейских мотивов в рассказе «Фетисыч» свидетельствует о философской глубине произведения, о его глубинных связях с Книгой Книг, предшествующей и современной литературой. Библейские мотивы в нем служат своего рода фундаментом, позволяющим поднять локальную бытовую историю до уровня христианской притчи. Через призму библейских образов и мотивов автор активизирует мотивы жертвы, служения, надежды, возрождения. Хутор оказывается местом духовной битвы, где ребенок становится сеятелем светлого, доброго, вечного. Финал рассказа дает надежду: пока есть такие люди, как Фетисыч, хутор будет живым, а следовательно, будет жива и Россия, которая возродится из хаоса 1990-х, что также перекликается с пророческой традицией Библии, где надежда всегда рождается из искренней веры отдельных людей.

Источники

Екимов Б.П. Два рассказа. М.: Новый мир, Т.2. 1996. 64 с.

Распутин В.Г. Деньги для Марии. М.: Художественная литература, 2024. 74 с.

Литература

Алтынбаева Г.М., Герасимова Л.Е. Нравственные конфликты современной прозы в восприятии молодых читателей. // Изв. Сарат. ун-та Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2016. №3. С. 333-339.

Великанова И.В. Поэтика прозы Б.П. Екимова. Диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01. / Русская литература, 2004. 200 с.

Кожевникова С.В. Творчество Б. Екимова: динамика «деревенской» прозы последней трети XX века. Диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01. / Магнитогорск, 2002. 209 с.

Крылова С.В., Матвеева И.И. Проблема положительного героя в современной литературе // Русская словесность. 2024. № 3. С. 68–75.

Куделько Н.А. Праведники Бориса Екимова в свете традиций И.С. Тургенева («Записки охотника») // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки, 2013. №1. С. 259-264.

Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. СПб., ПИТЕР, 2025. 544 с.

Матвеева И.И. «Резцом эпох и молотом времен...»: Судьба и творчество А. Платонова. М.: МГПУ, 2013. 184 с.

Мокрова М.В. Жанр рассказа в творчестве Б.П. Екимова: традиции и новаторство. Диссертация кандидата филологических наук. РГГУ, 2003. 193 с.

Петровский Н.А. Словарь русских личных имен. М.: Советская энциклопедия, 1966. 385 с.

Разувалова А. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 616 с.

Серафимова В.Д. Концепты «Дети», «Детство» как общечеловеческая проблема (А. Платонов, Ю. Казаков, Б. Екимов и др.) // Ценности и смыслы, 2012. №3(19). С. 150-158.

Сухих И.Н. Уроки Федора Абрамова // Мир русского слова, 2021. №1. С. 69-71.

Холодкова Е.К. Концепция национального характера в прозе В.П. Астафьева, В.Г. Распутина и Б.П. Екимова 1990-х – начала 2000-х гг. Автореферат дисс. кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 2009. 23 с.

Шагиахметова З.Н. «Что главное в жизни?»: урок по рассказу Б.П. Екимова, направленный на формирование у школьников нравственных ценностей // Педагогический ИМИДЖ. 2025. №1 (66). С. 79-92.

Д.А. Поляков (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
3 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***В.Е. Беляева***

КОНФЛИКТ ФЕРМЕРОВ И БАНКОВ В РОМАНЕ ДЖ. СТЕЙНБЕКА «ГРОЗДЬЯ ГНЕВА»

Статья посвящена исследованию романа Дж. Стейнбека «Гроздья гнева», в котором описываются основные социальные и экономические проблемы тридцатых годов двадцатого века. В центре внимания находятся фермеры, которые странствуют в поисках лучшей доли.

Ключевые слова: литература США, Великая Депрессия, конфликт, творчество Стейнбека

«Гроздья гнева» – роман Дж. Стейнбека, написанный в 1939 году во времена Великой депрессии в США. В нем затрагиваются важные социальные и экономические проблемы тридцатых годов XX века и подводятся итоги десятилетия.

В начале четвертого десятилетия XX века многие фермеры были вынуждены покинуть свои земли в связи с экономическим кризисом, который получил название Великая депрессия. Обедневшие американцы начали массово уезжать в Калифорнию в надежде получить работу. Стейнбек писал:

Снявшиеся с места, выехавшие на поиски новой жизни люди стали теперь кочевниками[1].

Трагедия тысяч американцев показана на примере семьи Джоудов. Я.Н. Засурский отмечал, что эта семья – олицетворение «трудовой, народной Америки» [Засурский, 1984: 210]. Выселение и последующий отъезд стали для них настоящим ударом. Дед Тома Джоуда не собирался покидать дом и стрелял в тракторы из ружья. Насильственный отъезд привел его к смерти. Джим Кэйси, бывший священник и друг семьи Джоудов, заметил:

Ваш дед умер не сегодня. Он умер, когда его с места сняли… <…> Дышать он дышал, но жизни в нём уже не было. Дед и земля ваша – одно целое, он и сам это понимал[2].

[1] Стейнбек Дж. Гроздья гнева. М.; Иностранка, 2020. С. 376
[2] Там же. С. 196

Земля и банк в романе показаны как противоборствующие стороны. Фермеры из Оклахомы арендовали земельные участки и жили на них несколько поколений. Однако технический прогресс оставил их без работы и земли и привел к обнищанию. Ручной труд фермеров перестал быть выгодным. На смену рабочим пришли тракторы.

Банк описывается Стейнбеком как чудовище, созданное человеком. Банковские агенты оправдывают свои действия тем, что полностью выполняют его требования:

Если землёй владел банк или трест, посредник говорил: банку, тресту нужно то-то и то-то; банк, трест настаивает, требует... – словно банк или трест были какие-то чудовища, наделенные способностью мыслить и чувствовать, чудовища, поймавшие их в свою ловушку[1].

Трактор при этом выступает как основное оружие банка. Именно с его помощью удается осуществить достижение коммерческих целей:

Трактор шёл напрямик, земля и воздух дрожали, откликаясь на рокот его мотора[2].

В этот момент перед тысячами людей возник выбор: остаться верным своим традициям и продолжить борьбу за существование или подчиниться банку и пойти против своего народа.

Так, в романе сын фермера Джо Дэвиса устроился на *работу против своих*[3] и согласился сравнять с землей участки ради трех долларов в день. Он осознал собственное ничтожество и попал в зависимость от системы:

Такой мелкоте, как мы с тобой, нечего и думать о своем участке[4].

Дэвис стал рабом и оправдывал себе подобных:

Может, стрелять и не в кого? Может, люди не виноваты. Может, верно ты говоришь, что земля сама ими распоряжается[5]*?*

[1] Там же. С. 45
[2] Там же. С. 55
[3] Там же. С. 52
[4] Там же. С. 52
[5] Там же. С. 54

Стейнбек осуждал трактористов, поскольку они утратили человеческую сущность:

Человек на железном сиденье не был похож на человека[1].

Все участники проекта лишь выполняли указания «сверху» и служили банку. Они перестали быть людьми и превратились в машины, которых интересовало лишь материальное благополучие.

Большинство фермеров не готовы последовать за трактористом. Они видят в банке воплощение зла и не желают разрушать собственные дома ради чужих интересов. Многие арендаторы думают:

Может, нам надо убить банки – они хуже индейцев и змей[2].

Однако Стейнбек подчеркивает, что земля, как и банк, способна оказывать негативное влияние на человека:

Земля сильнее, она хозяин. Человек становится маленьким. Владения становятся велики, а сам он маленький и только прислуживает им[3].

Некоторые герои категорически отказываются подчиняться властям. Мьюли Грейвс так и не смог смириться с изменениями и остался на своей земле. Он начал прятаться от людей и превратился в животное, основная задача которого – борьба за собственное существование. Мьюли помог вышедшему из тюрьмы Тому Джоуду и бывшему проповеднику Джиму Кэйси укрыться в хлопковом поле от понятого шерифа. Стейнбек изобразил в нем «примитивно-биологическое начало» [Засурский, 1984: 210].

Образ жизни Грейвса не устраивает Джоудов. Они с достоинством принимают свою судьбу и решаются на отъезд в Калифорнию. Им становится понятно, что «свобода в Америке – понятие весьма относительное, связное с ценностями сугубо материальными» [Осьмухина, 2018: 52]. Они жили на собственной земле, однако были вынуждены ее покинуть из-за людей, которые никак не были связаны с теми краями. Путешествие на Запад помогло Джоудам укрепить семейные связи, которые для них гораздо важнее богатства и успеха.

[1] Там же. С. 50
[2] Там же. С. 50
[3] Там же. С. 53

В начале повествования Том Джоуд выходит из тюрьмы под расписку. Он поймал на дороге черепаху, чтобы преподнести гостинец семье. Животное пыталось вырваться и вернуть свободу. Когда Том пришел домой и не обнаружил родственников, он решил отпустить черепаху. Она сразу же *заковыляла все в том же, раз взятом ею направлении, на юго-запад*[1]. Впоследствии семья Джоудов последовала в том же направлении. Перед Томом предстал непростой выбор. По закону ему было запрещено покидать штат. Однако он осознал, что нужен семье, и решил нарушить закон. Семейный долг для него оказался выше законодательных документов.

Государство нисколько не помогало фермерам. Ради переезда в Калифорнию они были вынуждены продавать мебель, утварь или одежду. Даже на заправках не каждый мог расплатиться за бензин. Некоторым приходилось отдавать последнее. Работник заправочной станции постоянно задается вопросом:

Куда наша страна катится, просто не знаю[2].

Джим Кэйси считал, что страна оказалась в плену:

А сейчас нашей страной завладел враг посильнее, и он не отступится до тех пор, пока его не изрубят на куски[3].

Именно в земле арендаторы видят спасение:

Если ты ходишь по своему участку, трудишься на нем, горюешь, когда урожай плохой, радуешься, когда дождь выпал вовремя, тогда ты со своей землей одно целое[4].

Фермеры помнят, как их предки заселяли эти земли и очищали их от индейцев и змей. Однако никакие заслуги не спасли их от выселения. Теперь же они стали чужими на собственной территории. Человеческая разобщенность и страсть к наживе привели к тому, что некогда свободные люди превратились в наемных рабов. Буржуазное общество стало притеснять арендаторов с их

[1] Там же. С. 61
[2] Там же. С. 170
[3] Там же. С. 172
[4] Там же. С. 52

системой ценностей. Когда фермеры из Оклахомы видели незасеянный участок, они представляли на его месте огород, с помощью которого можно было бы прокормить всю семью. Однако закон запрещал засеивать землю, которая не являлась частной собственностью. В результате тысячи семей остались голодными. Некоторые даже были вынуждены продать машину, чтобы как-то прокормиться.

Джим Кэйси создал свою «естественную» религию, центром которой являлся человек-труженик:

Закон меняется, а людские нужды остаются прежними[1].

Однако вседозволенность власти уничтожила бывшего проповедника. Он отбыл тюремное заключение из-за преступления, которого не совершал. Его гибель от руки полицейского показала, что в условиях деспотизма государственного аппарата осуществление таких идей невозможно. Система требовала рабов и жаждала их полного подчинения вопреки привычному образу жизни землевладельцев.

В романе «Гроздья гнева» Дж. Стейнбек показал противостояние американских фермеров и банков. Финансовые учреждения подчинили себе большое количество людей и заставили бедствовать многих американцев. Землевладельцы потерпели поражение, однако сохранили собственное достоинство. Несмотря на нужду и голод, они не сдались противнику и остались верными своим принципам. Их стойкость и сплоченность стали символом борьбы за справедливость в обществе, которое ставит материальные ценности выше человеческих.

Источники

Стейнбек Дж. Гроздья гнева. Москва. Иностранка, 2020. 608 с.

Литература

Гиленсон Б.А. Американская литература 30-х годов XX века. М.: Высшая школа. 1974. С. 206–215.

[1] Там же. С. 188

Засурский Я.Н. Американская литература XX века. М.: Издательство Московского университета. 1984. С. 320–334.

Мулярчик А.С. Творчество Джона Стейнбека. М.: 1963. 69 с.

Нуреев Р.М., Латов Ю.В. Великая депрессия и великая реформа (Успехи и провалы экономической политики Ф.Д. Рузвельта). М.: Норма. Инфра, 2016. 223 с.

Осьмухина О.Ю. Проблема человека в романах Дж. Стейнбека «Гроздья гнева» и «Зима тревоги нашей». Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2018. С. 45–49.

М.А. Попова (Москва, Россия)
Московский педагогический государственный университет
4 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***А.В. Алексеев***

СКАНДИНАВСКИЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ «МЕЛЬНИЦА»

В статье выявляются скандинавские мифологические образы в творчестве группы «Мельница» и их проявление в музыкальной форме и в структуре текста. Скандинавские элементы усиливают драматизм, создают уникальную эстетику и отражают интерес музыкального коллектива к древнему фольклору.
Ключевые слова: группа «Мельница», викинги, скандинавская мифология.

До наших дней дошло достаточно много информации об Эпохе Викингов, об их мифологических персонажах. Это связано с тем, что эти воины поразили всю Европу своими набегами, их культуру стали записывать и активно изучать. Нельзя не вспомнить Снорри Стурлусона, автора «Младшей Эдды» (1222–1225 гг.), который активно занимался записью скандинавских мифов, а также изучением скальдической поэзии. Саги о богах и героях будут взяты многими авторами за основу произведений, например, в основе «Гамлета» Уильяма Шекспира лежит «Сага об Амлете»; Джон Рональд Руэл Толкин также использовал скандинавскую мифологию в трилогии «Властелин колец», прототипом мага Гендальфа, по одной из версий, является верховный бог Один.

Цель нашего исследования – выявить скандинавские мифологические образы в творчестве группы «Мельница» и их проявление в музыкальной форме и в структуре текста. В статье использован метод культурно-исторического анализа текста. Работа значима для изучения современных интерпретаций мифологии в музыке и в тексте.

Перейдем к предмету данного исследования. Музыкальная фолк-группа «Мельница» сформировалась 15 октября 1999 года в Москве. Солистка музыкального коллектива, Наталья Андреевна О’Шей (сценический псевдоним – Хелависа) помимо сценической карьеры занимается лингвистикой. Она окончила филологический факультет МГУ имени Ломоносова и имеет ученую степень кандидата филологических наук.

Большинство песен группы связано с кельтской мифологией, но в нашем исследовании обратим внимание на скандинавские мотивы. Мы обнаружили их в трех песнях: «На север», «Ольга» и «Королевна».

Самой «скандинавской» является композиция «На север». Не проходит ни одного концерта группы, чтобы слушатели не скандировали «На север», требуя исполнения этого хита. Разберем текст этой песни построчно:

На чужих берегах – переплетение стали и неба,
В чьих-то глазах – переплетение боли и гнева;
Эй-ох! – взрезаны вихри узорами крылий;
В вое ветров мы слышали песни последних валькирий[1].

Первая же фраза *на чужих берегах* уже отсылает нас к эпохе викингов, которые часть жизни проводили вне дома, совершая набеги на другие государства. *Сталь*, *боль* и *гнев* – понятия, связанные с битвами и убийствами. Главный скандинавский образ в этой строфе – *валькирия*. В исследовании Кэролин Ларрингтон «Скандинавские мифы: от Тора и Локи до Толкина и "Игры престолов"» о валькириях дана следующая информация: «Валькирии – сверхъестественные женщины, обитающие в Вальхалле. Они подают вино и мед воинам, которые поселились там. Другая их роль – мчаться верхом на битву, чтобы определить поражение или победу ее участников; слово «валькирии» прямо означает "выбирающие убитых"» [Ларрингтон, 2024: 36]. В «Старшей Эдде», а именно в «Песне о Вёлунде и Нидуде», валькирии – летающие девы:

С юга летели
над лесом дремучим
девы-валькирии,
битв искавшие…[2]

Итак, в тексте песни образы валькирий вполне соответствуют первоисточнику: они имеют крылья (*взрезаны вихри узорами крылий*) и

[1] URL: Мельница – Дорога Сна (2003) – Мельница (дата обращения 21.10.2025).
[2] Старшая Эдда / Пер. с исланд. А.И. Корсуна. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023. С. 150.

присутствуют на поле битвы (*переплетение боли и гнева*). Рассмотрим следующую строфу:

Вспорото небо и врезаны волны драконьею пастью;
Светом иль ветром ныне пронзает звенящие снасти…
И Луна – я ее ждал и любил как невесту;
Нам не до сна, мы дети богов – наша участь известна[1].

Здесь появляется образ корабля викингов – драккара. Хотя в тексте он прямо не назван, но присутствует его описание: *взрезаны волны драконьею пастью, звенящие снасти*. В книге российского историка К.А. Жукова «Викинги. История эпохи: 793-1066 гг.» есть целая глава под названием «Корабли Викингов», в которой даются характеристики этого морского судна: «классическое представление о драккаре: голова дракона на форштевне, хвост дракона на ахтерштевне, щиты по бортам» [Жуков, 2024: 146].

В третьей строфе появляется описание самих воинов:

В наших зрачках – острые грани вечного льда,
А на клыках – свежею кровью пахнет вода;
Видишь мерцание лезвий средь стонов разодранной ночи,
Слово прощания с жизнью, что стала мгновенья короче[2]*!..*

Метафорически передано состояние людей в предвкушении и во время боя, причем сражение – смысл их жизни, высшая точка. *В наших зрачках – острые грани вечного льда* – во-первых, это холодные глаза убийц; во-вторых, если учесть, что у викингов преобладал северный генотип, то есть светлый цвет глаз (не карий), то метафора *вечного льда* становится понятнее. Заметим, что от метафорического образа *острые грани вечного льда* веет холодом и опасностью; в-третьих, в своих походах викинги доплывали даже до Италии, и, вполне естественно, что для местных жителей их облик казался чуждым и необычным. Викинги олицетворяли собой мощь холода севера, льдов и безжалостной стужи. Примечательно использование слова *клыки* вместо *зубов*: это служит созданию

[1] URL: Мельница – Дорога Сна (2003) – Мельница (дата обращения 21.10.2025).
[2] Там же.

более воинственного и грозного образа, подчеркивает агрессивность, «хищность» этих воинов.

В четвертой строфе отражен образ жизни викинга, вечные скитания, плавания, набеги вдали от дома. Сюжет песни – возвращение домой:

Вечна погоня, вечно над морем лететь нашей вере;
Бледные норны шепчут: на север, вы в сером, вы звери…
Но когда солнца первый луч заскользит над холодной водой,
Встречайте нас, верные, – мы вернулись домой[1]*!*

В этом четверостишии основной скандинавский образ – норны. Вот что говорится о норнах в научной работе Кэролин Ларрингтон: «Под мировым древом Иггдрасиль в чертогах при источнике обитают три норны: Урд, Верданди и Скульд. <...> Урд знает прошлое <...> Верданди представляет настоящее <...> Скульд обращена в будущее. Стоическое принятие судьбы – определяющая характеристика героя» [Ларрингтон, 2024: 66]. В песне отражена эта черта веры викингов: неотвратимость судьбы, которая превыше всего, даже воли богов. Лирические герои плывут туда, куда им указывают норны (по сути, богини судьбы) – *Бледные норны шепчут: на север, вы в сером, вы звери*. Значение судьбы пронизывает всю скандинавскую мифологию: все знают, каким будет конец – наступит Рагнарек. В «Прорицании Вёльвы» [Младшая Эдда, 1970: 13–55] (в одном из переводов – «Видение Гюльви») верховный бог Один узнает будущее всех миров. Обращение «верные» в последней строке означает призыв к единоверцам, разделяющим ценности языческого скандинавского мира.

Разберем, к кому обращаются лирические герои в следующей строфе:

Мы вернулись домой, мы вернулись домой!
Встречай своих воинов – мы вернулись домой!

Очевидно, что фраза «встречай своих воинов» обращена к Одину. Этот факт подтверждается не только тем, что герои говорят о том, что принадлежат верховному богу (*своих*), но и тем, что на концертах, при живом исполнении между словами *встречай своих воинов* и *мы вернулись домой* Хелависа и

[1] URL: Мельница – Дорога Сна (2003) – Мельница (дата обращения 21.10.2025).

зрительный зал выкрикивают имя Одина. Отсюда следует, что речь идет о смерти, ведь Один вечно пирует в Вальгалле с избранными воинами и для настоящего викинга, истинный дом там (то в чертоге Одина, после смерти в битве). Даже сама концепция «рая» для викингов – это вечные битвы и пиры. Косвенно эту трактовку подтверждают слова из следующей строфы: *а у мертвых в глазах…*.

Проанализируем финальную строфу песни:

Но на тех берегах – переплетение стали и неба,
А у мертвых в глазах – переплетение боли и гнева
Стали и неба
Боли и гнева
Светом иль ветром
На север, вы в сером, вы звери, на север[1]…

Здесь интересна фраза: *светом иль ветром*, которая означает необходимые условия для возвращения домой. *Свет* как способ навигации: викинги использовали различные прообразы современного компаса, используя солнечный свет и специальные приспособления для определения направления (солнечный диск, солнечный камень, солнечный компас). *Ветер* – сила, которая надувает паруса и помогает драккару двигаться. Заметим, что в последних строках есть аллитерация – нагнетание звука [с]. Последняя строка – это снова слова норн, указывающих судьбу.

Песней создается жутковатый образ *разодранной ночи*. Ночи морской битвы. Воинам *не до сна*. Звуковые образы усиливают восприятие трагичности происходящего: это *стоны* ночи, *слово прощания с жизнью*, *звенящие снасти*, *вой ветра*, *песни последних валькирий*. Своего рода «звуковое» причастие – *взрезаны*: *взрезаны вихри*, *взрезаны волны*. Эта какофония нагнетает тревожные предчувствие, что, возможно, твоя жизнь *стала мгновенья короче*.

Цветописью создается атмосфера всей песни, напряженной, трагической, холодной. Доминирует серый цвет. Этим цветом стали, лезвий, одежд окрашено

[1] URL: Мельница – Дорога Сна (2003) – Мельница (дата обращения 21.10.2025).

даже небо (типичное северное пасмурное небо). Что-то мрачно обреченное исходит от этого колорита. Но этот, казалось бы, монохромный фон иногда пронизывается отраженным светом Луны, мерцающим на лезвиях.

Таким образом, сюжет песни – возвращение викингов домой (не в прямом значении, а в переносном: в чертог Одина, в Вальгаллу), то есть на север, что и отражено в названии. Использованы скандинавские образы – валькирия, норны, Один, драккар; мотивы – вечные бои и странствия викингов, смерть на поле боя, неотвратимость судьбы. Текст композиции невозможно анализировать отдельно от музыки и вокальной партии. Песня исполняется в агрессивной, энергичной манере, что позволяет передать ощущения, настроение и жестокую, суровую атмосферу Эпохи Викингов.

Перейдем к следующим композициям: «Ольга» и «Королевна». В этих песнях уже не столь много скандинавских образов, поэтому остановимся на отдельных строках.

Песня «Ольга» написана на стихи Николая Гумилева, она рассказывает о мести Ольги древлянам, но все же в ней присутствуют скандинавские элементы.

«Хельга, Хельга!» – звучало над полями[1]. Само имя *Хельга* является скандинавским; называя так русскую княгиню, автор подчеркивает связь с викингами, от которых пришел Рюрик и стал править.

Упоминается оружие: *варяжская сталь* и *скандинавский костяк*. Сражения варягов (часть скандинавов, осевших на востоке) с греками (*византийская медь*).

Сумасшедших сводов Вальгаллы
Славных битв и пиров я жду[2].

В шестой строфе песни прямо упоминается Вальгалла, эта обитель павших храбрецов, своего рода рай для воинов, где они вечно пируют. Кэролин Ларрингтон описывает это место так: «Огромный чертог Одина, Вальхалла,

[1] URL: Мельница – Дорога Сна (2003) – Мельница (дата обращения 21.10.2025).
[2] URL: Мельница – Дорога Сна (2003) – Мельница (дата обращения 21.10.2025).

составляет его часть, занимая место прямо под кроной Иггдрасиля. На крыше чертога стоит коза Хейдрун <...> Из ее вымени течет мед, который пьют обитатели Вальхаллы – эйнхерии, героически погибшие земные воины» [Ларрингтон, 2024: 68–69].

И валькирией надо мною

Ольга, Ольга, кружишь ты[1].

В последней строфе появляется образ валькирии. С ней сравнивается сама княгиня Ольга, этот прием показывает могущество правительницы и ее воинственность. Как и в композиции «На север», это дева-воительница, обладающая крыльями. Еще одно сходство с предыдущей песней – форма исполнения динамичная и воинственная.

В песне «Королевна» присутствуют два элемента, связанных со Скандинавией. *Каждую ночь полет мне снится – холодные фьорды, миля за милей*[2]: сама этимология слова *фьорд* (от норвежского *fiord*) указывает на связь с викингами; согласно «Толковому словарю» Ушакова, фьорд – *узкий, извилистый и глубоко вдавшийся в материк залив со скалистыми крутыми берегами*[3]. Фьорды в основном находятся на территории, где жили викинги. *Я пел о богах, и пел о героях, о звоне клинков, и кровавых битвах*[4] – повествование ведется от 1-го лица, по всей видимости от лица скальда. («скальд, то есть поэт» [Жуков, 2024: 311]).

«Королевна» играется перебором, ближе к балладному стилю. Это подчеркивает то, что повествование ведется от лица скальда, который рассказывает свою историю.

Скандинавская мифология даже спустя тысячу лет вызывает чувство сопричастности, она ясна и понятна, близка по духу современному человеку. В настоящий момент, в эпоху капитализма, герой – это тот, у кого много денег, тот, у кого нет ни морали, ни принципов, ни убеждений, и который меньше всего

[1] Там же.

[2] URL: Мельница – Перевал (2005) – Мельница (дата обращения 21.10.2025).

[3] Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: В 4 т. М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940. Т. 4: С – Ящурный. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1940. стб. 1085.

[4] URL: Мельница – Перевал (2005) – Мельница (дата обращения 21.10.2025).

готов жертвовать своей жизнью во имя чего-либо. В то время как герои скандинавских саг – это цельные, смелые, целеустремленные люди, которых смерть не страшит, за счет чего они и добивались таких потрясающих воинских успехов. Это запрос общества, поэтому не случайно даже в переработанном виде скандинавские корни четко и однозначно прослеживаются в творчестве «Мельницы». Объясняется это еще знанием и интересом участников группы, в первую очередь – ее солистки Натальи О'Шей (Хелависа), к фольклору, мифологии и культуре древних кельтов и скандинавов. Правда скандинавские мотивы не самоцель группы, но они придают ее творчеству самобытную неповторимую атмосферу. «Мельница» ориентирована на фолк-музыку, а богатейший скандинавский фольклор – для нее кладезь мифологических сюжетов и образов. Глубокие драматические конфликты скандинавской мифологии, ее яркие персонажи великолепно ложатся на уникальное музыкальное сопровождение, в котором сливаются хрустальные переливы арфы с могучими гитарными риффами. Стоит обратить внимание и на начальные бунтарские предпосылки любой рок-музыки – желание расшевелить общество.

Источники

Младшая Эдда / Изд. подгот. О.А. Смирницкая, М.И. Стеблин-Каменский. Репр. воспроизведение изд. 1970 г. СПб.: Наука, 2006. 137 с.

Старшая Эдда / Пер. с исланд. А.И. Корсуна. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023. 352 с.

Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: В 4 т. М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940. Т. 4: С – Ящурный. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1940. стб. 1085.

Мельница: Дорога Сна (2003). URL: https://melnitsa.info/portfolio/doroga_sna/ (дата обращения 21.10.2025).

Мельница: Перевал (2005). URL: https://melnitsa.info/portfolio/pereval/ (дата обращения 21.10.2025).

Литература

Жуков К.А. Викинги. История эпохи: 793–1066 гг. СПб.: Питер, 2024. 352 с.

Ларрингтон К. Скандинавские мифы: от Тора и Локи до Толкина и «Игры престолов» / Пер. с англ. О. Чумичевой; науч. ред. И. Мокин. 4-е изд. М.: МИФ, 2024. 240 с.

И.А. Рабинович (Россия, Москва)

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
1 курс, магистратура
Научный руководитель: ***Ю.В. Николаева***

ВЗРОСЛЕНИЕ ГЕРОИНЬ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПЕСЕН «I WANT» («Я ХОЧУ…»)

В настоящей статье представлен анализ трёх песен из мультфильмов студии *Walt Disney*: *Beyond* (*Moana 2*, 2024), *Into the Unknown* (*Frozen II*, 2019) и *Where Do I Go from Here?* (*Pocahontas II: Journey to a New World*, 1998). Все три песни состоят из одинаковых смысловых компонентов, что позволяет вывести жанровую схему подобной песни (*II want* – «Я хочу 2»). Данный анализ стремится дополнить существующие теоретические представления о жанрах, а также может найти практическое применение среди создателей мюзиклов и переводчиков.

Ключевые слова: жанровая схема, мюзикл, анализ песен, теория жанров.

Песни типа *I want* (*Я хочу…*) – ключевая составляющая мюзикла, позволяющая понять мысли, мотивацию и желания главного героя или героини [Kenrick]. Данная композиция обычно звучит в начале произведения, и, по мнению таких специалистов как Стивен Шварц – американский поэт-песенник, композитор, работавший, помимо прочего, над известным мюзиклом *Wicked* (*Злая: Сказка о ведьме Запада*) – используется практически во всех успешных мюзиклах, а её отсутствие – значимый недостаток [de Guire]. Как было показано ранее, у данной песни есть устоявшаяся структура – жанровая схема (ЖС), т.е. последовательность компонентов, присутствующих в этом типе дискурса [Кибрик, 2009: 10]. ЖС песни *I want* состоит из 6 элементов [Рабинович, 2024; Рабинович, 2025а: 225–226]:

1. Текущая ситуация

2. Констатация недостачи

3. Формулировка желания(-ий)

4. Ответ на вопрос «Что я хочу получить?»

5. Ответ на вопрос «Что я хочу чувствовать?»

6. Кода

В 1989–1999 гг. студия *Walt Disney* выпустила целый ряд мультфильмов-мюзиклов, полюбившихся зрителям и во многом повлиявших на дальнейшие

анимационные работы компании. В частности, стоит отметить истории, фокусирующиеся на *принцессах* – героинях, вошедших в линейку *Disney Princess* (DP). Они не обязаны быть принцессами в традиционном понимании: так, Мулан (*Mulan*, 1998) – спасительница Китая, а Покахонтас (*Pocahontas*, 1995) – дочь вождя. Помимо них DP являются и более классические принцессы: Белль (*Beauty and the Beast*, 1991), вышедшая замуж за принца, русалочка Ариэль (*The Little Mermaid*, 1989) – дочь морского царя и Жасмин (*Aladdin*, 1992) – дочь султана. Фильмы с их участием получили продолжения, выпущенные на кассетах VHS или DVD-дисках. Также в рамках DP выпускаются куклы, книги, журналы и множество сувенирной продукции. В 2010 году студия выпустила фильм *Tangled* (*Рапунцель: Запутанная история*), объединивший компьютерную анимацию и формат мультфильма-мюзикла о принцессе, главная героиня которого тоже стала частью DP. Чуть позднее вышли ещё 2 мультфильма схожего формата: *Моана* (*Moana*, 2016), главная героиня которого также присоединилась к DP и *Холодное сердце* (*Frozen*, 2013), имевший такой колоссальный успех (кассовые сборы составили более миллиарда долларов США [IMDb]), что его героини – Анна и Эльза – не входят в DP, т.к. они успешно продаются в рамках собственной франшизы. Данные произведения получили продолжения, выпущенные на большом экране: *Frozen II* (2018) и *Moana 2* (2024).

Цель настоящей статьи – рассмотреть начальные песни главных героинь из данных фильмов: *Into the Unknown* и *Beyond*, а также сравнить их с песней *Where do I go from here?* из м/ф *Pocahontas II: Journey to a New World* (1998). Предполагается, что у песен *I want* из продолжений (назовём их *II want* – «Я хочу 2») будет значимо отличаться ЖС, что позволит выделить их в отдельный поджанр песен из мюзиклов. Эта работа, с одной стороны, стремится дополнить существующие представления о жанрах, с другой стороны, может быть использована на практике поэтами-песенниками, художниками-мультипликаторами, переводчиками, создателями мюзиклов.

1. Into the Unknown (песня Эльзы)

Начнем анализ с первой песни *II want* из сиквелов мультфильмов Disney современного периода – эпохи компьютерной анимации – *Into the Unknown*[1] (дословный перевод – *В неизвестность*, в русскоязычном дубляже – *Вновь за горизонт*[2]).

Рассмотрим две составляющие песни: визуальную и текстовую. Видеоряд во многом отсылает к первому фильму, но вместе с тем показывает изменения, произошедшие в жизни героини (рис. 1[3]). Так, в начале мы видим Анну, спящую в той же позе, что и в день перед коронацией Эльзы, но теперь она может находиться со своей сестрой в одной комнате (в юности сёстры не могли видеться друг с другом после несчастного случая, вызванного силами старшей сестры). Далее Эльза смотрит на семейные портреты: теперь это не внушающий страх величественный король, отец семейства, а, с одной стороны, родители сестёр и они сами в детстве, с другой стороны, Анна и Эльза в нарядах из конца первого фильма вместе с возлюбленным Анны, Кристоффом, его оленем Свеном и снеговиком Олафом, созданным Эльзой. Наконец, ближе к концу песни главная героиня спускается по лестнице к воде, в первом фильме ей пришлось таким образом сбежать из дворца, теперь же ей нечего бояться в родном доме, однако выход из замка вновь символизирует новое начало, предзнаменование того, что Эльза «найдет себя» и обретет больший контроль над своими силами. Данный мотив присутствовал и в первом, и во втором фильмах.

[1] Anderson-Lopez K., Lopez R. Into the Unknown // Frozen II, 2019.
[2] Королёва Л. Вновь за горизонт // Холодное сердце II, 2019.
[3] Frozen, Frozen II, реж. К. Бак, Дж. Ли, 2013 & 2019.

Рис. 1. Кадры из м/ф Frozen (1) и Frozen II (2)

В тексте песни описывается текущая ситуация, но вместе с тем присутствуют отсылки к прошлому: Эльзу зовет таинственный голос, и она сначала опасается последовать за ним, так как, с одной стороны, боится разлуки с семьей, а с другой – уже пережила *adventure*[1] («приключение») и не готова к новым возможным опасностям. Эти мысли выражаются и в оригинальном тексте, и в переводе на русский язык:

Everyone I've ever loved is here within these walls

[1] Anderson-Lopez K., Lopez R. Into the Unknown // Frozen II, 2019.

I'm sorry, secret siren, but I'm blocking out your calls

I've had my adventure, I don't need something new

I'm afraid of what I'm risking if I follow you[1]

Все, кого любила я

Со мной в этих стенах

Прощай, безликий голос

И забудь о моих снах

Прошла путь тернистый

И нового не жду

Ведь я боюсь,

Что оступлюсь,

Коль за тобой пойду[2]

Однако Эльза понимает, что перемены необходимы, ведь ее силы растут и она чувствует себя не на своем месте:

Or are you someone out there who's a little bit like me?

Who knows deep down I'm not where I'm meant to be?

Every day's a little harder as I feel your power grow

Don't you know there's part of me that longs to go

Into the unknown[3]

Или ты дух мятежный,

Что сумел меня понять

Несешь надежду

Мою тайну разгадать

Каждый день трудней дается,

Сила чар моих растёт

Знаю я, душа моя

Меня влечет

[1] Anderson-Lopez K., Lopez R. Into the Unknown // Frozen II, 2019.
[2] Королёва Л. Вновь за горизонт // Холодное сердце II, 2019.
[3] Anderson-Lopez K., Lopez R. Into the Unknown // Frozen II, 2019.

Вновь за горизонт[1]

Таким образом, в итоге главная героиня соглашается на перемены и новое путешествие, несмотря на свои опасения.

2. Beyond (песня Моаны)

Аналогичный сюжет мы наблюдаем в песне Моаны *Beyond*[2] (дословный перевод – *За [горизонт]*, в русскоязычном дубляже – *За звездой пойду*[3]).

Визуальный ряд также отсылает к предыдущему фильму: используются те же локации и схожие действия (*смотреть вдаль, плыть на лодке*), однако меняется освещение: во время песни *How Far I'll Go*[4] из первого фильма светло, на острове день, а в *Beyond* – темно и лишь звёзды освещают ночное небо, за счёт чего выделяется четкий ориентир главной героини – комета, за которой необходимо последовать. Также немного меняются движения Моаны: теперь она увереннее плывет по волнам, хотя все еще испытывает сомнения по поводу своего путешествия, что выражается и в ее мимике и жестах (рис. 2[5]). В этот раз Моана в первую очередь думает о своем народе и своей семье, а не о себе, как в *How Far I'll Go*.

[1] Королёва Л. Вновь за горизонт // Холодное сердце II, 2019.

[2] Barlow A., Bear A. Beyond // Moana 2, 2024.

[3] Пасов С. За звездой пойду // Моана 2, 2024.

[4] Miranda L-M. How Far I'll Go // Moana, 2016.

[5] Moana, реж. Дж. Маскер, Р. Клементс, 2016. Moana 2, реж. Д.Г. Деррик-мл., Дж. Хэнд, Д. Леду-Миллер, 2024.

Рис. 2. Кадры из м/ф Моана (1) и Моана 2 (2)

Строки песни максимально схожи с *Into the Unknown*: в начале Моана боится плыть за горизонт за следом вышеупомянутой кометы – «звезды», к которой отсылает русскоязычное название, она боится потерять то, что у нее есть сейчас: *Now will this life I've worked so hard for come undone?*[1], волнуется о семье, в частности, сможет ли ее сестра смирится с потерей Моаны, если она не вернется:

If I'm not here to hold her hand

Will she grow to understand?[2]

Если вместе нам не быть

Сможешь ли меня простить?[3]

Важно отметить, что эти сомнения в оригинале выражаются на протяжении всего начала песни, в то время как в русскоязычной версии к Моане слишком рано приходит решимость, ср.:

What waits for me forever far from home

From everything and everyone I've ever known?

What lies beyond under skies I've never seen?

Will I lose myself between my home and what's

[1] Barlow A., Bear A. Beyond // Moana 2, 2024.
[2] Там же.
[3] Пасов С. За звездой пойду // Моана 2, 2024.

unknown?

If I go beyond, leaving all I love behind

With the future of our people still to find

Can I go beyond?[1]

Как мне уплыть на край земли одной

Оставить дом и окунуться в мир другой?

Но я пойду

В море за своей звездой

Обниму чужой прибой

И я ответ найду

За звездой пойду

Берег тает за кормой

Я народ свой никогда не подведу

За звездой пойду[2]

Если в оригинале героиня задается вопросами (*что меня ждет? смогу ли я?*), то в русскоязычной версии она поет утвердительно: *я пойду, ответ найду, не подведу*, но при этом последующая строчка, в которой выражаются опасения касательно сестры, очень близка по смыслу к оригиналу.

Как было показано ранее, при адаптации песен *I want* могут происходить смысловые изменения, в частности, мотивация персонажа может конкретизироваться (как в случае Аши из м/ф *Заветное желание* (*Wish*, 2023) или дополняться (н. в песнях Белль из м/ф *Красавица и чудовище* (*Beauty and the Beast*, 1991) и Ариэль из м/ф *Русалочка* (*The Little Mermaid*, 1989) делается акцент на желании героинь вступить в романтические отношения), однако эти изменения не затрагивают фундаментальную ЖС песни [Рабинович, 2025а: 234–235; Рабинович, 2025б].

Здесь же происходит смешение, противоречащее структуре песни, и искажение смысла, так как нарушается линейное повествование, в котором четко

[1] Barlow A., Bear A. Beyond // Moana 2, 2024.

[2] Пасов С. За звездой пойду // Моана 2, 2024.

выражается последовательный переход от страха к смелости, от тревоги к принятию решения в конце: *I must go, I will go*[1] – «Я должна пойти, и я пойду». Данная градационность аналогична наблюдаемой в *Into the Unknown*.

3. Where Do I Go from Here? (песня Покахонтас)

Оказывается, что подобное песенное повествование, встретившееся в м/ф 2019 и 2024 гг. вовсе не ново: в м/ф *Покахонтас 2* 1998 г. звучат практически те же строки. Вначале упоминаются предпосылки к изменениям (текущая ситуация – наступает зима, природа меняется и время поменяться и главной героине), далее выражается тревога, вызванная неясным, неизвестным будущем:

But where do I go from here?

So many voices ringing in my ear

Which is the voice that I was meant to hear?

How will I know?

Where do I go from here?[2]

Аналогичные сомнения выражены и в русскоязычном переводе:

Как в жизни себя найти?

Тревожно сердце рвется из груди.

Должна пойти по верному пути.

Хочу понять, как мне себя найти[3]

Покахонтас вспоминает о прошлом, в частности, о Джоне Смите, своем возлюбленном, с которым ей пришлось расстаться. Это выражается как в тексте, так и визуально (рис. 3[4]):

My world has changed and so have I

I've learned to choose

And even learned to say goodbye[5]

[1] Barlow A., Bear A. Beyond // Moana 2, 2024.
[2] Panzer M. Where Do I Go from Here? // Pocahontas II: Journey to a New World, 1998.
[3] Рябова Е. Как в жизни себя найти? // Покахонтас 2: Путешествие в Новый Свет, 1998.
[4] Pocahontas II: Journey to a New World, реж. Т. Эллери, Б. Реймонд, 1998.
[5] Panzer M. Where Do I Go from Here? // Pocahontas II: Journey to a New World, 1998.

В русскоязычной версии изменена формулировка, но чувства Покахонтас сохраняются:

Изменчив мир и так жесток.

Сказать: «Прощай!»

Мне было очень нелегко.[1]

Рис. 3. Кадр из м/ф Pocahontas II: Journey to a New World

Тем не менее, Покахонтас понимает, что лишь она может определить свое будущее и, несмотря на страхи, ей нужно двигаться вперед:

The path ahead's so hard to see

It winds and bends but where it ends

Depends on only me

In my heart I don't feel part of so much I've known

Now it seems it's time to start

A new life on my own[2]

Таким образом, главная героиня этого фильма испытывает те же эмоции, что Эльза и Моана, а сюжеты песен максимально перекликаются: девушке нужно

[1] Рябова Е. Как в жизни себя найти? // Покахонтас 2: Путешествие в Новый Свет, 1998.

[2] Panzer M. Where Do I Go from Here? // Pocahontas II: Journey to a New World, 1998.

повзрослеть и идти к своему будущему, даже если оно вызывает тревогу и опасения.

4. Жанровая схема песен II want

Как было продемонстрировано выше, у всех трех песен идентичная структура, в видеоряде используются схожие приемы (использование элементов из предыдущей части фильма) и даже лексика во многом повторяется и в оригинальных, и в переводных текстах, ср. например *Will I lose myself between my home and what's unknown?*[1] и *Into the unknown*[2]; *Извилист путь, но я дойду*[3] и *Но я пойду*[4]; *I'll go beyond*[5] и *за горизонт*[6]. Наиболее часто перекликаются лексемы, отсылающие к пути (*путь*, *иду* и производные от него), поиску (*найду ответ*) и туманности будущего, неизвестности (*unknown*). Во всех текстах очень много вопросительных предложений, часто используется сослагательное наклонение и будущее время. На основе данных наблюдений для песен *II want* можно предложить следующую жанровую схему:

1. Текущая ситуация

2. Сомнения

3. Воспоминания о прошлом

4. Констатация необходимости, неизбежности перемен

5. Принятие перемен

6. Кода

Прокомментируем данные пункты:

- Текущая ситуация. Описание событий, происходящих в настоящий момент: Покахонтас видит, что наступает зима, Эльза слышит таинственный голос, небо указывает путь Моане (см. *Now new skies call me by name*[7], в русскоязычном переводе: *Я вижу знаки в звёздном небе*[8]).

[1] Barlow A., Bear A. Beyond // Moana 2, 2024.
[2] Anderson-Lopez K., Lopez R. Into the Unknown // Frozen II, 2019.
[3] Рябова Е. Как в жизни себя найти? // Покахонтас 2: Путешествие в Новый Свет, 1998.
[4] Пасов С. За звездой пойду // Моана 2, 2024.
[5] Barlow A., Bear A. Beyond // Moana 2, 2024.
[6] Королёва Л. Вновь за горизонт // Холодное сердце II, 2019.
[7] Barlow A., Bear A. Beyond // Moana 2, 2024.
[8] Пасов С. За звездой пойду // Моана 2, 2024.

- Сомнения. Выражение опасений по поводу будущего: страх потерять то, что есть сейчас.

- Воспоминания о прошлом. Данный компонент отсылает к событиям предыдущего фильма: *This is bigger than before*[1], *I've had my adventure*[2], *learned to say goodbye*[3]. Как было показано выше, данный компонент может быть дополнен соответствующими кадрами (образ Джона, семейный портрет).

- Констатация необходимости, неизбежности перемен. Героиня признаёт, что без изменений не обойтись, причем ей самой нужно действовать, даже если ей тревожно:

The path ahead's so hard to see

It winds and bends but where it ends

Depends on only me[4]

Перемены страшат, но оставить всё как есть нельзя: Эльза чувствует себя не на своем месте, Моана понимает, что она единственная, кто может спасти свой народ.

- Принятие перемен. Данный элемент похож на предыдущий, однако содержит ключевое изменение – героиня отбрасывает страх, он не обязательно уходит полностью, но не выражается напрямую в данном компоненте:

Now it seems it's time to start

A new life on my own[5]

I must go, I will go[6]

How do I follow you[7]

- Кода. Завершение песни, в самом конце этого компонента обычно используется название песни: *Beyond* завершает само слово *beyond*[8], *Into the*

[1] Barlow A., Bear A. Beyond // Moana 2, 2024.
[2] Anderson-Lopez K., Lopez R. Into the Unknown // Frozen II, 2019.
[3] Panzer M. Where Do I Go from Here? // Pocahontas II: Journey to a New World, 1998.
[4] Там же.
[5] Там же.
[6] Barlow A., Bear A. Beyond. // Moana 2, 2024.
[7] Anderson-Lopez K., Lopez R. Into the Unknown // Frozen II, 2019.
[8] Barlow A., Bear A. Beyond // Moana 2, 2024.

Unknown и *Where Do I Go from Here?* заканчиваются соответствующими словосочетаниями.

5. Выводы

В заключение можно сказать, что повзрослевшие героини, представленные в мультфильмах-продолжениях Disney, испытывают максимально похожие эмоции и переживания: их ожидают неизбежные перемены и новые приключения, но неизведанное их страшит. Данные чувства выражаются в особой песне *II want* («Я хочу 2»), значимо отличающейся от песни *I want*, использующейся в мюзиклах, не являющихся продолжениями, что позволяет выделить ее в отдельный жанр со своей собственной жанровой схемой. Настоящую особенность стоит учитывать как при создании произведений, так и при их переводе.

Источники

Королёва Л. Вновь за горизонт (Into the Unknown) // Холодное сердце II (Frozen II), реж. К. Бак, Дж. Ли, реж. дубляжа С. Смирнов, 2019.

Пасов С. За звездой пойду (Beyond) // Моана 2 (Moana 2), реж. Д.Г. Деррик-мл., Дж. Хэнд, Д. Леду-Миллер, реж. дубляжа С. Пасов, 2024.

Рябова Е. Как в жизни себя найти? (Where Do I Go from Here?) // Покахонтас 2: Путешествие в Новый Свет (Pocahontas II: Journey to a New World), реж. Т. Эллери, Б. Реймонд, реж. дубляжа А. Петухова, 1998.

Anderson-Lopez K., Lopez R. Into the Unknown // Frozen II, реж. К. Бак, Дж. Ли, 2019.

Barlow A., Bear A. Beyond // Moana 2, реж. Д.Г. Деррик-мл., Дж. Хэнд, Д. Леду-Миллер, 2024.

Disney Princess. URL: https://princess.disney.com/ (дата обращения: 21.10.2025)

IMDb – Internet Movie Database. URL: https://www.imdb.com/ (дата обращения: 21.10.2025)

Miranda L-M. How Far I'll Go // Moana, реж. Дж. Маскер, Р. Клементс, 2016.

Panzer M. Where Do I Go from Here? // Pocahontas II: Journey to a New World, реж. Т. Эллери, Б. Реймонд, 1998.

Литература

Кибрик А.А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов // Вопросы языкознания, 2009. No. 2. С. 3–21

Рабинович И.А. Анализ песен типа «Я хочу…» (‘I want’ songs) в терминах жанровой схемы // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2024». URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2024/data/32376/uid923817_fd7060855d44a719af5c17ecec57468dcae14831.docx (дата обращения: 21.10.2025)

Рабинович И.А. Сопоставительный анализ песен Part of Your World (Русалочка) и This Wish (Заветное желание) в терминах жанровой схемы // В поисках смыслов… : Сборник научных статей. В 2-х томах. Том 2. Материалы студенческих выступлений 2024 года в рамках научных конференций проекта “Homo dicens” / Отв. ред. М.В. Захарова. М.: Московский городской педагогический университет, 2025. С. 224–236.

Рабинович И.А. Жанровая схема как важный фактор при переводе песен ‘I want’ («Я хочу») // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2025». URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2025/data/36590/uid923817_62cd3207bbd443d2153774fdac2081dbee8636f7.docx (дата обращения: 21.10.2025)

Guire de C. I Want Songs in Context. URL: https://www.musicalwriters.com/writing-a-musical/i-want-songs-in-context/ (дата обращения: 21.10.2025)

Kenrick J. Elements of a Musical. The Score. URL: https://www.musicals101.com/score.htm (дата обращения: 21.10.2025)

М.И. Семина (Москва, Россия)

Московский городской педагогический университет
2 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***Г.Т. Гарипова***

МИФОСЕМАНТИКА ОБРАЗОВ СТИХИЙ В ПОВЕСТИ «ИУДА ИСКАРИОТ» Л. АНДРЕЕВА

Статья посвящена исследованию функционирования образов стихий в мифопоэтики повести Л. Андреева «Иуда Искариот». Автор рассматривает ряд стихийных природных мифоконцептов в контексте герменевтической интерпретации библейских референций.

Ключевые слова: образы стихий, Л. Андреев, неомифологизм, библейский сюжет, русская литература Серебряного века.

Русская литература Серебряного века активно выстраивает авторские модели мира в соотнесении с ключевой тенденцией модернистской эстетики – неомифологизацией художественного сознания. Миф используется как способ репрезентации современной действительности, экзистенциального сознания человека не только писателями и поэтами-символистами, но и представителями реалистической поэтики. Один из теоретиков неомифологизма как типа художественного сознания Р. Барт акцентирует внимание на особом мифологическом дискурсе и выделяет два уровня мифа: «Означающее мифа двулико: оно является одновременно и смыслом и формой, заполненным и в то же время пустым. <…> Становясь формой, смысл лишается своей случайной конкретности, он опустошается, обедняется, история выветривается из него и остается одна лишь буква. Происходит парадоксальная перестановка операций чтения, аномальная регрессия смысла к форме, языкового знака и означающему мифа. <…> Однако главное здесь заключается в том, что форма не уничтожает смысл, она лишь обедняет его, отодвигает на второй план, распоряжаясь им по своему усмотрению. <…> …Смысл теряет свою собственную значимость, но продолжает жить, питая собой форму мифа» [Барт, 1989: 81–82].

Также для этого типа мышления характерен глубокий психологизм. Исследование человеческой души, ее граней, становится одной из центральных идей.

Подобную репрезентацию библейского мифа как смысловой основы и формальной организации текста можно наблюдать в повести Л. Андреева «Иуда Искариот». Опубликованная в 1907 г. повесть сразу показала внутреннюю сложность и неоднозначность реалистической эстетики писателя, использующего принципы де- и ремифологизации для моделирования на основе известного библейского сюжета очень сложной дуалистической концепции веры и любви. Текст неоднократно переписывался в попытках сохранить точность евангельского сюжета. Но при этом, автор революционно переосмысляет суть оригинального сюжета о предательстве Иудой Иисуса Христа.

Чтобы раскрыть сложность и противоречивость личности Иуды, автор прибегает к другой концептуальной тенденции литературы Серебряного века – к дешифровке, к игре со смыслами и смысловыми концептами. Андреев, используя принципы игровой поэтики, структурирует новые смыслы. Особенно ярко это представлено в авторской «игре» *стихиями*.

В первую очередь, необходимо заметить, что «Иуда Искариот» начинается и завершается одинаковым сочетанием стихий земли, воды и огня. В первой главе мы находим упоминание камня, морей и солнца, а в последней – утра, каменистой Иудеи и моря. Такой способ построения текста можно назвать кольцевой композицией, позволяющей акцентировать стихийную природу бытия и сознания и вывести «природный» уровень создаваемого автором мира. Андреев использует не только национальные русские смысловые корреляты «стихийного мира», но и архетипические семантические составляющие, соотносимые с бытийной «вечной» знаковостью образов стихий. Как отмечают исследователи, «логика культурного движения <…> эволюционная его специфика обусловлена наличием и неких устойчивых стабильных основ, определяемых процессом включенности национальных культурных полей в единую динамическую макросистему мирового культурного пространства» [Русская литература…, 2013: 63].

Важно, что каждая стихия раскрывает свою онтологическую природу по ходу сюжета по-своему. Стихия земли представляется в тексте через образы гор,

камней, пыли, деревьев, цветов, сада. Особенно часто возникают образы камней и гор, символизирующие тяжесть судьбы и миссии героев. Иуда борется с ними: он тяжело взбирается на вершину, бросает камни, грозит горе дважды со словами «Ты еще, проклятая!». Свои самые страшные деяния Иуда Искариот прячет в земле, прикрывая камнями: именно таким образом он избавляется, по его словам, от убитой собаки, и именно так он поступает с тридцатью серебренниками. Важен факт, что эта каменная символика появляется на протяжении всей повести.

Автор повети использует и прием двойной номинации. Так, например, стихия земли семиотически репрезентируется концептом мирового древа. Ключевым становится образ сухого дерева. Именно «сухой смоковницей, которую нужно порубить секирой» называет Иисус Христос Иуду, и именно на кривом и полузасохшем дереве вешается Иуда. Деревья Гефсиманского сада же не сухие, но тоже не являются прекрасными созданиями природы: «…уродливые тени скал и деревьев, преграждавшие дорогу, беспокоили их пестротою своею, и движением казалась их ночная неподвижность» [Андреев, 2023: 218]. Деревья в контексте произведения семантически акцентируют аксиосферу уродства и безжизненности. Эта смысловая концепция коррелирует с физическим и душевным уродством Иуды, проходит сквозь текст на уровне мотива: до и после предательства Иисуса Иуду сопровождают сухие деревья, в эпизоде предательства – уродливые и пестрые тени деревьев. Повторение образа сухого дерева становится своеобразными маркерами начала и конца предательство и как бы закольцовывает и «закрывает» мотив предательства.

Стихия воды представлена упоминаниями морей и эпизода омовения рук Пилата во время суда над Иисусом. Интересно, что после предательства Христа, моря обыкновенные становятся «морями крови». Границей между этими видами морей становится Кедронский поток. Звуки воды становятся эсхатологическими предвестниками беды для учеников, воспринимаются ими пророческий глас людей: «Тихое журчание и плеск воды на камнях казался им голосами

подкрадывающихся людей» [Андреев, 2023: 218]. Здесь вода превращается в угрожающую субстанцию, предвещающую печальные и трагические события.

После перехода через него и преступления Иуды в тексте моря меняют свою сущность: от физической водяной сущности моря переходят к метафорической, обозначая страшную кару. В финале повести они возвращаются на круги своя. Вода как бы «успокаивается» и перестает нести угрозу. Вода упоминается меньше всего в тексте произведения, появляется эпизодически как лейтмотив.

Воплощениями огненной стихии в повести становятся солнце, факелы, костры, пепел, свет из окна камеры Иисуса, дым, Геенна огненная и огонь ада. Стихия огня, в отличие от всех остальных, динамично развивается по нарастанию. Сначала мы видим закатное красное солнце, которое периодически мелькает в пейзажах. Далее огонь появляется в виде факелов апостолов в Гефсиманском саду, в кострах, у которых Иуда греет руки. Костры догорают после предательства и обращаются в пепел и дым, свет из темницы, в которой держат Христа. Но уже совсем скоро стихия трансформируется в настоящий пожар в виде Геенны огненной и адского огня. Огонь стихает лишь на миг после предательства Иуды. Продолжая тему огня, важно отметить тот факт, что солнце как огненная стихия меняет свой цвет в тексте повести. Бóльшую часть повести автор применяет к солнцу эпитет «красное», но после предательства он меняется на «бледное».

Воздух же в «Иуде Искариоте» появляется так же часто, как и земля. Основными воздушными образами становятся ветер, сам воздух и облако. Ветер в повести порывистый, сильный и появляется после того, как герой Иуды входит в круг учеников Христа. Ветер сопровождает предателя на всем протяжении текста.

Стихии в произведении не существуют в идеальном балансе, они находятся в определенных отношениях. Так, в ходе анализа текста мы пришли к выводам, что земля находится в одинаково хороших отношениях со всеми другими стихиями. Вода же не может сочетаться с воздухом: «вода вытесняет

воздух». То же самое происходит и с огнем, так как в начале повести мы видим отсутствие ветра при красном солнце в течение десяти дней. При этом, огонь легко синхронизируется с водой («огненная влага»), а вода – с землей («каменный дождь»). А воздух может работать только вместе с землей, он стоит обособленно от всех остальных природных сил.

В этом метафорическом взаимодействии стихий можно увидеть отражение отношений Иисуса, его учеников и Иуды. Говоря об общей картине, нужно отметить, что почти все стихии меняют свою натуру после предательства, переживают весь ужас этого действия с персонажами.

Если вдаваться в детали, то легко заметить, что Иуда все время чувствует себя отщепенцем и не принятым другими учениками. Кроме этого, он не ощущает любви своего учителя, что гложет его на протяжении всей повести («Почему он не любит меня? Почему он любит тех? Разве я не красивее, не лучше, не сильнее их? Разве не я спас ему жизнь, пока те бежали, согнувшись, как трусливые собаки?», «Почему он не с Иудой, а с теми, кто его не любит?» [Андреев, 2023: 192, 193]). Именно эта невзаимная любовь толкнет героя на страшный поступок, о котором он будет сожалеть.

Здесь необходимо вернуться к воздуху и вспомнить, что именно Иуду сопровождает ветер. С ветром у Иуды особые отношения. Перед своей смертью он вступает словно в диалог равных с ним: «Наконец добрался Иуда до вершины и до кривого дерева, и тут стал мучить его ветер. Но когда Иуда выбранил его, то начал петь мягко и тихо, – улетал куда-то ветер и прощался» [Андреев, 2023: 244]. Ветер выступает как отражение вспыльчивого, порывистого характера Искариота. Ветер можно также трактовать как совесть Искариота, т.к. он бушует именно после предательства и затихает только после принятия решения о самоубийстве.

Возможно также рассмотрение ветра как метафорического образа Иуды. Тогда сопоставление Иуды с ветром становится оригинальной авторской мифологемой, созданной Андреевым. При этом, ветер – символическое обозначение зла, чьи порывы не приносят ничего хорошего. Чем больше

упоминаний ветра, тем драматичнее развивается сюжет главы: отсутствие ветра в начале повести – спокойствие, безмятежность и, вместе с этим, предзнаменование надвигающейся бури; ураганные порывы в окончании повести – кульминация, высшая точка.

Еще одной оригинальной мифологемой становится гора, относящаяся к стихии земли. Как было уже сказано ранее, гора часто фигурирует в тексте. Попытки восхождения Искариота на гору и последующие неудачи (примечательно, что часто после них возникает образ пыли) символичны попыткам постичь Христа, истинную веру. Намек на то, что Христос – гора, содержится в I главе: «Петр взглянул на Иисуса, встретил его взор и быстро встал. – Подожди! – сказал он другу. Еще раз взглянул на Иисуса, быстро, как камень, оторванный от горы, двинулся к Иуде Искариоту и громко сказал ему с широкой и ясной приветливостью: – Вот и ты с нами, Иуда» [Андреев, 2023: 174]. На то, что именно Христос закодирован в образе горы, указывают постоянная связь между образом Петра и камней.

При этом, важна и следующая фраза об Иуде: «…Иуда из Кариота, рыжий, безобразный иудей, рожденный среди камней!» [Андреев, 2023: 210]. Здесь образ камней можно растолковать как рождение среди людей, а как известно, Христос родился именно как бог-человек (Иуда называет его «сыном человеческим» в одном из эпизодов).

Но личность Иисуса была воплощением чистоты и веры, из-за чего он стал горой. У Иуды не получается этого достичь, из-за чего он, в конце концов, вешается на дереве на горе. Бушующий ветер вокруг горы и угрюмое ее настроение указывают на смысловую конгениальность двух вышеуказанных мифологем. В этом моменте душа Иуды сливается с Христом, т.е. ученик-предатель достигает своей цели и получает любовь учителя. Но гора «угрюма и зла», что означает недовольство Иисуса. И это понятно, так как Иуда не покаялся за предательство, не пришел к Богу, из-за чего полного воссоединения учителя и ученика невозможно. Важно еще и то, что Иуда совершает самоубийство – один из смертных грехов, который невозможно отмолить. Поэтому тело Иуды в конце

качается на ветру из стороны в сторону, как бы подчеркивая грешность и нечестивость его души.

Таким образом, Л. Андреев посредством переосмысления мифологического сюжета рассматривает амбивалентную личность Иуды, его любовь и его трагедию. Современные исследователи отмечают знаковость и мифопоэтических кодов «общей» человеческой истории в понимании смысловых образов [Шафранская, Гарипова, 2020: 61-66]. Так, через природные стихии и их взаимодействие Андреев на уровне метафор и ассоциаций дополнительно раскрывает евангельскую историю, создает яркие образы и оригинальные мифологемы, углубляется в личность Иуды Искариота и находит свое объяснение его поступку. Андреев жалеет Иуду, показывает драматическую сущность его искренней любви.

Источники

Андреев Л.Н. Иуда Искариот. М.: Издательство АСТ, 2023. С. 170–246.

Литература

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

Русская литература в системе межкультурных коммуникаций XXI века: современное состояние и перспективы развития: коллективная монография. Ташкент: GEO FAN POLIGRAF, 2013. 200 с.

Шафранская Э.Ф., Гарипова Г.Т. Дети Иова: крымская версия // Вопросы филологии. 2020. №3 (71). С. 61–66.

Ф.Н. Синдяшкина (Россия, Москва)
Московский городской педагогический университет
4 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***С.А. Васильев***

ГРИГОРИЙ МЕЛЕХОВ И ЕГО «ДВОЙНИКИ» (ПО 3 И 4 КНИГАМ РОМАНА М.А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»)

В статье рассматривается образ Григория Мелехова и его жизненный путь. Образ Григория раскрывается через сопоставление с другими героями романа. Этих людей можно рассматривать как «двойников» Григория, отражающих различные качества его характера. С каждым у Григория есть определенное сходство, раскрывающее какую-то часть его личности.

Ключевые слова: Мелехов, Зыков, Фомин, М.А. Шолохов.

В романе-эпопее М.А. Шолохова «Тихий Дон» раскрывается трагедия донского казачества в период драматических событий русской истории – Первой мировой войны, революции, Гражданской войны. Разоряются хутора, рушится привычный, устоявшийся уклад жизни, казаки пытаются найти свое место в стремительно меняющемся мире, мечутся между красными и белыми. Судьба каждого героя романа связана с разворачивающимися историческими потрясениями.

Один из главных героев «Тихого Дона» – Григорий Мелехов, сын казака и внук пленной турчанки. В начале романа мы видим молодого, веселого, смелого, дерзкого парня. О нем можно сказать, что он «… храбр, отважен, мужественен, ни перед кем не робеет, ничто не может его согнуть, он ценит верность, воинскую доблесть. Но Григорий также милосерден, чуток, отзывчив, <…> он отличается богатством внутреннего мира и духовной высотой» [Пасютина, 2011: 36–37].

Война стала для Григория жестокой школой жизни, оставив неизгладимый след в его душе. Исследователи творчества Шолохова отмечают: «Шолохов допускает наибольший нажим на человека» [Палиевский, 2015: 87], его герои «испытывают такое давление жизни, которое, кажется, ставит их в безысходное положение…» [Дворяшин, 2008: 113]. Именно таким «наибольшим нажимом», «давлением жизни» стало для Григория участие в войне.

Важную роль в формировании личности Григория, его взглядов на жизнь, отношения к происходящим событиям сыграли люди, с которыми его свела военная служба. В 1 и 2 частях романа такими «учителями-двойниками» стали для Григория Чубатый, Гаранжа и Изварин. Чубатый дает Мелехову жестокие советы о поведении в военное время, его можно назвать учителем жестокости. Под его влиянием Григорий постепенно привыкает к беспощадности войны. Вместе с тем Чубатый усиливал у Григория отвращение к безжалостности и бессердечности.

Гаранжа своими рассуждениями о царе, коммунизме и несчастной судьбе казачества посеял сомнения в душе Григория. Но его идеи, связанные с необходимостью кровопролития, также в конечном счете не нашли отклика у Мелехова.

Ефим Изварин рассказывал о вольной жизни, об отдельной казачьей власти. Эти мечты перекликались с желанием Григория вернуться к простой и понятной довоенной жизни, к семье и работе на земле.

В 3 и 4 частях романа Григорий показан читателям повзрослевшим, много пережившим, более отстраненным и всё так же тоскующим по дому и родной земле. В этот период значимыми для героя людьми, с которыми можно и нужно соотнести образ Григория, являются Прохор Зыков и Яков Фомин.

Прохор Зыков. Первая встреча Григория и Прохора произошла при вступлении еще молодого Мелехова в армию. Они находились в одной сотне, но уже тогда Прохор не скрывал при товарищах своего добродушия, искренне радуясь увиденному сну: «сны о далекой, манившей его станице». Во время перемещений сотни, он старался держаться поближе к Григорию: «Прохор Зыков – поближе к Григорию. Лошади их шли рядом» [Шолохов, т. 1, 2024: 237]. После того, как Григорий вытащил на себе раненого подполковника драгунского полка, он был переведен в приказные (приказный – одно из казачьих званий того времени, которое соответствовало пехотному званию младшего капрала), а в январе 1917 г. был произведен за боевые отличия в хорунжие, назначен во 2-й запасной полк взводным офицером.

Прохор Зыков – ординарец Григория, искренне любящий его как брата. Он, в отличие от своего командира, не храбр и мягок характером, любит и уважает его, потому готов исполнить любую его просьбу.

Из-за звуков «р», «х» в имени и фамилии героя возникает ассоциация с рычащей собакой. Его поведение в некотором роде соответствует характеристике данного животного. Он нашел «хозяина» в виде Григория, преданно служит ему, бескорыстно любит, честно выполняет его поручения и просьбы, после длительной разлуки от всей души обнимает Григория, несмотря на разницу в статусе. «Григорий Пантелевич!.. Милушка ты мой!.. И не чаял, и не думал дождаться!.. – высоким, плачущим голосом закричал он и, споткнувшись о порог, за малым не разбил ведерный кувшин с самогоном. Обнимая Григория, он всхлипнул, вытер кулаком глаза, разгладил мокрые от слез усы. У Григория что-то задрожало в горле, но он сдержался, растроганно, грубовато хлопнул верного ординарца по спине» [Шолохов, т. 2, 2024: 668]. Своими манерами и внешностью, а конкретнее – нежными «телячье-ласковыми» глазами Прохор отдаленно напоминает теленка, послушно идущего за коровой, ведущей его вперед.

Зыков – чистосердечный человек, потому имеет силы признаться, что иногда ему бывает очень страшно: «А я вот робею, – сознался Прохор и нервно перебирал пальцами скользкие от росы поводья. – Всею ночь в вагоне не спал: нету сну, хучь убей» [Шолохов, т. 1, 2024: 233].

Также подобное признание Прохора можно проследить в тот момент, когда он признает, что не может жить без курения, потому ему приходилось скручивать в папиросы страницы Нового и Ветхого заветов: «Прохор Зыков, довольно часто захаживавший на старое мелеховское подворье, разживался у Михаила бумагой на курение, печально говорил: – У бабы моей крышка на сундуке была обклеена старыми газетами – содрал и покурил. Новый завет был, такая святая книжка, – тоже искурил. Старый завет искурил. Мало этих заветов святые угодники написали… У бабы книжка была поминальная, все сродствие там, живое и мертвое, прописанное, – тоже искурил. Что же, зараз мне надо

капустные листья курить али, скажем, лопухи вялить на бумагу?» [Шолохов, т. 2, 2024: 654–655].

В «добыче» Прохор был очень ловок. «После боя в Каргинской он, по просьбе Григория, привез три ведерных кувшина самогона, созвал песенников, и Григорий, испытывая радостную освобожденность, отрыв от действительности и раздумий, пропил с казаками до утра» [Шолохов, т. 2, 2024: 227]. Его ловкость проявлялась и на поле боя. Во время одного из столкновений Григорий был ранен в плечо, но Прохор тут же подоспел ему на помощь, и напавший солдат был убит на месте: «Второй, толстошеий и дюжий, успел прострелить Григорию мякоть левого плеча и тотчас же упал под шашкой Прохора Зыкова с разрубленной наискось головой» [Шолохов, т. 2, 2024: 237].

Во время совместной поездки в Вёшенскую, видя, что Григорий уже не имеет сил сдерживать слез, Прохор пропустил командира вперед, чтобы не смущать его своим присутствием. По поручению Мелехова Прохор ездил в станицу Вёшенскую, чтобы передать записку для Аксиньи и словесные наказы Ильиничне и Наталье. Григорий не мог дать такое поручение человеку, который не имел в его глазах большого авторитета и доверия.

Одно из главных отличий персонажей заключено в том, что Прохор не имеет столь крепкой воли, которой обладает Григорий. Он прекращает борьбу раньше, находит себе место в жизни при советской власти.

Яков Ефимович Фомин. Яков Фомин – руководитель одного из бесчисленных восстаний. Он призывал казаков выступать против советской власти. Его девиз: «За народную власть без коммунистов». Познакомившись с ним, Петро хотел попросить его о помощи, на что, уже будучи пьяным, Яков ответил согласием. «Хмель сделал его самоуверенным и хвастливым. Фомин все приосанивался, оглаживая усы, смотрел исподлобно, властно» [Шолохов, т. 2, 2024: 129].

Григорий был знаком с Фоминым еще до войны. Яков предлагал Мелехову вступить в его банду казаков, выступающих против Советской власти. Сначала

Григорий отказывается, но позже, когда он некоторое время скрывался на различных хуторах, все же принял предложение Фомина.

Фомина можно сравнить с молодым медведем, окрепшим и полным сил, но пока трусливым. Описывая внешность Фомина, Шолохов отмечает «широкое рыжеусое и рыжебровое лицо» [Шолохов, т. 1, 2024: 432], «медвежковатую его поступь» [Шолохов, т. 2, 2024: 95]. Рыжий цвет волос и усов создают ощущение немного выцветшего («драного») окраса, изначальному цвету и статусу которого он пытается соответствовать.

Фомин возглавляет одно из бесчисленных восстаний, которые охватывали страну в то время. Собрав свою банду, он агитирует бороться против советской власти, убеждая казаков в том, что всё, что они делают, приближает то счастье, которое им так нужно. Но уставшие от войны люди отказываются поддерживать Фомина. Осознав, что мотивация в данном случае не имеет никакого результата, Фомин начинает искать утешение в алкоголе. Видя, что лидер восстания начал пить, измученные жизнью люди присоединяются к нему.

Слушая «бессвязную речь Фомина» [Шолохов, т. 2, 2024: 53], Петро Мелехов был прав, отмечая, что Яков по-настоящему не горит своим желанием. «Нудно и долго говорил Фомин» [Шолохов, т. 2, 2024: 53]. В его характере преобладает желание хвастаться и привлекать внимание окружающих, но в действительности он не заслуживает желаемого и поднятого им самим ажиотажа. Пытаясь привлечь к своей персоне еще больше казачьего внимания, он «часто, к делу и не к делу, щеголял словом “экуироваться”». [Шолохов, т. 2, 2024: 53].

Яков не умеет и не может подолгу удерживать дисциплину. Он пытался восстановить порядок, напоминая подчиненным о цели их борьбы, но это помогло ненадолго. «Я вас не для того поднял против Советской власти! С убитого противника можете сымать все, <…> а семьи не трожьте! Мы с бабами не воюем. А кто будет супротивничать – получит такой же расчет! В строю прокатился и смолк тихий шумок… Порядок был как будто восстановлен» [Шолохов, т. 2, 2024: 728–729]. Его «подчиненные» продолжают заниматься

мародерством, грабить села и мирных жителей. «Упала дисциплина. Участились случаи грабежей» [Шолохов, т. 2, 2024: 727]. Беспомощные жители прятали всё, что представляло хоть какую-то ценность.

Григорий не мог долго терпеть такое положение. Вызвав Якова на разговор, он указал на его слабохарактерность, отсутствие командирской хватки и пьянство. Обвиняя Григория в чрезмерном волнении и паранойе, Фомин отмахивается от слов Мелехова, но впоследствии его банда попадает в засаду красногвардейцев, которую так опасался Григорий. Это событие лишь укрепило его подозрения о несостоятельности Фомина как предводителя. Даже внешне Яков также не соответствует роли командира. Вместо собранности и готовности к действиям, он лежит, широко расставив ноги, и ест курицу. Григорий пытается призвать его к благоразумию, но это безуспешно. Понимая, что вся банда постепенно катится к развалу, Григорий покидает Фомина.

Если рассматривать каждого из героев через призму образов животных, то можно провести некоторые параллели. Как отмечается в статье «Люди и животные в романе “Тихий Дон”», через сопоставление с животными раскрывается мир людей, различные черты животных приписываются людям, позволяя раскрыть особенности их внутреннего мира [Громов, 2020: 47].

Прохор Зыков похож на верного пса или ласкового теленка. Прямое сходство с теленком прослеживается в тексте романа: «Прохор Зыков, часто моргая телячье-ласковыми глазами, молчал, тихо улыбался» [Шолохов, т. 2, 2024: 77]. Телята искренне и преданно любят тех, кто обеспечивает их безопасность. В некотором роде можно считать, что Прохор видит в Григории защитника. Менее очевидное сравнение – верный пес. Прохор не обладает яркой внешностью, но как уже упоминалось ранее, искренне привязан к Григорию. Можно провести параллель с беспородным, но очень верным псом, привязавшимся к своему хозяину. Он защищает его во время сражения, сопровождает при поездке в Вёшенскую, с чистой радостью встречает после длительной разлуки, обнимая его.

Яков Фомин отдаленно напоминает медведя («Медвежковатая его поступь» [Шолохов, т. 2, 2024: 95]). Пытаясь управлять бандой уставших и измученных людей и призывая их бороться за иллюзию добра, он оказывает им в некотором роде медвежью услугу. Этим людям не нужна война. Они не хотят подчиняться командиру, который пьянствует и не может четко дать определение того, за что надо сражаться.

Оба героя, и Зыков, и Фомин, повлияли на жизненные взгляды Григория, его развитие и взросление. В каком-то смысле этих людей можно рассматривать как «двойников» Григория. С каждым из них у Григория есть определенное сходство, каждый отражает какую-то часть его личности.

Зыков показал Григорию истинную, ничем не запятнанную, верность. Прохор, искренне любивший и уважавший своего командира, иногда ругаясь, но все же готов разбиться ради него в лепешку. Причем, если «учителя жизни» – Чубатый, Гаранжа, Изварин – были старше и опытнее Григория, то для своего ординарца Григорий сам был в какой-то степени наставником. Верность Зыкова свойственна и Григорию, но немного в другом плане. Григорий хранит искреннюю верность казачеству, своей земле, своему дому, ни на минуту не забывая о ней. Также можно считать, что Зыков – это частичное отражение доброты и человечности Григория, которая остается в глубине его души.

Григорий разделяет позицию Фомина в борьбе против советской власти. Он также хотел вернуться на родную землю, чтобы продолжать спокойно жить и работать на ней. Фомин показывал стремление Григория избежать войны, но слишком жестким способом. Своей кровожадностью он лишь усилил неприятие жестокости, заодно показывая, каким не должен быть настоящий командир.

Вернувшись с войны, и осознав, что практически вся его семья погибла, Григорий находит последнее утешение в своем маленьком сыне. Только Мишатка дает Григорию слабую надежду на то, что его жизнь еще не закончена. Роман-эпопея завершается тем, что Григорий, уже познавший жизнь казак, смотрит на свою землю, держа за руку сына. Это картиной Шолохов дает понять читателю, что в истории Григория еще остался лучик света.

Источники

Шолохов М.А. Тихий Дон. Научное издание. В 2-х т. Том 1-й: 1-я и 2-я книги романа. 4-е изд. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 816 с.

Шолохов М.А. Тихий Дон. Научное издание. В 2-х т. Том 2-й: 3-я и 4-я книги романа. 4-е изд. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 864 с.

Литература

Громов Д.В., Громова А.В. Люди и животные в романе «Тихий Дон» // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2020. №3 (39). С. 45-52. DOI 10.25688/2076–913X.2020.39.3.05

Дворяшин Ю.А. Шолохов и русская литературная классика второй половины XX века. М.: Фонд «Шолоховская энциклопедия», 2008. 168 с.

Палиевский П.В. Мировое значение М. Шолохова // Мир Шолохова. 2015. № 1 (3). С. 86–95.

Пасютина Ю.Н. Григорий и Петро Мелеховы: трагедия братьев-казаков (М.А. Шолохов «Тихий Дон») // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. 2011. № 10. С. 34–38.

Е.Д. Синчурина (Россия, Москва)

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
3 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***А.В. Филатов***

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ТЕКСТА: РОЛЬ И ОБРАЗ КНИГИ В РОМАНЕ Т.Н. ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»

Статья посвящена анализу феномена интертекстуальности как основы поэтики постмодернистского романа Т.Н. Толстой «Кысь». Объектом исследования становится ключевой для произведения образ книги, который раскрывает невозможность для главного героя понять смысл текстов предыдущих эпох с позиции современного ему общества. Также в статье рассмотрена непосредственная связь между образом книги и двумя главными авторскими мифами и их влияние на сознание главного героя.

Ключевые слова: постмодернистский текст, интертекстуальность, цитата, образ книги, авторский миф.

Изучение образа книги и его функционирования в литературном произведении является одним из актуальных научных направлений современного литературоведения, активно развивающимся в последние годы [Подосокорский, 2024: 305–313; Борисова, 2025: 370–383]. Исследователи обращают внимание на роль книги как предметного компонента художественной реальности, а также на явные и скрытые способы цитации, в особенности характерные для постмодернистской литературы. Одним из таких произведений является роман Т.Н. Толстой «Кысь», основой которого становится интертекстуальность, призванная связать фрагменты разных художественных текстов посредством образа книги как центрального сюжетного элемента. Изучение этих феноменов и ключевого образа романа и является целью нашего исследования. Для этого мы применили индуктивный метод, итогом которого стал интертекстуальный анализ произведения и фрагментированных текстов, включенных в него.

Прежде чем приступить к непосредственному рассмотрению романа Т.Н. Толстой, необходимо понять, что такое интертекстуальность, и сравнить классическое и постмодернистское понимание термина «текст». В традиционном определении текст – это «чувственно воспринимаемая сторона <…> литературного произведения» [Гиндин, 2001: 1063], выраженная с

помощью языковых средств, отграниченная от внелитературных составляющих и обладающая определенным единством и автономией. Такой текст как целостное высказывание всегда принадлежит определенному автору и отражает его смысловую позицию.

Постмодернистская трактовка текста существенно отличается от его традиционного понимания. Исследуя природу текстуальности, ученый-постструктуралист Р. Барт в своей работе «От произведения к Тексту» [Барт, 1989: 413–423] говорит о существовании в культуре всеобъемлющего Текста Совокупности всех написанных когда-либо произведений и различных высказываний. В понимании Барта Текст по своему существу подобен языку, так как одновременно находится и в сознании людей, и вне него. Кроме того, в Текст входит множество других текстов, подобно тому как язык включает в себя множество знаков. Конкретное произведение становится отдельным материальным воплощением, языковым выражением такого Текста. Этим утверждением Р. Барт меняет общепринятое соотношение данных литературоведческих терминов: если в традиционном понимании текст, как мы отметили ранее, – это план выражения произведения, то у Барта, наоборот, произведение – конкретное воплощение по сути безграничного Текста. Почему же ученый приходит к такому выводу?

В своей статье «Смерть автора» [Барт, 1989: 384–391] исследователь говорит о том, что на смену автору как носителю определенной концепции, воплощенной в произведении, приходит скриптор – регистратор различных и случайных фрагментов Текста. В результате любой литературный текст, с точки зрения Барта, является не продуктом индивидуально-авторского творчества, имеющего определенное идейное содержание, а лишь случайной комбинацией отдельных частей Текста, неким «коллажем» из других работ и разрозненных высказываний. Так как «умирает» автор, то произведение, представляющее собой частный текст по отношению к Тексту, становится автономным и существует помимо воли субъекта. Связь же между фрагментами такого

произведения реализуется с помощью диалогической природы текста – *интертекстуальности*.

Данный термин был введен ученицей Барта Ю. Кристевой в работе «Бахтин, слово, диалог, роман» [Кристева, 2000: 427–457]. Исследуя межтекстовые отношения, Кристева выводит основное свойство постмодернистского текста – *диалогичность*. Любой отдельный текст, вбирая в себя другой, более ранний, становится репликой в его сторону. Такие произведения Кристева предлагает называть интертекстами. Любое слово в них принадлежит одновременно и данному, и исходному тексту, т. е. является амбивалентным, представляя собой точку пересечения разных текстовых плоскостей. Таким образом, интертекстуальность – это связь между разными фрагментами Текста, выраженными в произведении.

Чем же интертекстуальность отличается от такого явления, как цитация? Французский литературовед Ж. Женетт, отталкиваясь от идей Кристевой, предложил называть интертекстуальностью отношение текста и другого фрагментированного текста [Зенкин, 2018: 201–202], что очень похоже на связь, возникающую между художественным произведением и включенной в него цитатой. Однако между двумя этими явлениями есть существенная разница. Напомним, что цитата в литературоведческом понимании представляет собой «включение автором в собственный текст элемента "чужого" высказывания», который «является знаком другого произведения, представляя собой "свернутый" чужой текст или круг текстов, включающихся в смысловое поле нового произведения» [Федорова, 2001: 1189–1190]. Понятие «"чужое" высказывание» в данном случае отсылает к работе М.М. Бахтина «Эстетика словесного творчества» и изложенной в ней идее о том, что слово в литературе всегда принадлежит определенному субъекту, *кем-то* изречено [Бахтин, 1986: 385–386]. А значит цитата, будучи «чужим» словом, отсылает к другому высказыванию, у которого обязательно должен быть *автор*. Цитата вводит в новый текст диалог авторов, то есть является признаком интерсубъектных отношений. Это и является основным отличием цитации от

интертекстуальности, потому что последняя в свою очередь представляет собой диалог между несколькими текстами, так как скриптор, пишущий произведение, не имеет своего голоса и не является субъектом высказывания.

Таким образом, интертекстуальность – это связь непосредственно между текстами, вне зависимости от их субъектов, цитата же – «чужое» слово в авторском тексте, открывающее диалог двух и более авторов. Разграничение этих понятий необходимо для дальнейшего анализа романа Т.Н. Толстой, так как многие тексты в нем на первый взгляд можно принять за цитаты, однако главным героем Бенедиктом они воспринимаются именно как интертексты.

Художественный мир «Кыси» населяют голубчики – люди-мутанты, представители постапокалиптического общества, которые не знакомы с культурой прошлого и не знают ничего об авторах предшествующих эпох. Бенедикт воспринимает все тексты прошлого как современные ему произведения, якобы написанные культурным «демиургом» этого мира, главой города, в котором и живет главный герой, Федором Кузьмичом. Фрагменты, приводимые Бенедиктом в его монологе, функционируют как цитаты: герой ссылается на Федора Кузьмича и стремится понять его мысль. Однако Федор Кузьмич – не просто фиктивный автор, он единственный творец в этом мире, поскольку никто в обществе голубчиков не пишет произведений, кроме главы города. Это значит, что Федор Кузьмич, подобно Тексту, по Барту, «растворяет» в себе не только тексты, но и авторов прошлого. В итоге приписывание всех произведений одному автору ведет к нейтрализации концепции авторства в целом в сознании Бенедикта.

Когда же герой узнает, что тексты написаны не Федором Кузьмичом, он и вовсе начнет путать названия произведений и имена авторов:

– Автор, автор кто? <...>

Сразу не вспомню... На «Пле» как-то...

– Плеханов?

– Не...

<...> А! – «Плетення». Да! «Плетення жинкових жакетов»[1]

Все эти примеры и особенности указывают на то, что Бенедикту не знаком концепт автора-творца и тексты он воспринимает независимо от их творческих субъектов, а значит эти фрагменты для него являются интертекстами.

Об этом также говорит и то, что для Бенедикта оказываются равноценны тексты различной природы: художественные произведения, инструкции и заговоры. Следовательно, для героя не существует таких понятий, как жанр и стиль, все тексты в его сознании сосуществуют на одном уровне. Так, инструкцию по плетению женской одежды «Плетення жинкових жакетов» герой характеризует как *скучноватый эссе*[2]. Многие фрагменты, которые приводит Бенедикт, и вовсе оказываются искаженными, например, герой упоминает следующие строки:

После полуночи сердце пирует,

Взяв на прикус серебристую мышь![3]

Оригинальное произведение выглядит следующим образом:

После полуночи сердце ворует

Прямо из рук запрещенную тишь.

<...>

Что пополуночи сердце пирует,

Взяв на прикус серебристую мышь?[4]

Как видим, в «Кыси» соединяются» стихи из разных строф произведения Мандельштама, а также меняется лексика. Это искажает смысл первоначального произведения: теперь написанное соотносится с реалиями голубчиков, которые вынуждены есть мышей. Интересна здесь и замена слов: Федор Кузьмич выдает произведение прошлого за свое собственное, заменяя слово «ворует», которое подходит для данной ситуации, на «пирует», что как бы намекает на торжество Федора Кузьмича как фиктивного автора и на искажение ценностей у нового

[1] Толстая Т.Н. Кысь. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2023. С. 256.

[2] Там же. С. 255.

[3] Там же. С. 24.

[42]Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 1. СПб.: Интернет-издание, 2020. С. 133.

общества: сердце пирует мышью, еда приносит больше радости чем духовные ценности. Мы не можем точно утверждать, искажение ли это Федора Кузьмича или Бенедикта, но можем предположить, что, поскольку главный герой нерефлективно воспроизводит в точности все, что когда-либо читал, то и в данном случае он приводит прямую для него цитату Федора Кузьмича, который в свою очередь исказил текст.

Ярким воплощением идеи интертекстуальности является библиотека Бенедикта. Ее можно назвать примером Текста по Барту: в ней сосуществует множество текстов от научной литературы до художественных произведений. Именно здесь на одной полке могут стоять «Маринады и соления» и «Художники-маринисты», «Муму» и «Татарский женский костюм». Такой необычный порядок объясняется тем, что Бенедикт организовал книжные полки не по содержанию книг, а по ассоциациям, например, цветовым обозначениям (*«Красное и черное», «Голубое и зеленое» <…> Саша Черный, сюда «Черный принц»*), по схожим словам в названии (*«Удар кинжала», «Отравленный кинжал», «Отравленная шляпка»*), по ассоциации, основанной на звуковом признаке (*«Маринады и соления», «Художники-маринисты»*), по схожей синтаксической конструкции (*«Гамлет – Принц Датский», «Ташкент – город хлебный»*) или и вовсе по созвучию корней отдельных слов в названии (*«Гигиена ног в походе», «Ногин. Пламенные революционеры»*), по звуковому повтору слогов (*«Муму», «Нана»*)[1].

Данная расстановка книг подтверждает то, что Бенедикту незнакомо понятие авторства и концепция истории, равно как общепринятая дифференциация текстов и дискурсов: произведения на полках расставлены не в хронологическом или алфавитном порядке (по заглавиям или авторам), а на ассоциативном уровне, при этом герой воспринимает фамилии авторов и названия книг как явления одного порядка. Бенедикту все равно, стоят ли рядом книги о культуре или кулинарные рецепты, – для него все едино и одинаково бесценно. Это безразличие связано с профессией Бенедикта: он работает

[1] См. перечисление книг в библиотеке в: Толстая Т.Н. Указ. соч. С. 228–231.

переписчиком, то есть в буквальном смысле скриптором. Герой не создает тексты самостоятельно, но и не изучает культуру прошлого, он бездумно переписывает абсолютно разные тексты, в которых видит равную ценность.

О постмодернистском восприятии произведений говорит и то, что в текстах прошлого герой часто встречает непонятные ему слова, которые для него представляют означающее без означаемого. Он стремится объяснить их через привычные ему явления реальности. Показателен в этом плане диалог с Варварой Лукинишной, которая в отличие от Бенедикта стремится понять написанное:

...Что такое «конь», вы не знаете?

Бенедикт подумал. <...> Сколько раз это слово писал, а как-то не задумывался.

– Должно быть, это мышь.

<...>

– Ну а как же тогда: «конь бежит, земля дрожит»?

Стало быть, крупная мышь[1].

Как видно из этого диалога, для Бенедикта все слова прошлого сплошные означающие, не имеющие смысла. Пытаясь объяснить их через привычную ему действительность, Бенедикт искажает смысл слов, замещая их прежнее означаемое, тем самым опустошая слова и произведения.

Таким образом, вышеперечисленные особенности указывают на то, что все фрагменты в сознании Бенедикта являются интертекстами, но никак не цитатами. Для него они существуют независимо от субъекта, часто искажаются и представляют означающее без означаемого. Наглядным примером такого сосуществования текстов становится библиотека Бенедикта.

Для героя не существует закона художественной условности, он слепо верит всему написанному в книгах и соотносит это с реальной жизнью. Такое отношение к литературе связано с мифологическим сознанием героя: воспитанный в условиях донаучного общества Бенедикт просто не способен

[1] Там же. С. 46.

понять, что такое художественный вымысел, ведь для него существуют лишь мифы – рассказы о реальности, призванные гармонизировать душевное состояние голубчиков.

Говоря о мифопоэтике романа, важно сказать, что образ книги в сознании Бенедикта сливается с мифологическим образом Княжьей Птицы Паулин. Она является символом гармонии, космическим началом, которому противопоставлен миф о кыси Символе хаоса и тревоги. Эти два мифа представляют собой дихотомию, герой как бы мечется между ними: то его воображению предстает прекрасная Княжья Птица, то его охватывает тревога, наведенная кысью. Когда же Бенедикт начинает читать книги из библиотеки, то он отождествляет Книгу с Княжьей Птицей, которая символизирует его стремление к прекрасному и к высокой культуре прошлого:

Книга! Сокровище мое несказанное! <...> Расступается мрак, далеко видать, раскрылась ширь, а в шири той <...> Княжья Птица белая, рот красный, невинный: не ест, не пьет Птица Паулин, только воздухом <...>[1].

Это впечатление схоже с ситуацией, описанной Р. Бартом в статье «О чтении». Исследователь считает, что читатель, погруженный в произведение, лелеет «свое дуальное отношение с книгой <...> замыкаясь с нею наедине, припадая к ней, *утыкаясь в нее носом* <...> подобно тому как <…> Влюбленный прикован к любимому лицу» [Барт, 2003: 259]. Бенедикт действительно воспринимает и Книгу, и Княжью Птицу как возлюбленную или невесту.

Однако и это стремление к прекрасному оказывается поверхностным: героя манит только внешность Княжьей Птицы. Книга же увлекает героя лишь сюжетом, даже научную литературу он воспринимает как захватывающее повествование. Когда Бенедикт рассуждает о неправильном отношении к книге, он говорит только о вещественном пренебрежении:

А есть которые рук не помывши!..

<...>

А есть которые страницы вырывают!..

[1] Там же. С. 239.

<…> слюнявым пальцем протер дырку! <…> как если бы, чудом каким разыскав в лесу тайную поляну <…> обнял наконец сладчайшую Птицу Паулин и, обнимая, тыкнул бы ей грязным пальцем в светлый, в саму себя влюбленный глаз!..[1]

Герой рассуждает о порче материальной оболочки, но не о забвении или искажении смысла книг, не о присваивании Федором Кузьмичом себе чужих текстов. Этого Бенедикт сам не понимает и не задумывается об этом.

Когда же книги в библиотеке заканчиваются, героя охватывает страх пустоты от того, что он не может наполнить себя новыми сюжетами, и, голодный до книги, он совершает свое первое убийство, которое описывается так же, как кысь, вырывающая основную жилочку у голубчика.

Убийство голубчика Бенедиктом: *...попал голубчику прямо по шее, по шейной жиле, а как крюк-то повернул неловкими пальцами, – жила и выдернись, и потекло, черное такое <…> в глязыньках-то потухло, и изо рта его тоже как бы срыгнулось*[2].

Убийство голубчика кысью: *...а она ему на шею-то сзади: хоп! и хребтину зубами: хрусь! – а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека выйдет...*[3].

Сколько бы книг герой ни прочитал, он все равно остается пуст внутри, потому что не воспринимает смыслы, заложенные в произведениях прошлого. Чтение для Бенедикта становится равно приему пищи, и книги он стремится отнять, будто голодная, пустая внутри, ненасытная кысь. Бенедикт хочет присвоить все книги себе, оправдывая это тем, что голубчики не умеют с ними обращаться. Но он сам не замечает, как превращается в жестокую кысь. Жизнь других становится ему недорога, прекрасные чувства постепенно умирают в герое, ему оказываются чужды дружба и любовь. В итоге Бенедикт, уйдя в мир означающих и интертекстов, погрузившись в жестокость, убивает или, вернее

[1] Там же. С. 264.
[2] Там же. С. 238.
[3] Там же. С. 7.

сказать, съедает Княжью Птицу Паулин, символизирующую книгу и высокую культуру:

Нет ни поляны, ни Птицы. Вытоптана поляна, скошены тульпаны, а Паулин – что ж, Паулин давно поймана силками, давно провернута на каклеты. Сам и ел. Сам и спал на подушках снежного, кружевного пера[1].

Таким образом, в ходе нашего исследования было выяснено, что феномен интертекстуальности отличается от явления цитации: первое – это связь двух и более текстов, реализуемая независимо от субъектов, в то время как цитация – это диалог нескольких авторов, открываемый фрагментом исходного произведения. В романе Т.Н. Толстой постмодернистская концепция интертекстуальности получает художественное воплощение: главный герой, из монолога которого и состоит повествование, воспринимает все тексты прошлого именно как интертексты. Образ книги же становится центральным в романе: он показывает неспособность Бенедикта понять смысл предшествующих произведений и потерю означаемого. Образ книги сливается с двумя важнейшими мифами романа и отражает отход главного героя от высокой культуры к деградации и жестокости.

Источники

Толстая Т.Н. Кысь. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2024. 352 с.

Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 1. СПб.: Интернет-издание, 2020. 700 с.

Литература

Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.

[1] Там же. С. 338.

Борисова В.В. «Образы книг» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». Рецензия на коллективную монографию Т.А. Касаткиной, К. Корбеллы, Т.Г. Магарил-Ильяевой, Н.Н. Подосокорского «Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского "Идиот"» / отв. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 392 с. // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 2 (30). С. 370–383.

Гиндин С.И. Текст // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. Стб. 1063–1064.

Зенкин С.Н. Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: НЛО, 2018. 217 с.

Кристева Ю. Бахтин: слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 427–457.

Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: НЛО, 2008. 848 с.

Подосокорский Н.Н. Итоги и перспективы международной научной онлайн-конференции «Книга в книге», посвященной памяти Александра Викторовича Михайлова (1938–1995), 2–4 октября 2023 года // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 2 (26). С. 305–313.

Федорова Л.Г. Цитата // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. Стб. 1189–1190.

А.А. Стариков (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
2 курс, магистратура
Научный руководитель: ***А.В. Громова***

«ПОЭТ И ПРОЗА» И.А. БРОДСКОГО: АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ И СПОСОБЫ ЕЕ ВЫРАЖЕНИЯ В ЭССЕ

В статье пойдет речь об особенностях проявления авторской модальности Иосифа Бродского в контексте исследования поэтической природы прозы Марины Цветаевой («Поэт и проза»). Поэтика произведений Цветаевой и авторская позиция Бродского в ней всесторонне выражены и аргументированы благодаря уникальным взглядам на писательскую деятельность и художественный язык представленных писателей: синтаксис, речевые обороты, пунктуация, поэтика «остранения», «обрывистость» повествования и другие средства выражения поэтического начала в прозе. Благодаря этому создается уникальное «диалогическое поле» в тексте.

*Ключевые слова***:** Цветаева М.И., Бродский И.А., поэт и проза, авторская позиция, поэтика жанра эссе.

Иосиф Александрович Бродский написал эссе «Поэт и проза»[1] в 1979 году в качестве предисловия к собранию сочинений «Избранная проза в двух томах» Марины Ивановны Цветаевой. Когда один великий поэт пишет о другом выдающемся поэте в прозаическом жанре, в дискуссионном литературоведческом поле сразу необходимо сформулировать и задать вопрос об истоках и причинах подобного обращения к творческому наследию писателя. Заметим, что предисловия к собраниям сочинений для «собратьев по перу» Иосиф Бродский писал часто. По воспоминаниям В.П. Полухиной, литературоведа и знакомой писателя, нам известно: «Все, кто знал Бродского, подтвердят, что он принимал довольно активное участие в литературной и человеческой судьбе многих своих современников. Вопреки упрекам в равнодушии и высокомерии, он был чрезвычайно отзывчив и щедр» [Полухина, 2003]. В связи с данным высказыванием мы можем вспомнить обращение поэта к собранию сочинений Ю. Алешковского «С миром державным…», которое вместе с «Поэтом и прозой» вошло в книгу основного собрания сочинений Бродского «Проза и эссе». Помимо этого, нам известны предисловия к поэтическим сборникам Евгения Рейна, Эдуарда Лимонова, Владимира

[1] Цветаева М.И. Избранная проза в двух томах. Т. 1. NY: Russica, 1979. С. 7–17.

Гандельсмана и др. Наконец, среди творческого наследия Иосифа Бродского есть послесловие к «Котловану» Андрея Платонова, который достаточно «родственен» поэту с точки зрения фонетической и грамматической организации текста, наряду с «поэтическим диалогом» Цветаевой и Бродского. Непрерывность литературного процесса XX века, выраженного в постоянной «композиционно-художественной связке», демонстрируется явно и многообразно в прозаическом наследии поэта. Важно добавить, что для Иосифа Бродского существовало «эстетическое разделение» в связи с написанием эссеистских произведений. Говоря об этом, Валентина Полухина, например, замечает следующую художественную особенность, существующую в прозаическом наследии поэта: «Ни для кого не секрет, что Бродский со свойственным ему избытком щедрости приписывал поэтам, о которых он писал, качества, свойственные его собственной эстетике и наличествующие у других только в зачаточном состоянии» [Полухина, 2003]. Данное наблюдение особенно важно и актуально для филологического анализа произведения, поэтому далее мы будем рассматривать способы выражения авторской позиции именно через «качества, свойственные собственной эстетике» поэта. Авторская модальность Иосифа Бродского проявлена благодаря «диалогическому полю» эссеистского произведения, т.е. той внутренней художественности взаимосвязи и «слиянии голосов», через которые два выдающихся поэта (Цветаева и Бродский) становятся едины по отношению к большой поэзии и ее продолжению в прозе – вневременной беседе о природе языка и синтаксисе, условном разделении литературы, наконец, о взаимном художественном продолжении поэтической формы в прозаической.

Возвращаясь к эссе «Поэт и проза» Иосифа Бродского, приведем следующую цитату из текста для первичного обозначения авторской позиции поэта по отношению к анализируемому тексту: «Природе искусства чужда идея равенства, и мышление любого литератора иерархично. В этой иерархии поэзия стоит выше прозы и поэт в принципе выше прозаика»[1]. Обращение к

[1]Там же. С. 8–9.

поэтической фигуре М.И. Цветаевой обусловлено следующим наблюдением: «И постольку, поскольку литература является лингвистическим эквивалентом мышления, Цветаева, чрезвычайно далеко заведенная речью, оказывается наиболее интересным мыслителем своего времени»[1]. Далее Бродский замечает, что всевозможные сочинительские опыты могут быть созданы благодаря поэзии, но, что важнее – в самой ее художественной природе заложены абсолютно все законы и принципы построения текста, которые могут понадобиться творцу (автор обращается к термину «композиция произведения»), и проявлены высшие законы самого языка. В связи с данным наблюдением поэта и эссеиста любопытно другое обстоятельство сочинения прозы: Иосиф Бродский пишет о ней (прозе) как о прямом и закономерном продолжении поэзии, которая создается лишь «другими средствами»: «Повсюду в ее дневниковых записях, статьях о литературе, беллетризованных воспоминаниях мы сталкиваемся именно с этим: с перенесением методологии поэтического мышления в прозаический текст, с развитием поэзии в прозу»[2].

Подчеркнем, что именно из поэзии, согласно Бродскому, выходит и развивается проза. Никак не наоборот. Иными словами, для автора эссе соотнесенность Цветаевой с прозаическим текстом может быть обозначена поэтическим экспериментом, в основе которого находится язык как высшее средство достижения художественной изобразительности: «отражение или продолжение профессиональных отношений между поэтом и его языком». Обращенность Цветаевой к прозаическому жанру может быть объяснена тем, что есть переживания более высокого порядка, «выше духовных», которые можно передать, «взяв за руку прозой», чтобы доставить туда, куда читателя «пришлось бы заталкивать стихотворением». Прозаические жанры представляются автором через отношение к процессу сочинительства самой Цветаевой лишь способами расширения художественной действительности посредством языковых средств выразительности: «Проза для нее есть заведомое расширение сферы изоляции,

[1]Там же. С. 10

[2] Там же.

т.е. возможностей языка»[1]. Размышления о художественной природе произведений Марины Цветаевой у Бродского неизбежно восходят к лингвистическим компонентам, благодаря которым образуется и «оживает» текст: «Ей всегда не хватает места: ни в стихотворении, ни в прозе; даже ее наиболее академически звучащие эссе – всегда как вылезающие за порог объятья. Стихотворение строится по принципу сложноподчиненного предложения, проза состоит из грамматических enjambements: так она спасается от тавтологии». Здесь Иосиф Бродский имеет в виду «перебрасывание» («языковой мостик-связка») грамматических конструкций из поэзии в прозу – и наоборот. Синтаксический уровень языка выступает определяющим средством достижения «поэтической высоты» повествования в прозе. Развивая эту мысль в эссе, Бродский постепенно отвечает внимательному читателю на вопрос, заданный еще в самом начале художественно-документального текста: «Неизвестно, насколько проигрывает поэзия от обращения поэта к прозе; достоверно только, что проза от этого сильно выигрывает»[2]. С одной значительной «акцентной» поправкой: данный вопрос является риторическим, поскольку ответ на него заложен в самой формулировке: поэзия неизменно выше и совершеннее прозы.

Жанровое синкретическое своеобразие эссеистского произведения «Поэт и проза» обусловлено целым комплексом литературоведческих наблюдений: например, нам известно высказывание уже неоднократно упомянутой В. Полухиной: «Для всей прозы поэта – от писем протеста или в защиту до пространных эссе-предисловий к сборникам Венцловы и Рейна – характерна общая манера письма и тона, смещенная семантика оценок, глобальные обобщения, изобилие риторических ходов и рационалистических отступлений», – пишет исследовательница в сборнике «Бродский о своих современниках» [Полухина, 2003]. Сам жанр эссе для Иосифа Бродского был чрезвычайно важен и необходим для полного выражения «поэтического голоса»: «Эссеистика

[1]Там же. С. 14.
[2] Там же. С. 13.

является формой самоопределения поэтической личности Бродского. Прозе свойственна своеобразная переработка биографического в культурно-историческое на почве интенсивного художественного самоопределения. Спонтанность и субъективность сочетаются в эссе Бродского с достоверностью эстетического переживания поэтической личности», – пишет С.Н. Зотов в аннотации к статье с примечательным названием «Поэтическая личность Бродского в автобиографической эссеистике» (совместно с М.С. Зотовым) [Зотов, 2015]. В этой же статье приводится исчерпывающая цитата Игоря Сухих, который определил поэтическое движение художественной мысли Бродского следующими словами: «Привычные мотивы лирики Бродского – одиночество и толпа, время и вечность, свобода, смерть, память – впрессованы в это (так и хочется сказать) «стихотворение в прозе» (об эссе «Путешествие в Стамбул»). Здесь же приведем его (Игоря Сухих) другую, но абсолютно схожую мысль: «Матрицей этой прозы становится поэзия. Она существует по ассоциативным законам стиха» [Сухих, 1998: 234]. Роман Якобсон также писал, что проза поэта оставляет на себе следы «очевидных усилий» стихотворца, переходящего в прозу [Якобсон, 1987: 328]. Развивая данную позицию, вспомним и В. Куллэ, который утверждал, что «родовые черты поэтической организации текста – присущи не только прозе Цветаевой и Мандельштама, но и собранным в два увесистых тома эссе самого Бродского» [Куллэ, 2003: 56]. В связи с приведенным высказыванием, необходимо вспомнить наблюдение самого поэта-нобелевского лауреата: «В конце концов, эссеистика, которой я занимаюсь, это, скорее, популяризирование. Когда я пишу о русских авторах – о поэзии XX-го века, я занимаюсь этим главным образом по-английски для английского читателя, который довольно мало знает о русской литературе». Популяризирование русской литературы, прежде всего, русской поэзии в самом высказывании поэта представляется определяющей и ведущей миссией его прозаического наследия, но, помимо этого, мы видим, что лейтмотив эссеистики Иосифа Бродского – распространение и увековечивание определения поэзии как «высшей формы существования языка», обретающего, безусловно, полную выраженность в

художественной природе произведения прозаического синтетического жанра. Это также определяет авторскую позицию поэта, его отношение к языку и рассматриваемому материалу.

Наконец, Марина Цветаева в эссе «Мой ответ Осипу Мандельштаму» отвечает на заданные нами вопросы более чем исчерпывающе: «Ужас и любопытство, страсть к познанию и страх его, вот что каждого любящего толкает к прозе поэта»[1]. Стремление к расширению познания и умножению средств его достижения – такова истинная причина обращения поэта к прозаической форме: «Ритм, такт, сцепление "словечек", избавление от округленности (т.е. аморфности) – все это может быть интерпретировано как внесение в прозу принципов стихотворной речи и, следовательно, как синтезирование *прозы поэта*», — пишет Лев Лосев, цитируя статью Т.В. Цивьян [Лосев, 2006: 190]. Синтетический «внеродовой» жанр эссе и, собственно, сам феномен эссеизма (по определению эссеиста и публициста М. Эпштейна) – это попытка расширения художественного пространства различными изобразительными средствами. Поэтическими – в первую очередь. Этим объясняется обращенность писателей-поэтов к прозаическому, но, при этом, глубоко синтетическому жанру: композиционно и стилистически, среди прочих прозаических форм, эта представляет собой наиболее свободное воплощение художественной не стихотворной мысли: «Отбрасывание лишнего, само по себе, есть первый крик поэзии – начало преобладания звука над действительностью, сущности над существованием: источник трагедийного сознания»[2]. Поэтому в реализации авторской позиции Бродского и его размышлений о поэтике избранных им поэтов неизменно проявляется исключительная поэтичность художественного текста.

Подвести итог будет уместнее и целесообразнее словами самого Бродского из рассмотренного эссе: «И проза, где опасность стилистического тупика гораздо выше, чем в поэзии, от этого перемещения только выигрывает: там, в

[1] Цветаева М.И. Мой ответ Осипу Мандельштаму // Цветаева Марина. Собр. соч. В семи томах. Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. М.: Эллис Лак, 1994. С. 308.

[2]Там же. С. 12.

разреженном воздухе своего синтаксиса, Цветаева сообщает ей то ускорение, в результате которого меняется самое понятие инерции»[1]. Цветаевская проза, по определению автора, представляет собой попытку ускорения прозаического ритма при помощи поэтических стилистических и синтаксических средств языка: частотность использования сказуемого впереди подлежащего (инверсия), авторская пунктуация и ее смысловая нагрузка (главным образом, конечно – тире, но также – «обрывистость» точки и запятой), поэтика «остранения» (термин В. Шкловского), ритмизация текста, поэтическая ретроспективность произведений. Но главным образом, конечно, фонетическая и грамматическая организация текста. О ретроспекции прозы Марины Цветаевой Иосиф Бродский пишет следующее: «Автобиографическая проза вообще в таком случае всего лишь передышка. Как всякое отступление, она лирична и временна»[2]. Иными словами, авторская позиция Бродского выразилась (и слилась воедино) с «поэтическим голосом» Марины Цветаевой. Именно в «диалогическом пространстве» двух великих поэтов могло состояться подобное пиршество: беседа о природе языка и литературы в поэтически прозаической форме, которая своей поэтикой (особенностью художественного целого) отвечает на ведущий (абсолютно риторический) вопрос в эссе через поэтическое начало авторской позиции Иосифа Бродского: поэзия несравнимо выше и совершеннее прозы.

Источники

Бродский И.А. Поэт и проза. М.: Независимая газета, 1997. 14 с.

Цветаева М.И. Избранная проза в двух томах. Т. 1. NY: Russica, 1979. С. 7–17.

Цветаева М.И. Мой ответ Осипу Мандельштаму // Цветаева Марина. Собр. соч. В семи томах. Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. М.: Эллис Лак, 1994. С. 305–316.

Литература

[1]Там же. С. 13.
[2]Там же. С. 16.

Зотов Н.С., Зотов М.С. Поэтическая личность Бродского в автобиографической эссеистике. Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова, 2015. С. 8–13.

Куллэ В.А. Иосиф Бродский. Хронология жизни и творчества (1940–1972). Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. СПб.: Журнал «Звезда», 2003. С. 5–19.

Куллэ В.А. Путеводитель по переименованной поэзии. Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. Сборник статей. СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2003. 466 с.

Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия (Жизнь замечательных людей): Серия биографий, 2006. 479 с.

Полухина В.П. Иосиф Бродский глазами современников. Книга первая (1987–1992). СПб.: Журнал «Звезда». 384 с.

Полухина В.П. Проза Иосифа Бродского. Продолжение поэзии другими средствами // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003.

Сухих И. Путешествие в Стамбул. О поэтике прозы Иосифа Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Издательство Журнал «Звезда», СПб., 1998.

Цивьян Т.В. Проза поэтов о «прозе поэта». Russian Literature, 1997, Т. XLI.

Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака. // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 324–338.

М.А. Тюрина (Россия, Москва)

Государственный университет просвещения
5 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***К.А. Поташова***

ТРАДИЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ «МУДРОЙ ДЕВЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА В СТИХАХ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»)

В статье проводится сравнительный анализ образов Февронии Муромской и Татьяны Лариной. Данная статья показывает, как через разные историко-культурные контексты формируется и преобразуется образ «мудрой девы».

Ключевые слова: Феврония Муромская; Татьяна Ларина; «Повесть о Петре и Февронии Муромских»; «Евгений Онегин»; женский образ.

Древнерусская литература сыграла значительную роль в формировании традиций русской словесности. Многие известные поэты, включая Александра Сергеевича Пушкина, при создании своих произведений черпали вдохновение из древнерусских источников. У нас нет четких оснований полагать, что Пушкин мог читать «Повесть о Петре и Февронии Муромских», однако его интерес к древнерусской литературе подтверждается, в частности, личными письмами: «Предания русские ничуть не уступают в фантастической поэзии преданиям ирландским и германским. Если [вдохновенье] все еще его несет вдохновением, то присоветуй ему (Жуковскому. – М. Т.) читать Четь-Минею» [Пушкин, 1941: 163]. Неоспорим и факт интереса поэта к «Слову о полку Игореве», поэтическим достоинствам которого посвящены его оригинальные размышления.

Цель работы: выявить общее начало в образе «мудрой девы» из «Повесть о Петре и Февронии Муромских» и главной героини романа Пушкина «Евгений Онегин».

Актуальность исследования определяется его высокой значимостью в формировании русской художественной литературы. Изучение образа мудрой девы в творчестве А.С. Пушкина позволяет глубже понять отношение поэта к женским персонажам и их роли в литературе, а также раскрыть влияние народных традиций и мотивов на его творчество. Это исследование важно для

понимания культурного контекста, анализа женских персонажей А.С. Пушкина и оценки литературного новаторства.

В задачи исследования входит: определение жанровой специфики произведений Ермолая-Еразма и А.С. Пушкина; выявление особенностей различных жанров и их влияния на создание женских образов; сопоставление портретных характеристик, как внешних, так и внутренних, героинь «Повести о Петре и Февронии Муромских» Ермолая-Еразма и «Евгения Онегина» Пушкина.

Феврония Муромская и Татьяна Ларина, несмотря на различия исторического и социального контекстов, воплощают идеалы женственности, духовной силы и нравственной мудрости. Прежде чем приступить к сопоставлению этих двух образов, охарактеризуем жанровую специфику произведений.

Написанная в XVI веке «Повесть...» неоднозначна в жанровом отношении: произведение сочетает в себе черты повести, жития и сказки. Д.С. Лихачев отмечал «нетрадиционный житийный характер» данного произведения. Им были отмечены такие агиографические черты произведения, как биографический характер, чудеса и исцеления, религиозные мотивы и символика, почитание святых. Однако, отмечается ученым, хотя и созданная одновременно с окончательной версией «Великих Миней Четиих», (Успенские и Царские Минеи), в их состав «Повесть...» включена не была [Лихачев, 1973: 174]. Ф.И. Буслаев посвятил свою работу древнерусским женским образам, отмечая, что «хотя религиозные идеалы древней Ольги, Евфросинии Суздальской, Февронии Муромской, дают нам право думать, что в древней Руси женщина не настолько была унижена, чтобы не могла почитаться достойной сияния святости; однако все же не более, как за шестью русскими женщинами сохранилась до наших времен в общем признании эта высокая честь» [Буслаев, 1986: 263]. При этом ученый подчеркивал реалистичность образа Февронии: «характер стоит на переходе от мифической Вещей Девы к историческому лицу».

Вопрос о жанре «Евгения Онегина» также имеет принципиальное значение. Само определение «роман в стихах» было новаторским для XIX века.

Михаил Михайлович Бахтин в своей работе «Вопросы литературы и эстетики» настаивает на романной специфике данного произведения, называя «Евгения Онегина» — «самокритикой литературного языка эпохи». Бахтин подчеркивает романную типичность данного произведения со стилистической точки зрения, а также сложную систему образов, «охваченную единым диалогическим движением» [Бахтин, 1975: 416].

Советский литературовед А.Л. Слонимский, напротив, отводил особую роль лирической форме произведения Пушкина: «Если бы убрать из "Евгения Онегина" лирику, то роман потерял бы половину своего обаяния» [Слонимский, 1963: 337]. Компромиссное решение предлагает В.С. Непомнящий, указывая на двойную сюжетную организацию «большого стихотворения», как было названо произведение самим Александром Сергеевичем: повествовательный уровень, «в котором "живут" Онегин и другие герои» и поэтический, где «автор является как демиургом, "хозяином", так и персонажем» [Непомнящий, 2013: 2].

Анализ фольклорной составляющей «Повести…» и «Евгения Онегина» поможет раскрыть не только индивидуальные особенности образов, но и их духовную общность, богатый и наполненный народной мудростью внутренний мир. А.С. Пушкин описывает традиционно «русские» черты характера своей героини:

Любила русскую зиму,
На солнце иний в день морозный,
И сани, и зарею поздной
Сиянье розовых снегов,
И мглу крещенских вечеров…[1][87]

А.С. Пушкин характеризует отчужденность своей героини:

Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой… [41]

[1] Зеленым цветом здесь и далее дается информация по: Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. 1978. С. 5–184. В квадратных скобках указан номер страницы источника.

Исследователь Богданова отмечает происхождение героини: «Это, во-первых, "простая русская семья", в которой она родилась и выросла, семья "старинных" (поместных) дворян, хоть и затронутых западноевропейской образованностью, но сохранивших вековой жизненный уклад, основанный на народно православном календаре». Богданова также обращает внимание на окружение Татьяны, состоящее из «мужиков, служанок, нянь – неграмотных, полных суеверий», а также «общество соседей помещиков <…> как и родители Татьяны, незатейливые, порой смешные и грубоватые, верные патриархальным привычкам "Господние рабы"». По мнению исследователя, именно оно оказало влияние на формирование мировоззрения героини [Богданова 2012: 42].

Воплощение «русской души» в образе Татьяны также раскрывается в эпизоде со сном, наполненном различными фольклорными образами-символами: медведь, избушка, ведьмы.

Ермолай-Еразм выводит несколько элементов народного эпоса: загадки, чудесное исцеление, а также испытания верности, через которые проходят герои с помощью своей мудрости, добродетели и смирения. Впервые в произведении мы видим Февронию, разговаривающую с посланником Петра в избе, *а перед ней скакал заяц*[1] [459] — фольклорным символом мудрости. Героиня указывает на условия исцеления Петра, проявляет свою мудрость, которая, по мнению Д.С. Лихачева, обладает «шутливым характером»: «Люди, воспитанные на народных сказках, где часто встречается подобное условие, могли воспринимать этот мотив и иначе — в чисто бытовом плане» [Лихачев, 1958: 115].

Упомянутый выше религиозный характер «Повести...» находит отражение в образе Февронии через ее поступки и чудеса: Ермолай-Еразм пишет о чудесном даре исцеления, *которым Бог наградил её не только при жизни, но и по смерти* [471], называет героиню *блаженной княгиней* [467] и *святой княгиней* [467]. Примечателен эпизод, в котором Петр попросил героиню раскрыть ладонь после

[1] Синим цветом здесь и далее даются цитаты из: Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырко. / СПб.: Наука, 2000. Т. 9: Конец XIV – первая половина XVI века. Тексты издаются по сборнику — автографу Ермолая-Еразма: РНБ, Соловецкое собр., № 287/307. В квадратных скобках указан номер страницы источника.

обеда и *увидел ладан благоухающий и фимиам* [465] Символы церковного почитания.

Не менее важным критерием для сопоставления выступают портретные характеристики. Создавая образ Февронии, Ермолай-Еразм не упоминает о внешности героини, выделяя на фоне ее отсутствия внутренние качества Февронии. А.С. Пушкин также сводит к минимуму портретные характеристики своей героини:

Ни красотой сестры своей,
Ни свежестью ее румяной
Не привлекла б она очей… [40]

Преображение Татьяны в восьмой главе также сопровождается описанием ее не внешней, а внутренней красоты: Александр Сергеевич хоть и называет героиню *законодательницей зал* [153], но все уже уточняет, что назвать *никто б не мог ее прекрасной*. [148]

В качестве заключительного аспекта сравнения рассмотрим любовные линии произведений. Брак для двух героинь становится священным: для Февронии он — выражение любви и мудрости, для Татьяны — залог духовной чистоты. А.Н. Ужанков в своей монографии «Картина мира древнерусского книжника» характеризует взаимоотношения Петра и Февронии как жертвенную и смиренную любовь. Ученым отмечается категория ума в образе Февронии именно в связи с ее взаимоотношениями с мужем: как «приводящей своей мудростью будущего своего супруга князя Петра в истинный разум» [Ужанков, 2022: 131]. Сам автор, Ермолай-Еразм, заканчивает «Повесть…» восхвалением супругов, отмечая, что они *в княжении своем со смирением, в молитвах, творя милостыню, не возносясь прожили* [471].

Непомнящий справедливо замечает: «Любовь Татьяны к Онегину и есть причина того, что она отвергает его страсть. Конечно, в этом "Я вас люблю... Но…" – и верность христианскому браку, и чувство человеческого достоинства, но всё же главное для героини тут не "я", а Евгений, его душа и судьба…» [Непомнящий, 2013: 6]. Татьяна не выбирает «своевольное чувство к Евгению»,

а покоряется «Божьей воле, проявленной в таинстве венчания с генералом» [Богданова, 2012: 43]. Таким образом, отказ Татьяны становится проявлением жертвенной любви, «заботой вообще не о "своём", не о себе, а исключительно о "другом", о любимом человеке» – аналогичной той, что воплощает Феврония [Непомнящий, 2013: 6].

Таким образом, косвенно на создание образа Татьяны Лариной повлияли древнерусские традиции изображения «мудрой девы». Воплощенные в разных исторических и социальных контекстах «милый идеал» А.С. Пушкина и идеал русской средневековой женщины Ермолая-Еразма связаны общей духовной основой: олицетворяют женственность, духовную силу, близость к народным традициям. Сравнение этих образов позволяет проследить преемственность традиций от древнерусской литературы к классике XIX века, а также глубже понять эволюцию женских характеров.

Источники

Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. 1978. С. 5–184.

Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырко. / СПб.: Наука, 2000. Т. 9: Конец XIV – первая половина XVI века. Тексты издаются по сборнику — автографу Ермолая-Еразма: РНБ, Соловецкое собр., № 287/307.

Пушкин А.С. Письмо Плетневу П. А., около (не позднее) 14 апреля 1831 г. Москва // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. / М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 14. Переписка, 1828–1831. 1941. С. 162–163.

Литература

Богданова О.А. Любовь, долг, материнство: Татьяна Ларина в оценке Белинского, Достоевского и Розанова // Проблемы исторической поэтики. 2012. №10. С. 41–48.

Буслаев Ф.И. Идеальные женские характеры Древней Руси // Древнерусская литература в исследованиях: Хрестоматия/ Составитель Кусков В.В. / М., 1986. С. 254–283.

Лихачев Д.С. Человек в литературе древней Руси / Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). / М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР. [Ленингр. отд-ние], 1958. 186 с.

Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков: Эпохи и стили / АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). / Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. 254 с.

Непомнящий В.С. "Евгений Онегин" А.С. Пушкина - центральное событие русской классики. Роман в стихах: парадоксы жанра, черты проблематики // Литература в школе. 2013. №2. С. 2–6.

Скрипиль М.О. Повесть о Петре и Февронии Муромских в ее отношении к русской сказке. Труды Отдела древнерусской литературы Академии наук СССР, т. VII, М.–Л., 1949. С. 361–367.

Слонимский А.Л. Мастерство Пушкина. 2-е изд., испр. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1963. 524 с.

Ужанков А.Н. Картина мира древнерусского книжника. Категории русской средневековой культуры. М.: Ин-т наследия, 2022. 209 с.

С.И. Худокормова (Россия, Москва)

Московский педагогический государственный университет
4 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***А.В. Алексеев***

КОСМИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ПЕСНЯХ ГРУППЫ «МУМИЙ ТРОЛЛЬ»

Статья посвящена исследованию семантики и функций космических образов в песнях группы «Мумий Тролль». На материале анализа песенных текстов выявляются семантические трансформации символики и ее роль в формировании идиостиля автора. Космические образы в песнях группы используются в качестве смыслообразующего компонента, передают психологическое состояние лирического героя.

Ключевые слова: Мумий Тролль, Илья Лагутенко, космос, образ.

Использование космических образов в культуре исследуется с разных сторон. Так, О.Л. Колобова в диссертации рассматривает космос в поэзии серебряного века в его эволюции, Э.А. Томша изучает образы с позиции философии космизма в классической музыкальной культуре. С точки зрения эволюции образов от советской эпохи до современности космос рассматривается в работе Я.А. Александровой, К.А. Лоленко, В.А. Козловской, фиксирующей сдвиг от оптимистического взгляда к пессимистическому [Александрова, 2012: 2], а также П.А. Нечетовой и Е.П. Бариновой. Исследование последних представляет для нас интерес с точки зрения упоминания современных рок-исполнителей, чьи тексты связаны с космосом: приводятся группы «Ундервуд» и «Мумий Тролль» [Нечетова, 2021: 2], однако далее эта тема в работе не развивается. Исследование использования космических образов в рок-культуре представляется менее разработанным по сравнению с другими поэтическими, в том числе музыкальными, формами. Этим обусловлена актуальность работы: существует необходимость изучения космической образности как смыслообразующего компонента, передающего психологическое состояние лирического героя в рок-культуре. Новизна определяется анализом семантики и функций космических образов в текстах группы «Мумий Тролль» и их роли в формировании идиостиля Ильи Лагутенко.

Целью исследования является выявление и анализ семантики и функций космических образов в песенных текстах группы «Мумий Тролль». Для ее достижения решаются следующие задачи: выявление корпуса космической лексики в песенном материале группы, анализ семантики космических образов и символов, определение роли этих образов в передаче психологического состояния лирического героя и формировании идиостиля Ильи Лагутенко, выявление их функций на примере конкретных песен. Методология исследования основывается на принципах лингвопоэтики и семиотики. В работе применяется мотивный и семантический анализ песенных текстов, позволяющий проследить включение космической лексики в замысел текста.

Итак, использование космических образов в музыкальной культуре часто соотносится с социально-исторической ситуацией. Тексты песен менялись вместе с функциями образов. Так, композиции 60-х годов, где космос изображается оптимистично, что связано с научно-техническими достижениями периода, отличаются от современных пессимистических настроений: сейчас космос в сознании музыкантов связывается не с научными победами, а с поисками смысла жизни [Александрова, 2012: 2]. Духовные поиски мы находим и у группы «Мумий Тролль».

Музыкальная рок-группа существует с 1983 года. Ее основателем и солистом бессменно является Илья Лагутенко – почетный гражданин Владивостока – города, который нередко встречается в текстах его песен. Однако это не единственная тематика в композициях группы: значительную часть репертуара составляют песни на космические темы или с такой символикой. На примере трех песен: «Не звезда», «Инопланетный гость», «Космические силы» – рассмотрим функции космических образов, их роль в выражении замысла автора.

Песня «Не звезда» интересна не столько своим сюжетным планом, сколько его выражением. Лирический герой иронически рассказывает о потерянной влюбленности из-за собственных ошибок. Делается это прежде всего погружением слушателя в космический мир, а после Столкновением

космического с реальными бытовыми деталями. Так, упоминаются *скафандр, астероид, космошторм*, лирический герой увлечен *капитаншей космического корабля*, а через пару строк заявляет, что забыл заправить бензин, поздравить ее с днем рождения. Ощущение погружения и сталкивания космического с бытовым также создает следующее:

Пойдем шататься при луне

Пойдем шататься на луне[1].

Лирический субъект приглашает возлюбленную прогуляться с ним, как и на Земле молодые люди приглашают на романтическую прогулку *при* луне. Однако действие разворачивается в просторах космоса, поэтому пригласить девушку можно и *на* луну.

Действия лирического героя привели к уходу возлюбленной от него: он забывал делать вещи, относящиеся к ней, что вызывало у девушки недовольство. Это становится понятно благодаря психологическому параллелизму и строкам:

Я милой e-mail номер потерявший

И ты дала заднего хода…[2]

Сразу после забывчивости лирического героя появляются образы *космошторма* и *лунной бури*, а после них возлюбленная и уходит. Все это позволяет лирическому субъекту сделать вывод: *Я теперь сегодня не звезда*. Слово *звезда* здесь понимается в значении «человек, который заметно выделяется среди других своим талантом, мастерством или иными положительными свойствами личности»[3], однако среди космических терминов *звезда* должна иметь значение «небесное тело, космический объект в виде шара, состоящего из светящегося газообразного (плазменного) вещества»[4]. Так, его

[1] Икра (2-й студийный альбом) Мумий Тролль // Мумий Тролль | Mumiy Troll. URL: https://mumiytroll.com/ (дата обращения: 13.11.2025).

[2] Там же.

[3] Звезда | Большой универсальный словарь русского языка // Грамота.ру Справочно-информационный портал. URL: https://gramota.ru/biblioteka/slovari/bolshoj-universalnyj-slovar-russkogo-yazyka (дата обращения: 13.11.2025).

[4] Там же.

значение трансформируется, встраиваясь в контекст песни, становится эпитетом, а не только обозначением комического объекта.

Другой теме посвящена песня «Инопланетный гость» – здесь лирический герой переживает одиночество на Земле («*Вся планета* в мире снов»), желая найти выход во встрече с пришельцем из другого мира. Он надеется на эту встречу, хоть она его и тревожит:

Вдалеке увидел тусклый свет –
Это знак из других миров
И тревожит меня мысль,
Не один среди звезд я живу…[1]

Лирический герой верит, что ему станут известны новые знания, его вера в чудо поддерживается на протяжении всей песни благодаря припеву, где он заявляет о возможности пожертвовать чем-либо ради этой встречи:

…И сколько бы я дал,
Чтоб ты бы поскорее к
нам в гости прилетал...[2]

Космос в этой композиции становится местом, дающим надежду на преображение реальности благодаря контакту с инопланетным гостем, ставшим метафорой кардинальных изменений, обретения знаний, умений:

...бессмертны станем мы
И сможем запросто летать в далекие миры[3].

Однако лирический герой осознает: верить и надеяться на встречу с инопланетным гостем, который улучшит привычную жизнь, легче, чем понимать, что изменения могут и не произойти. Он задает риторический вопрос слушателю:

Кто заглянет в нашу дверь?
Ты зашел бы сам в мир иной,

[1] Морская (1-й студийный альбом) Мумий Тролль // Мумий Тролль | Mumiy Troll. URL: https://mumiytroll.com/ (дата обращения: 13.11.2025).
[2] Там же.
[3] Там же.

Друг дорогой?[1]

Космос в песне становится символическим пространством, в котором лирический герой пытается разрешить свое одиночество и тоску. Инопланетный гость выступает здесь в качестве метафоры преображения действительности, обретения бессмертия и свободы. Риторический вопрос в финале обнажает конфликт между верой в чудо и осознанием его иллюзорности.

Тематика этой композиции перекликается с песней «Космические силы», в которой тема одиночества на Земле усиливается, а веры в чудо практически не осталось. Здесь уже другой пафос – лирический субъект призывает космические силы спасти его, он стремится вырваться из привычной среды обитания. Здесь, как и в предыдущем тексте, используется прием обобщения: *Я подустал от вас от всех, земляне*. Сделано это для усиления ощущения отчаяния за всеобщее негативное отношение к планете:

Космические силы, спасай мои седины!

Тут прочихали эту красивую планету.[2]

Песня построена с помощью антитезы: земляне, «прочихавшие» красивую и здоровую планету, противопоставлены космическим силам, порядку, способным спасти лирического героя. В отличие от предыдущей композиции, в этой звучит не надежда, а крик о помощи, прямое обращение к *силам*, а не к *инопланетному гостю*, в помощь которого хочет верить лирический субъект.

Пребывание на Земле описывается с помощью метафоры командировки. Лирический герой не чувствует себя на Земле как дома, ощущает ее временным местом, находиться на этой планете он больше не может:

Командировка стала слишком радиоактивной <...>

Командировка стала просто непереносимой.[3]

Лексический повтор *я подустал от вас* и рефрен обращения к космическим силам усиливает напряжение, испытываемое лирическим героем. Его страх и

[1] Там же.

[2] Призраки Завтра (мини-альбом) Мумий Тролль // Мумий Тролль | Mumiy Troll. URL: https://mumiytroll.com/ (дата обращения: 13.11.2025).

[3] Там же.

усталость велики, он обращается к наивысшей инстанции, поскольку больше ему негде искать помощи — земляне не способны понять и разрешить проблемы самостоятельно, и он рассчитывает только на мировой порядок, заключенный в космосе. Он обращается к силам неоднократно, но дважды прямо указывает на опасения: *Космические силы, не доведите до могилы*, *Космические силы, спасайте от могилы*. Напряжение растет от куплета к куплету, потому и призыв к силам становится все более отчаянным. Если в первом случае лирический герой просил вмешаться и помочь, то во втором уже требуется спасение. Фразы используются по одной после первого и второго куплетов. Второй был закончен строками, подводящими черту, дающими понять слушателю, что земляне исчерпали свои возможности окончательно:

Аккорд финален,

Завершен концерт.[1]

Последние две песни написаны в печальной тональности, однако пафос у текстов разный, обе они в разной мере посвящены поискам помощи извне. «Инопланетный гость» наполнен верой и надеждой на эту помощь. «Космические силы» же предстают криком о просьбе спасения, невозможности справиться самостоятельно.

Так, космические образы в текстах песен группы «Мумий Тролль» не столько являются изобразительным средством, сколько несут в себе смыслообразующую функцию, выступают основным способом репрезентации внутреннего мира лирического героя. Автор погружает слушателя в космическую атмосферу, используя для этого космонимы, однако делается это не для разнообразия репертуара, а для передачи тематическо-идейного плана произведения: Илья Лагутенко транслирует с их помощью сложный спектр психологических состояний, от иронии до поиска спасения. В композиции «Не звезда» космические образы позволяют сделать ситуацию иронической, в песне «Инопланетный гость» они служат созданию надежды и веры в чудо, а в «Космических силах» переходят в зов о спасении планеты к неведомым человеку

[1] Там же.

высшим, космическим силам. Способность создавать новые миры для переживания чувств, понятных современному слушателю, посредством космических образов и является особенностью идиостиля Ильи Лагутенко: он воплощает психологические состояния и философские размышления в образах далекого от нашего мира космоса.

Источники

Большой универсальный словарь русского языка | Грамота.ру Справочно-информационный портал. URL: https://gramota.ru/biblioteka/slovari/bolshoj-universalnyj-slovar-russkogo-yazyka (дата обращения: 13.11.2025).

Мумий Тролль | Mumiy Troll. URL: https://mumiytroll.com/ (дата обращения: 13.11.2025).

Литература

Александрова Я.А., Лоленко К.А., Козловская В.А. Философия космоса в русском музыкальном творчестве // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. 2012. Т. 2, № 8. С. 440–441.

Колобова О.Л. Космические образы в поэзии серебряного века: От символистов к футуристам: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Москва, 1999. 185 с.

Нечетова П.А., Баринова Е.П. Космос в произведениях советских музыкантов и поэтов // XVI Королёвские чтения: сборник материалов Международной молодёжной научной конференции, посвящённой 60-летию полёта в космос Ю.А. Гагарина, в 3 томах. Самара, 05–07 октября 2021 года. Самара: Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, 2021. С. 1076–1077.

Томша Э.А. Космизм как явление в музыкальной культуре России // Проблемы русского космизма. 2016. С. 234–241.

В.А. Чемодуров (Россия, Брянск)

Московский городской педагогический университет
2 курс, бакалавриат
Научный руководитель: **В.Е. Беляева**

ОТРАЖЕНИЕ ТЕМЫ ДЕПРЕССИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЭВИДА ФОСТЕРА УОЛЛЕСА

В статье рассматривается депрессия, её влияние на жизнь Дэвида Фостера Уоллеса, а также её отражение в таких его художественных текстах, как «Планета Триллафон по отношению к плохому», «Бесконечная шутка», «Личность в депрессии» и «Старый добрый неон». Данная статья ставит своей целью проследить, как менялось изображение психического расстройства на протяжении всего творчества писателя: от ранних работ до поздних.

Ключевые слова: Дэвид Фостер Уоллес, депрессия, самоубийство, расстройство, тревога.

Тема депрессивного расстройства занимает в творчестве Д.Ф. Уоллеса, американского писателя и филолога, автора романов «Бесконечная шутка» (1996), «Бледный король» (2011) и сборников рассказов «Короткие интервью с подонками» (1999), «Забвение» (2004), центральное место. Он изображал ее с особенной точностью, в чем ему помогал собственный опыт борьбы с этим недугом.

Отец Уоллеса вспоминал: «Приступы тревоги начались у Дэвида в старших классах школы. Я заметил симптомы, но был совершенно несведущ в этих вопросах. Депрессия, казалось, приняла форму злого духа, который просто преследовал Дэвида» (Здесь и далее перевод наш. – В.Ч.) ("David began to have anxiety attacks in high school. I noticed the symptoms, but I was just so unsophisticated about these matters. The depression seemed to take the form of an evil spirit that just haunted David") [Lipsky, URL]. Сам Уоллес в конце своей жизни писал в кратком изложении истории болезни: «Лето, 71 или 72 год, первый случай "депрессивных, клинически тревожных чувств"» ("Summer, 71 or 72, first occasion of ‘Depressive, clinically anxious feelings") [Max, URL]. В тот момент он начал чрезмерно бояться комаров и, в особенности, их жужжания. В гордившейся своей открытостью семье Уоллес, делясь проблемами, не чувствовал себя в безопасности. Он беспокоился, как и потом на протяжении всей жизни, что люди, узнав его слишком близко, могут его невзлюбить. Он чувствовал себя фальшивкой, верил, что родители ждут от него многого, и

переживал, что не способен оправдать их ожидания. Затем в его жизнь пришли теннис и марихуана. Они и помогли ему пережить старшую школу.

Тем не менее, внутренне Уоллес становился все менее и менее счастливым. Детские тревоги и страхи возвращались к нему. В более позднем эссе он писал: «У меня очень чувствительная нервная система: меня тошнит в машине, в воздухе, на высоте; моя сестра любит говорить, что меня "тошнит от жизни"» ("My particular neurological makeup [is] extremely sensitive: carsick, airsick, heightsick; my sister likes to say I’m ‘lifesick") [Max, URL].

Во время первого учебного года в колледже Амхерст Уоллес надеялся на какое-то обновление – и некоторое время даже его ощущал, но затем все пошло прахом. Употребление марихуаны, которое в свое время позволило ему снизить тревожность, вышло из-под контроля. Кроме того, желание молодого человека впечатлить родителей, наряду с поощрениями, которые он получал от профессоров, теперь превратилось в обескураживающее чувство обязанности и страх перед неудачами.

Уоллес пытался соответствовать собственным стандартам и одновременно боролся против них, и эти стандарты были жестче, чем в колледже. Его тревожность усилилась, начались панические атаки. Дальнейшие его годы были похожи на качели, раскачивающиеся на бешеной скорости. К зависимостям добавился алкоголизм. Уоллес несколько раз покидал колледж из-за своего психического состояния.

Ему также пришлось провести в психиатрической больнице восемь дней. Уоллесу поставили диагноз «клиническая депрессия» и прописали медикаментозное лечение. С тех пор писателю пришлось предпринимать его постоянно.

Как раз во время учебы в колледже Уоллесом было написано одно из первых произведений, где он затрагивал тему депрессии – «Планета Триллафон по отношению к плохому» (1984). Уоллес опубликует её в Amherst Review.

Самое оригинальное и отличительное в «Триллафоне» – это та точность, с которой рассказчик описывает, что значит быть в глубокой депрессии, его

искусное изображение состояния души. Вряд ли это можно спутать с обычной студенческой литературой о депрессии, которую рассказчик называет «просто очень сильная печаль, как бывает, когда умирает очень хорошая собака... и через пару дней испаряется совсем» [Уоллес, URL] ("just sort of really intense sadness, like what you feel when your very good dog dies…and in a couple days it’s gone altogether") [The Planet, URL]. Настоящая депрессия, рассказчик настаивает, отличается следующими свойствами: «Для меня это как когда тебя совершенно, абсолютно, крайне тошнит. <…> Теперь представьте, что так тошнит все тело: ноги, большие мышцы на ногах, ключицу, голову, волосы, все, и точно так же, как живот. Теперь, если представили, пожалуйста, представьте тошноту еще распространенней и тотальней. Представьте, что каждую клеточку в вашем теле, каждую отдельную клеточку тошнит, как тошнит от больного живота. Не только ваши клетки, но и кишечные палочки, лактобациллы, митохондрии, базальные тельца, всех тошнит и все кипят и горят, в шее, мозгу, везде, всюду. Все адски тошнит» [Уоллес, URL] ("To me it’s like being completely, totally, utterly sick. <…> Imagine that every cell in your body, every single cell in our body is as sick as that nauseated stomach. Not just your own cells, even, but the e. coli and lactobacilli too, the mitochondria, basal bodies, all sick and boiling and hot like maggots in your neck, your brain, all over, everywhere, in everything. All just sick as hell ") [The Planet, URL].

Герой-рассказчик заключает: «Плохое – это ты» [Уоллес, URL] ("The Bad Thing is you") [The Planet, URL]. В финале он рассуждает о помощи самоубийцам, приходя к выводу, что люди, решающиеся на такой поступок, ещё до этого убили себя, они только реализуют то, что уже было в них все это время.

Вновь к теме депрессии Уоллес вернулся в своем романе «Бесконечная шутка». Ярче всего расстройство описано у героини Кэтрин Энн Гомперт, которая была госпитализирована четвертый раз за три года с диагнозом «клиническая депрессия». У героини было несколько попыток самоубийства. На вопросы о причинах она отвечает, что не хотела сделать себе больно, а желала просто убить себя: «Последнее, чего я хочу, – это боль. Я просто больше не

хотела так себя чувствовать. Я не верю… не верила, что это ощущение когда-нибудь уйдет. Не верю. До сих пор. Лучше ничего не чувствовать, чем это» [Уоллес 2024, 87] ("The last thing more I'd want is hurt. I just didn't want to feel this way anymore. I don't... I didn't believe this feeling would ever go away. I don't. I still don't. I'd rather feel nothing than this") [Infinite, URL]. Под «этим» Кэтрин подразумевает «ощущение», а не состояние депрессии, героиня упорно отказывается назвать «это» депрессией: «Оно везде. <…> Я как будто не могу из него выглянуть, не могу понять, что это такое. Это скорее ужас, а не печаль. Как будто вот-вот случится что-то ужасное… надо что-то немедленно сделать, чтобы остановить ужасное, но не знаешь, что, и вдруг оно случается, все время, вот-вот случится и уже случается, и все одновременно» [Уоллес 2024, 88] ("It's all over everywhere. <…> It's like I can't get enough outside it to call it anything. It's like horror more than sadness. It's more like horror. It's like something horrible is about to happen… you have to do right away to stop it but you don't know what it is you have to do, and then it's happening, too, the whole horrible time, it's about to happen and also it's happening, all at the same time") [Infinite, URL].

В данном романе можно увидеть повторяющиеся идеи и образы, которые возникают уже в «Триллафоне». Особенно четко это прослеживается в следующих словах Кэтрин: «...представь, что ты это чувствуешь по всему телу, внутри. Везде. Как будто каждую клетку, и каждый атом, или серую клеточку, и вообще все мутит так, что им хочется стошнить, но они не могут, и так себя чувствуешь все время...» [Уоллес 2024, 89] ("...imagine if you felt that way all over, inside. All through you. Like every cell and every atom or brain-cell or whatever was so nauseous it wanted to throw up, but it couldn't, and you felt that way all the time...") [Infinite, URL]. Здесь же добавляется и причина данного расстройства – «когда бросаешь». В случае Кэтрин – бросаешь наркотики.

Данное изображение депрессии мало отличается от описанного в «Триллафоне». В «Бесконечной шутке» скорее раскрываются масштабы и подробности этого расстройства.

Спустя три года Уоллес возвращается к теме депрессии уже в своём сборнике рассказов «Короткие интервью с подонками». Рассказ называется «Личность в депрессии», и первое предложение данного произведения сразу задает тон повествованию: «Личность в депрессии переживала жуткую и нескончаемую эмоциональную боль, и сама невозможность поделиться этим чувством или выразить его была компонентом боли и усиливала фундаментальный ужас перед нею» [Уоллес 2020, 36] ("The depressed person was in terrible and unceasing emotional pain, and the impossibility of sharing or articulating this pain was itself a component of the pain and a contributing factor in its essential horror") [Brief Interviews, URL].

В данном произведении писатель обезличивает главную героиню, называя ее просто «личность в депрессии» или «женщина в депрессии», что придает универсальность ее опыту борьбы с недугом.

Личность, находящаяся в депрессии, как правило, не способна описать свою эмоциональную боль людям вокруг, поэтому она описывает лишь обстоятельства, связанные с ее болью, такие как использование ее родителями как пешку в своих конфликтах. При каждом откровении о проблемах личность в депрессии чувствует себя виноватой из-за того, что загружает близких подруг своими проблемами: «Личность в депрессии говорила, что до ужаса четко осознает, какое безрадостное бремя представляет для подруг...» [Уоллес 2020, 41] ("The depressed person said that she was all too horribly aware of what a joyless burden she was to her friends...") [Brief Interviews, URL]. В такие моменты она всегда представляла недовольное выражение на их лице, что еще больше усиливало ее ненависть к себе. «Унизительно; женщина в депрессии чувствовала себя унизительно» [Уоллес 2020, 42] ("It felt demeaning; the depressed person felt demeaned") [Brief Interviews, URL].

Женщина в депрессии пыталась улучшить свое состояние благодаря занятиям с психотерапевтом, которая была для нее «идеальным» другом, и часто злилась, чувствовала обиду из-за того, что была лишь объектом

профессионального сочувствия. Героиня даже не могла поверить, что кто-либо может проявлять искренний интерес к ней.

Несмотря на все усилия депрессия все равно остается крайне изнурительной. Уоллес показывает боль и ужас, связанные с этим состоянием, погружая читателя в мысли главной героини и описывая препятствия на пути к исцелению. Она настолько замкнута в своей грусти и тревоге, что все, что происходит с ней, имеет смысл только в контексте ее болезни: «Личность в депрессии поделилась с подругой тем, что самый пугающий подтекст всего этого (т. е. факта, что, даже сосредоточившись и заглянув внутрь, она почувствовала, что не может найти реальных чувств к психотерапевту как к автономному действительному человеческому существу) заключался в том, что терзающая боль и отчаяние после самоубийства психотерапевта относились только к самой личности в депрессии...» [Уоллес 2020, 67] ("The depressed person shared that the most frightening implication of this (i.e., of the fact that, even when she centered and looked deep within herself, she felt she could locate no real feelings for the therapist as an autonomously valid human being) appeared to be that all her agonized pain and despair since the therapist’s suicide had in fact been all and only for herself...") [Brief Interviews, URL].

Еще больше узнав о себе, личность в депрессии погружается все глубже в ненависть к себе. Этот потенциальный момент прогресса, как и другие, героиня использует как повод углубиться в свои самокритичные мысли. На этом рассказ заканчивается.

«Личность в депрессии» от предыдущих работ Уоллеса, связанных с темой депрессии, отличает еще большее погружение в психологию главного героя с еще более точным описанием последствий депрессивного состояния.

После публикации «Бесконечной шутки» к автору пришла поистине огромная слава, он стал востребован, его гениальность признавали как читатели, так и критики. Однако все это только ухудшило его психическое состояние. Уоллес говорил: «Меня больше всего беспокоит, что это лишь завысит мои ожидания от себя. А ожидания – очень тонкая грань. До определенного предела

они могут быть мотивирующими... После этого они становятся токсичными и парализующими. Я боюсь, что облажаюсь и окунусь в сжатую версию того, через что я прошел раньше» ("My big worry is that this will just up my expectations for myself. And expectations are a very fine line. Up to a certain point they can be motivating... Past that point they're toxic and paralyzing. I'm scared that I'll fuck up and plunge into a compressed version of what I went through before") [Lipsky, URL].

Джонатан Франзен, писатель и друг Уоллеса, вспоминал: «Я помню, что это часто становилось темой разговоров – его представление о том, что у него нет подлинного «я». Он был способен быстро создать образ, приятный собеседнику» ("I remember this being a frequent topic of conversation, his notion of not having an authentic self. Of being just quick enough to construct a pleasing self for whomever he was talking to") [Lipsky, URL]. Именно к теме фальшивости своего «я» Уоллес обращается в одном из поздних рассказов из сборника «Забвение» (2004).

Первые предложения «Старого доброго неона» так же, как и в предыдущем рассмотренном рассказе, задают настроение всему последующему повествованию: «Всю жизнь я был фальшивкой. <...> Практически все, что я все время делал – пытался создать определенное впечатление о себе. В основном чтобы понравиться или чтобы мной восхищались» [Уоллес 2021, 184] ("My whole life I've been a fraud. <…> Pretty much all I've ever done all the time is try to create a certain impression of me in other people. Mostly to be liked or admired") [Good Old, URL]. При каждом достижении, помимо ощущения фальшивости, у главного героя присутствует страх, что он не сможет вновь это повторить.

Нил, главный герой, стал арт-директором уже в двадцать девять лет, но все равно не чувствует ничего, кроме отвращения к себе: «Я вкладывал все время и энергию, чтобы создать впечатление и получить одобрение или признание, к которым позже ничего не чувствовал, так как они не имели никакого отношения к тому, чем я был внутри на самом деле, и я сам себе был отвратителен из-за своей фальши...» [Уоллес 2021, 187] ("Putting in all this time and energy to create a certain impression and get approval or acceptance that then I felt nothing about because

it didn’t have anything to do with who I really was inside, and I was disgusted with myself for always being such a fraud...") [Good Old, URL].

Герой пробует разные средства избавления от «фальшивости»: от занятий с психоаналитиком до посещения церкви. Но каждый раз Нил ловит себя на том, что продолжает выстраивать нужный для окружающих образ, что приводит к еще большему отчуждению и ненависти к себе. При этом он не винит посторонних людей, он уверен, что причина исключительно в нем: «Я был фальшивкой, и моё одиночество – целиком моя вина...» [Уоллес 2021, 190] ("I was a fraud, and the fact that I was lonely was my own fault...") [Good Old, URL]. И, по его мнению, фальшь всегда была в нем.

Как и героиня рассказа «Личность в депрессии», главный герой «Старого доброго неона» не способен выразить внутренние переживания. Однако здесь данная тема перерастает в размышления о серьезной проблеме языка, в первую очередь английского, но и всех языков в целом: «Слова... уже на самом элементарном уровне создают путаницу в понимании того, что происходит в реальности. И все же при этом английский – все, что у нас есть для понимания и попыток формирования с кем-то другим чего-то большего и значительного и истинного...» [Уоллес 2021, 190] ("Words ... create all these total misunderstandings of what’s really going on at the most basic level. And yet at the same time English is all we have to try to understand it and try to form anything larger or more meaningful and true with anybody else...") [Good Old, URL].

Затем становится известно, что все размышления и воспоминания Нила происходят прямо перед его смертью, и постепенно становится ясно, что к этому привело. Кульминация наступает во время просмотра американского сериала: Нил окончательно осознает свою фальшивость и всю тщетность попыток избавиться от нее. После этого он решается на самоубийство. И даже во время написания предсмертной записки Нил обнаруживает в себе фальшивость.

В «Старом добром неоне» Уоллес вновь показывает человека, страдающего от депрессивного расстройства, из-за которой он полностью замкнут в себе, все события, происходящие вокруг, имеют значение только в

контексте его расстройства. Однако в этом рассказе повествование ведется от лица главного героя, что помогает Уоллесу добиться еще большего психологизма, значительно лучше погрузив читателя в размышления больного человека. Здесь также имеются более масштабные рассуждения о языке и взаимопонимании – темах, сопровождающих работы Уоллеса на протяжении всей его писательской карьеры.

Подводя итог, можно утверждать, что депрессия, которой страдал сам писатель, оказала влияние на его жизнь и творчество. Изображение данного расстройства менялось с течением лет, но оставалось важной частью его художественного мира. Он описывал депрессию так, как мог описать только человек сам страдающий ею. Эти произведения поистине доказывают слова самого Уоллеса, что «литература изучает, что значит быть гребаным человеком» ("Fiction’s about what it is to be a fucking human being") [Larry, URL].

Источники

Уоллес Д.Ф. Короткие интервью с подонками. М.: АСТ, 2020. 352 с.

Уоллес Д.Ф. Забвение. М.: АСТ, 2021. 429 с.

Уоллес Д.Ф. Бесконечная шутка. М.: АСТ, 2024. 1279 с.

Уоллес Д.Ф. Планета Трилафон по отношению к плохому. URL: https://royallib.com/read/uolles_devid/planeta_trillafon_po_otnosheniyu_k_plohomu.html?ysclid=meba8ylemb31767960#0 (дата обращения: 08.08.2025).

The Planet – Wallace D.F. The Planet Trillaphon as It Stands in Relation to the Bad Thing. URL: http://www.brandonnn.com/the-planet-trillaphon-as-it-stands-in-relation-to-the-bad-thing (дата обращения: 08.08.2025).

Infinite – Wallace D.F. Infinite Jest. URL: https://royallib.com/read/Wallace_David/infinite_jest.html (дата обращения: 10.08.2025).

Brief Interviews – Wallace D.F. Brief Interviews With Hideous Men. URL: https://genius.com/David-foster-wallace-good-old-neon-annotated (дата обращения: 11.08.2025).

Good Old – Wallace D.F. Good Old Neon. URL: https://genius.com/David-foster-wallace-good-old-neon-annotated (дата обращения: 12.08.2025).

Larry – A Conversation with David Foster Wallace By Larry McCaffery. URL: https://pollen-press.ru/2017/01/04/dfw-interview/ (дата обращения: 12.08.2025).

Литература

Lipsky D. Lost Last Days of David Foster Wallace. URL: https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/the-lost-years-and-last-days-of-david-foster-wallace-883224/ (дата обращения: 06.08.2025).

Max D.T. Every Love Story Is A Ghost Story. URL: https://royallib.com/read/Max_D/every_love_story_is_a_ghost_story_a_life_of_david_foster_wallace.html#716800 (дата обращения: 06.08.2025).

.

Раздел II. Мир текста: методы и инструменты

А.С. Алешкова, Е.С. Перлова (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
5 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***Е.Ю. Геймбух***

СИСТЕМА ТРОПОВ И ФИГУР В СТИХОТВОРЕНИИ С. ПЛАХУТИНОЙ «ЧУТЬ СЛЫШНО ДЫШИТ ВЕТЕР. НОЧЬ ТИХА…»

В статье проводится анализ системы тропов и фигур в стихотворении С.В. Плахутиной «Чуть слышно дышит ветер. Ночь тиха…». В ходе анализа рассмотрены четыре катрена стихотворения, прослежена эволюция ключевого образа «яблока» (от библейской и античной мифологемы к бытовому символу), а также показано, как композиционная структура текста отражает динамику чувств лирических героев. Исследование демонстрирует, что художественные средства образуют единую систему. Результаты работы вносят вклад в понимание поэтики С.В. Плахутиной и могут служить основой для дальнейшего изучения ее творчества.

Ключевые слова: С.В. Плахутина, тропы, фигуры речи, мифологема, анализ стихотворения.

Настоящее исследование посвящено анализу системы тропов и фигур в стихотворении современного поэта Светланы Плахутиной «Чуть слышно дышит ветер. Ночь тиха…».

Актуальность работы определяется необходимостью анализа современной поэзии в контексте взаимодействия традиционных художественных средств и реализуемых автором при помощи них смыслов.

Светлана Плахутина родилась и выросла во Владивостоке. Является автором поэтических книг «Ощущение полета» (1995), «Сквозь печали» (1999), «Яблоки в ладони» (2002). Ее стихи публиковались в журналах «Дальний Восток», «Океан», в антологии «Сто лет поэзии Приморья», в сборниках «Арбатские матрешки», «Широкое море», в альманахе «Серая лошадь». Поэт является членом Союза писателей России.

Поэзия С.В. Плахутиной мало исследована, однако ее творчество демонстрирует обращение к вечным темам любви, познания и духовного единства и требует пристального внимания.

Цель исследования – с помощью анализа системы тропов и фигур в стихотворении «Чуть слышно дышит ветер. Ночь тиха…» С. Плахутиной выявить смысл произведения.

Для достижения обозначенной выше цели были поставлены следующие **задачи**:

– проанализировать тропы и фигуры в стихотворении;

– понять, являются ли художественные средства частью одной системы;

– выявить смыслы, которые стоят за найденными тропами и фигурами.

Для решения поставленных задач были использованы следующие **методы исследования:** интертекстуальный, мифореставрационный, структурно-целостный анализ текста.

Методологической основой работы послужили исследования Е.Ю. Геймбух, Е.Ю. Полтавец, С.М. Телегина, Г.Н. Скляревской, П.В. Палиевского, Б.В. Томашевского.

Для анализа было выбрано стихотворение Светланы Плахутиной «Чуть слышно дышит ветер. Ночь тиха…». Проводимый нами анализ с позиций тропики и фигуративных особенностей позволяет раскрыть поэтику данного произведения и специфику найденных смыслов.

Обратимся к самому тексту:

Чуть слышно дышит ветер. Ночь тиха,
И облака на ощупь, словно вата.
И двое – мы – сквозь ночь бредём куда-то,
И не созрело яблоко греха.

Мы от непониманья далеки,
Немыслимы любые ссоры-споры.
И слиты воедино две руки,
И не созрело яблоко раздора.

Светло и безмятежно на душе:
Твое мне имя, словно заклинанье.
И сторож спит, усталый в шалаше,
И созревает яблоко познанья.

С тобою врозь и дня не проживу,

Твой светлый взор – отрада и награда…

Струится август сквозь решётки сада,

И шлепаются яблоки в траву.

Стихотворение имеет четкую строфическую композицию: оно состоит из четырех катренов (четверостиший), каждый из которых формирует смысловой этап развития лирического сюжета.

Открывается лирическое произведение строкой, в которой природа предстает персонифицированной («Чуть слышно дышит ветер. Ночь тиха»): олицетворения «дышит ветер», «ночь тиха» создают атмосферу таинственности и гармонии. Лирическая героиня физически ощущает окружающее ее пространство, воспринимая его органами чувств. Следующий стих усиливает подобное настроение бытовым сравнением «облака на ощупь, словно вата», в нем же заключен парадокс: облака нельзя потрогать (то есть нечто небесное приобретает осязаемость). Но лирической героине не кажется противоестественной эта возможность. Такое гиперболизированное, метафоричное представление свойственно детям.

В первых двух стихах отражено особое состояние влюбленных в ночи. Они находятся на взлете чувств, ничто из стороннего мира не проникает в возвышенную атмосферу этой любви.

Пограничное состояние между сном и явью, душой и телом передается передвижением сквозь ночное пространство («И двое – мы – сквозь ночь бредём куда-то»). Специфичен выбор глагола движения в этом стихе – «бредем» (вместо нейтрального «идем»), который вносит дополнительные оттенки замедленного, сомнамбулического, нецеленаправленного движения. Возлюбленным все равно, куда идти, лишь бы вместе. Неясность пути усиливается неопределенным местоимением «куда-то». Синтаксическая фигура полисиндетона создает ощущение непрерывного движения.

Лирической героине и ее возлюбленному неведомо искушение, это только начало пути, потому и их любовь невинна, чиста: «не созрело яблоко греха». Здесь образ яблока расширяется до мифологемы «яблоко», которая, в свою очередь, реализует библейский мотив грехопадения.

Первый катрен конструирует онирическое (от греч. Oneiros – «сновидение») пространство (пространство, связанное с феноменом физического сна, сновидения и другими проявлениями подсознания), в котором возлюбленные в единстве, не имея точных ориентиров, начали свой путь.

Во втором катрене с первой строчки усиливается это единство влюбленных, которые воспринимаются как одно целое («Мы от непониманья далеки»). Лирическая героиня и ее возлюбленный как бы дистанцируются от непонимания. Может иметься в виду и непонимание как феномен в принципе (в этом случае влюбленным ясна суть всех вещей), но мы склоняемся к трактовке, в которой имеется в виду непонимание, возникающее между людьми. Подразумеваемая антитеза, выражающая противопоставление гармонии возможным ссорам в отношениях между ними, стирается, ведь ничто не способно разрушить их союз («Немыслимы любые ссоры-споры»).

В третьем стихе метафора «слиты воедино две руки» также подчеркивает связь влюбленных. Они смогли найти ту самую свою половинку, о которой говорил Платон в мифе об андрогинах.

Последний стих рефреном повторяет последний стих первого катрена, но расширяет его значение, «яблока раздора» – это аллюзия на греческий миф о Парисе и трех богинях. Так, связь между влюбленными настолько нерушима, что даже мысли о возможном конфликте возникнуть не может, потому что они не просто два разных человека, а части одного целого.

Это настроение внутренней гармонии поддерживает первый стих третьей строфы («Светло и безмятежно на душе»): эпитеты «светло», «безмятежно» выражают внутренний покой, невозможность разлада.

Причина такого ощущения лирической героини раскрывается в следующем стихе: «Твое мне имя, словно заклинанье». Так, в третьем катрене

первый раз демонстрируется осознание лирической героиней себя и своего возлюбленного как отдельных субъектов (до этого фигурировало личное местоимение «мы», теперь же появилось притяжательное местоимение «твое»). Сравнение «твое мне имя, словно заклинанье» наделяет слово (имя) мистической силой, в подтексте отсылает реципиента к мифу о магической силе имен (анимизм, древние культуры). Любовь обретает словесную форму.

Третья строфа является ключевой в плане переключения фокусировки внимания из интимного пространства, внутреннего мира – во внешний: стихом «И сторож спит, усталый, в шалаше» вводится контраст с предыдущими строфами. Интересно, что здесь пространство сна уже определяет не пространство, в котором движутся влюбленные, а сон другого человека. Это указание является ведущим для понимания того, что за ними никто не наблюдает, следовательно, существует возможность грядущего перехода – «И созревает яблоко познанья».

Последний стих данного катрена расширяет композиционное значение этого рефрена для всего стиха. Мифологема «яблоко» приобретает новое значение: яблоко познания – все тот же запретный плод Эдема, однако здесь важно уже не значение совершения греха, а значение возможности соприкоснуться с божественным замыслом, экзистенциальным познанием, познанием любви (т.к. любовь – ведущая тема стихотворения). Благодаря такому неполному повтору сильнее ощущается контраст, ведь в отличие от заключительных строк первых двух четверостиший («не созрело») здесь употребляется утвердительная форма глагола настоящего времени, т.е. глагол «созревает» означает, что время придет.

В первой строке последнего катрена гипербола «С тобою врозь и дня не проживу» подтверждает силу и глубину чувств возлюбленных, которые не могут быть друг без друга. Взгляд возлюбленного становится наградой («Твой светлый взор – отрада и награда…»). И здесь так же, как в предыдущем катрене, лирическая героиня отделяется от своего возлюбленного (притяжательное местоимение «твой»).

Если первые два стиха выражают чувство лирической героини к возлюбленному, то следующие же два стиха формируют пространства сада («Струится август сквозь решетки сада, / И шлепаются яблоки в траву»). С помощью метафоры времени «струится август» передается ощущение убывающего лета. Сад в этом катрене – земной (по сравнению с явной аллюзией на Эдем в начале стихотворения), что подтверждается реализуемым в образе «яблоко» бытовым значением и разговорным глаголом «шлепается». Однако в контексте всего стихотворения «яблоко» – это уже символ, значение которого расширяется: «яблоко греха – яблоко раздора – яблоко познанья – яблоко». Три случая являются аллюзией, последний же приобретает собственное концептуальное значение, в результате чего яблоко становится мерилом чувств влюбленных. Оно как бы расширяет пространство. Связь влюбленных переходит из небесного мира в земной, но не угасает. Рай покинут, но чувство осталось таким же сильным.

Таким образом, стихотворение «Чуть слышно дышит ветер. Ночь тиха…» − размышление о природе любви, построенное на мифологических аллюзиях и системе тропов и фигур, позволяющих передать все этапы этого чувства.

Художественные средства образуют единую систему, работающую на раскрытие многопланового смысла текста. Олицетворения, сравнения, метафоры и фигуры речи создают атмосферу таинственности, единства и постепенного познания.

Ключевой образ «яблока» проходит через всё стихотворение, меняя свое значение от мифологем до символа, в финале обретая бытовое звучание и отражая переход от мифа к реальности.

Композиционное развитие текста отражает эволюцию чувств героев: от состояния сна и единения к осознанию себя как отдельных субъектов и принятию земной реальности, где любовь остается неизменной.

Источники

Плахутина С.В. Яблоко в ладони: стихи. Владивосток: Примор. краевая орг. Добровол. о-ва любителей кн., 2002. 59 с.

Литература

Геймбух Е.Ю., Иванова И.С. Специфика изображения природного мира в лирике С.В. Плахутиной // Сборник научных статей по материалам Межвузовской междисциплинарной научной конференции с международным участием. Москва, 2025. С. 115-120.

Палиевский П.В. Постановка проблемы стиля // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Т.3. М.: Наука, 1965. С. 7–34.

Полтавец Е.Ю. Система терминов в методе мифореставрации // Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции: Материалы Междунар. науч. конф. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2012. С. 192–196.

Полтавец Е.Ю. Мифореставрационный метод изучения литературы // Литературоведческие стратегии и практики XXI века. Подготовка диссертационного исследования: Учеб.-мет. пособие для аспирантов. М.: Книгодел, 2023. С. 48–61.

Скляревская Г.Н. Метафора в системе языка. СПб.: Наука, 1993. 152 с.

Телегин С.М. Мифологема // Литература. 1996. №37. С. 4.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. Пособие. М.: Аспект пресс, 2003. 333 с.

А.Д. Антипова (Россия, Москва)

Московский педагогический государственный университет
4 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***А.В. Алексеев***

ЛЕКСИЧЕСКАЯ ЭКСПЛИКАЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРЕСУППОЗИЦИЙ В СТИХОТВОРЕНИИ Э. ШКЛЯРСКОГО «ПЕНТАКЛЬ»

В тексте Э. Шклярского отражаются религиозные представления, связанные с проблематикой древних мистерий. В рамках исследования были выявлены лексические единицы, соответствующие отдельным элементам мистериального ритуала. Соответствующие культурные пресуппозиции (поведение миста, эзотерическое знание) проявляются в лексических значениях и особенностях коннотации рассмотренных слов. Основными лексическими средствами оказываются слова тематической группы религия (*пентакль, свеча, очарован, жизнь, золотое колесо*), а также нейтральная лексика, приобретающая коннотацию судьбы (*невеста, плен, улица*).

Ключевые слова: лексическая экспликация, культурные пресуппозиции, коннотация, мистерия, пентакль.

Для полноценного понимания литературного произведения нужно говорить о том, как различные религиозные традиции и мировоззрения отражаются в творчестве писателей. Несомненно, этот вопрос актуален при изучении творчества Эдмунда Шклярского, советского и российского певца, поэта и музыканта, известного своими глубокими и многослойными текстами. Наиболее яркой чертой его произведений является обращение к различным религиям и мистическим практикам. Для Э. Шклярского религия – не просто набор обрядов и догм, а способ понимания окружающего мира[1].

Э. Шклярский обращается к различным религиозным традициям, в том числе можно наблюдать в его текстах аллюзии на классические мистериальные культы. Примером таких культов может являться Элевсинская традиция. Элевсинские мистерии представляют собой один из самых известных, но в то же время загадочных обрядов Древней Греции [Элиаде, 2001]. В определенной степени ритуалы Элевсина, в той степени, в какой они могли быть реконструированы, стали прототипом мистерии вообще. Другим примером мистериального культа является религия Викка, которая, как современная неоязыческая религия [Гримасси, 1999: 12], привлекает внимание специалистов

[1] Интервью на "Радио-Стиль" (г. Владимир), 05.06.2002. URL: https://old.newlit.ru/int/int002.htm (дата обращения: 15.09.25).

не только своими таинственными ритуалами, но и влиянием на различные сферы культуры. В данной статье мы проанализируем стихотворение Э. Шклярского «Пентакль», чтобы показать влияние общих принципов построения мистерии на структуру данного произведения.

Мы можем предположить, что в данном стихотворении представлена реконструкция ритуальной речи иерофанта, обращенной к мисту, состояние которого меняется в процессе проведения ритуала посвящения. Использование формы второго лица, единственного числа в императивной конструкции (строки 7–8) создает призыв к началу мистерии. Можем заметить, что это первое и единственное появление иерофанта: в дальнейшем он скрыто ведет участника ритуала.

1. Хорошо тебе...
2. Хорошо тебе...
3. Хорошо тебе, не так ли?
4. Таять воском от свечей
5. С нарисованным пентаклем
6. На горячем на плече.
7. Ты же трав зеленой кровью
8. Кожу жаркую натри,
9. Пусть сжигает без остатка
10. Пусть сжигает изнутри.
11. А хорошо тебе...
12. А хорошо тебе...
13. Как постель худой невесты
14. Опостылых улиц плен,
15. Почему же так тесно,
16. Что так тесно на Земле?
17. Бесконечного спектакля
18. Быть свидетелем немым
19. И узорами пентакля
20. Очарованным.
21. То тоскует, то смеется,
22. То резвится на краю,
23. Если жизнь твоя порвется —
24. Тебе новую сошьют.
25. [Если жизнь твоя порвется

26. Тебе новую сошьют][1]
27. А хорошо тебе...
28. А хорошо тебе...
29. Только всё опять вернется
30. Неожиданно, как сон,
31. Лишь три раза обернется
32. Золотое колесо.
33. А хорошо тебе...
34. А хорошо тебе…[2]

Мы видим, что стихотворение начинается с рефрена (строки 1–3), который акцентирует внимание на измененном состоянии сознания героя, и риторического вопроса (строка 3), который может быть интерпретирован не только как забота, но и как насмешка над участником ритуала. Подобным вопросом подчеркивается амбивалентность связи человека с различными магическими ритуалами. Эйфория во время совершения ритуала сменится пустотой после. Постоянное желание поддерживать состояние эйфории и душевного подъема неизбежно приводит к зависимости от проведения различных ритуалов, что, в свою очередь, может привести к смерти, как правило, духовной.

В четвертой строке можно выделить символ *свечи*: таяние воска указывает на уязвимость миста, подчеркивая мотив эмоционального распада или изменения психики героя. Также свечи известны своим широким использованием в магических ритуалах различных религиозных традиций.

В пятой строке появляется ключевой символ данного текста – *пентакль* – пятиконечная звезда, заключенная в круг. В древнегреческой традиции пентакль символизирует баланс между пятью элементами: землей, воздухом, водой, огнем и духом, причем именно дух соединяет все элементы. Использование пентакля восходит к древним шумерам, у которых он использовался для обозначения богини Иштар и ассоциировался с плодородием и изобилием [Элиаде, 2001: 37]. В настоящее время пентакль может использоваться в контексте неоязыческой

[1] В указанном источнике эти строки не дублируются.
[2] Официальный сайт группы «Пикник». URL: https://www.piknik.info/lyrics/index/song/98?ysclid=mgdukiquit564180031 (дата обращения: 15.09.2025).

религии Викка, практикой которой поддерживается актуальность мистериальных культов в современном мире. Основной идеей виккан является почитание природы. В религии Викка пентакль символизирует возрождение: этот символ, начертанный на полу, призван удержать ту энергию, которую последователи религии пробуждают в собственных телах [Гарднер, 2010: 38].

В строках 7, 8 мы видим действие, совершаемое во время ритуала. Зеленый цвет по одной из трактовок означает зарождение новой жизни. Вероятно, использование зелья меняет состояние миста и символизирует ритуальную смерть, связанную с переходом на новый уровень сознания, на котором открываются новые истины. Этот процесс можно соотнести с обрядами посвящения, проходившими во время элевсинских мистерий [Элиаде, 2001: 135].

В строках 9, 10 важно отметить различие между фактическим исполнением песни и текстом, представленным на официальном сайте группы «Пикник». *Сжигает* подразумевает активное вмешательство кого-то или чего-то и контроль над процессом. *Сгорает* описывает процесс, происходящий с предметом, и не предполагает называние лица, запустившего процесс[1].

Можем предположить, что в случае использования глагола *сжигает* речь идет о знании о преодолении смерти, которое иерофант открывает герою во время мистерии. Использованием глагола *сгорает* подчеркивается личная судьба персонажа.

В строках 13, 14 содержится сравнение постели худой невесты с пленом. Второе значение прилагательного *худой* – разговорное ‘плохой, дурной’[2], что коррелирует с прилагательным *опостылый* в следующей строфе.

В строке 14 используется метонимия (*улицы* – *город*), которой акцентируется тема всеохватывающего города, характерная для текстов Эдмунда Шклярского. Риторический вопрос в строках 15–16 указывает на эмоции героя – безысходность и потеря интереса к существованию, его душа не

[1] Евгеньева А.П. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. Т.3. П–Р. 750 с.

[2] Евгеньева А.П. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. Т. 3. П–Р. 750 с.

может воссоединиться с небесным и вынуждена вечно воплощаться на Земле. Фраза *тесно на Земле* определяет состояние героя, который обратился к мистериальным культам для получения знаний о пересечении границы между жизнью и смертью. В древних культурах всё, существующее здесь, на земле, имеет небесный аналог [Элиаде, 2000: 27]. Можно предположить, что смысл мистерии заключен в подготовке миста к продолжению жизни в небесном мире.

Строки 17, 18 отсылают нас к знаменитой фразе Уильяма Шекспира: «Вся жизнь – театр, а люди в нем – актеры». В строке 18 слово *свидетель* становится символом бессилия: прослеживается невозможность что-либо сделать, как-то повлиять на круговорот жизни и смерти. Слово *немой* является эпитетом, усиливающим символ бессилия. Но одновременно *немой* – точная характеристика миста в момент получения священного знания. Вероятно, данные строки отражают процесс передачи знания.

В строках 19, 20 видим прилагательное *очарованный*, прямое значение которого – ‘подвергшийся действию чар’. Это значение помечено в словаре как устаревшее, и его актуализация в контексте мистерии позволяет подчеркнуть таинство ритуала и сакральность происходящего.

В строках 21, 22 можем заметить лексический повтор союза *то*, который необходим для создания ритма и усиления психологического эффекта. В этом же двустишии можно заметить противопоставление *тоскует* и *смеется*. Возможно, герой самостоятельно пытался понять таинство, поэтому он *резвится на краю* жизни. Глагол *резвиться* имеет значение ‘играть, веселиться’[1] и указывает на несерьезное отношение героя к собственной жизни.

В строках 23–26 раскрывается главная тайна мистерии: знание о бесконечном цикле перерождения души, которая никогда не сможет обрести покой и попасть на Небо. Использование глаголов *порвется* и *сошьют* не является случайным: нить в мифологических сюжетах может символизировать течение жизни, человеческую судьбу. В древнегреческой мифологии нить

[1] Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.

судьбы прядут мойры – Богини судьбы. Их три: Клото, Лахесис и Атропос – они символизируют рождение, выбор судьбы и смерть соответственно [Лосев, 1988: 169].

В строках 29–30 вновь раскрывается концепция перерождения: это главная тайна, которую иерофант раскрывает мисту. Слово *всё* в данном контексте может быть воспринято как человеческая жизнь, то есть как очередное воплощение души героя. Следующие строки (31–32) снова отсылают нас к трём Богиням судьбы: золотой цвет в древнегреческой традиции символизировал божественный свет, также каждая из мойр соотносится с завершением круга, то есть определенного этапа человеческой жизни. Следовательно, после смерти человека его душа вернется на Землю в новом воплощении.

Таким образом, в творчестве автора прослеживается глубокая связь между литературным выражением и религиозным опытом, что подчеркивает значение духовных поисков в творчестве. Эдмунд Шклярский не просто транслирует идеи мистериальных культов, но и интерпретирует их в уникальном ключе, создавая многослойные тексты, которые продолжают вдохновлять и неизменно вызывают интерес у читателей, поскольку могут коррелировать с их собственным духовным опытом.

Источники

Евгеньева А.П. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. Т.3. П–Р. 750 с.

Интервью на "Радио-Стиль" (г. Владимир), 05.06.2002. URL: https://old.newlit.ru/int/int002.htm (дата обращения: 15.09.25).

Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.

Официальный сайт группы «Пикник». URL: https://www.piknik.info/lyrics/index/song/98?ysclid=mgdukiquit564180031 (дата обращения: 15.09.2025).

Литература

Гарднер Дж. Ведовство сегодня. Гарднерианская Книга Теней / Пер. с англ. Алексея Осипова. М.: Ганга, 2010. 288 с.

Гримасси Р. Викка: Древние корни колдовских учений. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 416 с.

Лосев А.Ф. Мойры. Мифы народов мира: Энцикл. в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т.2: К–Я. 719 с.

Элиаде М. История веры и религиозных идей; Пер. с фр. Н.Н. Кулаковой и др. СПб.: Критерион, 2001. Т.1: От каменного века до элевсинских мистерий. 461 с.

Элиаде М. Миф о вечном возвращении; Пер. с фр. А.А. Васильевой и др.; Науч. ред. В.П. Калыгин, И.И. Шептунова. М.: Ладомир, 2000. 414 с.

А.В. Бакутина (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
2 курс, аспирантура
Научный руководитель: ***М. В. Захарова***

ЛЕКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА В РАССКАЗЕ Т. ТОЛСТОЙ «РЕКА ОККЕРВИЛЬ»

В данной статье речь идет о языковых способах выражения хронотопа в рассказе Т. Толстой «Река Оккервиль». Исследуются частотность эксплицитных и имплицитных языковых репрезентант хронотопа. Эксплицитное выражение хронотопа проявляется при помощи наречий абсолютного времени и конкретных локативных существительных. Для того, чтобы увидеть и проанализировать имплицитно выраженный хронотоп, необходимо углубиться с семантику лексемы, проанализировать контекст, к которому отнесено данное выражение. Анализу и осмыслению этого и посвящено исследование.

Ключевые слова: хронотоп, пространство, время, постмодернистский текст.

Хронотоп – важная характеристика при анализе художественного текста, ее изучение начал еще М.М. Бахтин [Бахтин, 1975: 386]. Хронотоп помогает связать объективную и художественную действительность. В художественном тексте хронотоп непосредственно обусловлен жанровыми особенностями произведения, сюжетом и характерами героев.

А.А. Ухтомский [Ухтомский, 2002: 70] предполагал, что хронотоп станет универсальной категорией для науки, но на данном этапе понятие сильно отличается даже в лингвистике и литературоведении. В данной работе мы будем понимать под хронотопом, вслед за Е.А. Бурдиной, «языковую структуру, реализуемую в речи для выражения движения субъекта в ментальном пространстве и времени» [Бурдина 2016: 114]. На примере постмодернистского текста Т. Толстой «Река Оккервиль» в данной работе мы определим основные лексические репрезентанты хронотопа.

Так как постмодернистские тексты характеризуются гипертекстуальностью, язык таких текстов вбирает многие черты направлений искусства других эпох. Если в центре внимания становится сам процесс творчества, а не его результат, то и внимание творца особенно приковано к языку. Таким образом в постмодернистских текстах форма становится приоритетнее значения, а стиль – содержания, о чем говорил М.Н. Липовецкий

[Липовецкий, 1997: 208]. Все это расширяет лексические возможности хронотопа, привлекая не только уже найденные и определенные исследователями способы, но и совершенно новые пласты и особенности лексики.

Е.А. Бурдина [Бурдина, 2022: 42] выделяет следующие варианты воплощения хронотопа посредством лексики:

1. Эксплицитное выражение, при котором значение хронотопа выражается посредством лексем с пространственной и временной семантикой.
2. Имплицитное, когда хронотоп выражается через логические ассоциативно-семантические связи.
3. Смешанное выражение, представляющее сочетание первого и второго способа.

При этом каждый из способов может включать различные пласты лексики, которая способствовала бы выражению хронотопа.

По характеристике Е.А. Бурдиной, эксплицитно хронотоп может выражаться посредством соседства лексем с локальной и темпоральной семантикой. Мы определяем такое «соседство» границами предложения. В данной таблице представлены все эксплицитные способы выражения хронотопа в рассказе Т. Толстой «Река Оккервиль» (табл. 1).

Таблица 1. Эксплицитные способы выражения хронотопа

Части речи (временное + пространственное значение)	Количество	Примеры[1]
нар.+нар.	4	*где теперь, сразу же мелькнула там*
прил.+сущ.	3	*летний балкон, пахнущий давнишним жильем скраб*
нар.+сущ.	7	*река Оккервиль уже зацветавшая, вечером привез к Симеонову*
сущ.+сущ.	4	*ушла по сырой набережной в ночь, к ночи она приезжала через весь город*
сущ.+прил.	1	*Петербургское утро*

[1] Толстая Т.Н. Река Оккервиль: Рассказы. М.: Подкова, 2006. С. 436-449.

Проанализировав полученные результаты, можно сделать вывод, что временное значение наиболее часто выражается посредством наречий времени, а пространственное значение характерно для существительных, обозначающих конкретное место.

Н.И. Цуканова [Цуканова, 1981: 15] делит наречия времени на следующие группы:

1. Наречия, определяющие абсолютное время действия (сегодня, завтра), не зависящее или зависящее от момента речи.
2. Наречия, определяющее относительное время действия (прежде, после) при последовательности или одновременности событий.

В тексте Т. Толстой «Река Оккервиль» преобладают наречия абсолютного времени действия (вечером, вновь, теперь, вмиг), зависящие от момента речи. Таким образом сравнивается некоторый «исходный момент» и настоящее.

Пространство же выражено при этом конкретными существительными, обозначающими определенное место (река Оккервиль, набережная).

Эксплицитное выражение хронотопа проявляется при помощи наречий абсолютного времени и конкретных локативных существительных. Оно помогает создать образ статичного, определенного пространства и усиливает восприятие времени как важной части коммуникативного акта, которое осмысляется или переосмысляется в настоящем. Конкретность пространственных маркеров стирает границы реальности и фантазий героя, делая весь хронотоп реальным и нереальным одновременно.

Имплицитное выражение хронотопа – вторая ступень выражения хронотопа. Для того, чтобы увидеть и проанализировать имплицитно выраженный хронотоп, необходимо углубиться с семантику лексемы, проанализировать контекст, к которому отнесено данное выражение.

В рассказе «Река Оккервиль» присутствуют следующие лексемы, имплицитно выражающие хронотоп.

Знак зодиака менялся на Скорпиона, становилось ветрено, темно и дождливо[1].

Зодиак в словаре Ефремовой определяется как «совокупность двенадцати расположенных вдоль эклиптики созвездий, по которым проходит Солнце, совершая свой видимый годичный путь». Говоря о созвездии Скорпиона, мы учитываем созвездие, у которого есть свое местоположение, кроме того, данный знак зодиака охватывает период с 23 октября по 21 ноября, что помогает нам точно установить время происходящих в произведении событий: вторая половина октября.

…злым петровским умыслом…[2] – отсылка ко времени основания Петербурга и к Петру I, как к основателю этого города.

…шаманские маски из петушиных перьев…

Словарь Ефремовой дает следующее определение:

Шаманский – связанный с шаманством, которому дается следующее определение: о*дна из древних форм религии, основанная на культе духов, на вере в общение с ними шаманов в состоянии экстаза [экстаз I] (у некоторых народов Африки, Северной и Восточной Азии, Центральной Америки и Полинезии)*[3].

Данное слово тоже отсылает нас к определенному времени – древности. И помогает воспроизвести локус. Интересно, что для данного хронотопа маски важны как атрибут древности, который пылится в современных петербургских музеях, напоминает о давно прошедшей экзотике.

…парусом надувающийся голос, – все громче, – обрывающий канаты, неудержимо несущийся, пщ-пщ-пщ, каравеллой по брызжущей огнями ночной воде.[4]

В МАС дано следующее определение понятия каравелла. *Старинное высокобортное морское судно с 3—4 мачтами и надстройками на палубе,*

[1] Толстая Т.Н. Река Оккервиль: Рассказы. М.: Подкова, 2006. С. 436.
[2] Там же.
[3] Толковый словарь Ефремовой: https://rus-yaz.niv.ru/doc/dictionary-efremova/index.htm.
[4] Толстая Т.Н. Река Оккервиль: Рассказы. М.: Подкова, 2006. С. 436.

распространенное в странах Средиземного моря (Италия, Испания, Португалия) в 13—17 вв.[1]

Данное слово помогает созданию определенного образа, настроения повествования. Оно не указывает на изменение хронотопа, но помогает воссоздать чувство героя, который слушает пластинку любимой исполнительницы.

…разрушила и подняла его – Симеонова, верного рыцаря…[2]

Рыцарь - Тот, кто принадлежал к военно-землевладельческому сословию (в странах Западной Европы в эпоху Средневековья).

– Еще один! – со смехом крикнул кто-то, по фамилии, как выяснилось тут же, Поцелуев. – Штрафную![3]

Штрафная - Рюмка вина или стопка водки, которую должен выпить опоздавший.

Имплицитное выражение хронотопа наиболее частотно здесь представлено лексемами, которые являются одновременно историзмами и экзотизмами. Такое средство выражения хронотопа придает произведению особую глубину, связь с древним миром и древними культурами, способствует метафоризации образов и полифоничности. Интересно, что имплицитное выражение не способствует смене хронотопа, но обогащает его семантически. Так имплицитный хронотоп связывает Петербург настоящего с давно ушедшим прошлым, мечтами, стихотворениями А. Ахматовой и А. Блока. Еще одной функцией имплицитного выражения хронотопа становится создание социально-бытовых элементов, которые вмиг растворяют возвышенный пафос и возвращают героя в реальность.

Смешанный способ выражения хронотопа сочетает в себе эксплицитное и имплицитное выражение. Смешанный способ выражения хронотопа помогает выделить лексико-семантические группы, важные для создания образа героев или создающие особое настроение произведения.

[1] Малый академический словарь: https://gufo.me/dict/mas
[2] Толстая Т.Н. Река Оккервиль: Рассказы. М.: Подкова, 2006. С. 451.
[3] Там же.

Так в словосочетании «холостяцкое окно» локус выражен эксплицитно, а хронос – имплицитно. Словарь Ефремовой дает следующее определение:

ХОЛОСТЯ́К, -а́, м. Мужчина неженатый, не вступивший в брак (обычно о немолодом человеке).[1]

Мы можем определить примерный возраст героя, а также это слово является частью важной для понимания смысла произведения лексико-семантической группы «одиночество», в которую входят слова *холостяк, пыль, беззащитный*. Таким образом, хронотоп становится не просто выражением пространства-времени в произведении, но частью эмоционально-оценочной системы текста Т. Толстой.

Такое же сочетание эксплицитного места и имплицитного времени мы наблюдаем и в других примерах: «заморские мечи» (меч, по словарному определению, старинное оружие), «забытая артистка в таком дворе», «отцветших давно хризантемах в саду». Имплицитное время проявляется в грамматических и лексических средствах, характеризующих завершенность, утрату.

Еще один пример хотелось бы рассмотреть подробнее. *Слегка полной наядой начала века…*[2] – Исходя из словарного определения, наяда - нимфа рек, ручьев, водоемов (в древнегреческой мифологии).

Здесь мы опять же встречаемся с древнегреческим понятием, которое содержит в себе указание на определенный исторический период и местность. Однако, если смотреть на окружающий контекст, в данном хронотопе образ древней и прекрасной наяды перенесен в современность, в начало века. Так в произведении происходит метафорический перенос, важной частью которого стало выражение хронотопа.

Организация хронотопа в постмодернистском тексте определяется не только нарративом, но и языковыми средствами, из которых лексика является ключевым. Так эксплицитное выражение хронотопа способствует созданию

[1] Толковый словарь Ефремовой: https://rus-yaz.niv.ru/doc/dictionary-efremova/index.htm.
[2] Толстая Т.Н. Река Оккервиль: Рассказы. М.: Подкова, 2006. С. 442.

ментального пространства-времени, в котором существует герой. Имплицитное выражение хронотопа дополняет этот образ метафоричностью, расширяет пространственно-временные границы, возводит символику. Смешанный способ еще раз подтверждает, что лексика в данном произведении становится одним из основных способов выражения хронотопа, встраивает хронотоп в эмоционально-оценочную систему произведения.

Источники

Малый академический словарь: https://gufo.me/dict/mas.

Толковый словарь Т.Ф. Ефремовой: https://rus-yaz.niv.ru/doc/dictionary-efremova/index.htm.

Толстая Т.Н. Река Оккервиль: Рассказы. М.: Подкова, 2006. С. 436–449.

Литература

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит. 1975. С. 234–407.

Бурдина Е.А. Лексико-семантическая репрезентация хронотопа в рамках образа славянского мира в публицистических текстах А. К. Толстого // Вестник БГУ. 2016. №3 (29). С. 113–118.

Бурдина Е.А. Лексико-семантическая экспликация хронотопа в поэтических текстах А.К. Толстого / Е. А. Бурдина // Успехи гуманитарных наук. 2022. № 5. С. 42–46.

Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. 317 с.

Ухтомский А.А. О хронотопе // Ухтомский А. Доминанта. СПб.: Питер, 2002. С. 67–71.

Цуканова Н.И. Наречия места и времени в русской разговорной речи: Автореф.дисс. … канд.филол.наук. Термез. 1981. 28 с.

А.В. Богданович (Беларусь, Минск)

Белорусский государственный педагогический
университет имени Максима Танка
4 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***Е.В. Гранкина***

ОТРАЖЕНИЕ ДУХОВНОГО КРИЗИСА ЛИЧНОСТИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ Л. АНДРЕЕВА (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗОВ «БЕЗДНА» И «МОЛЧАНИЕ»)

В статье определяются особенности художественного изображения кризиса личности в малых прозаических произведениях классика русской литературы, представителя эпохи Серебряного века Леонида Андреева. Посредством изучения культурно-исторических особенностей эпохи рубежа веков и применения методов целостного анализа художественного произведения и критического анализа научной литературы была выявлена мировоззренческая основа психологических рассказов Л.Н. Андреева, затрагивающих темы одиночества и опустошенности личности в стремительно меняющемся XX веке и рассматривающих соотношение рационального и иррационального в человеке.

Ключевые слова: рубеж XIX–XX веков, Л. Андреев, бездна, молчание, экзистенция.

На рубеже XIX–XX веков социальные и политические изменения в России и Европе, связанные со множественными революциями, войнами, реформами (Русско-японская война, Первая мировая война, революции 1905–1907 и 1917 года в России, последующая за ними Гражданская война и др.), приводят к изменениям в литературе. Так, ощущение кризиса общества, появляющиеся настроения упадничества в мировоззрении человека выливаются в осмысление деятелями искусств нового состояния личности и стремительно преобразовывающегося вокруг нее мира. В русской литературе безжалостным критиком эпохи становится Леонид Андреев, выделяющий человека из нагромождения трагедий своего времени и анализирующий его трансформации.

Цель данного исследования: изучить особенности изображения духовного кризиса личности в малой прозе Л. Андреева. Достижение цели предполагает решение следующих задач:

1) обозначить философские воззрения Л. Андреева;

2) выявить специфику авторского подхода к анализу внутренних законов жизни в прозе Л. Андреева;

3) раскрыть особенности творческого метода Л. Андреева в изображении душевных переживаний личности.

Актуальность данной работы заключается в повышенном академическом и читательском интересе к литературному творчеству Л. Андреева. Новизна выбранной темы объясняется отсутствием специального комплексного исследования по заявленной проблеме. Полученные результаты могут стать основанием для новых исследований в области литературоведения, а также для дальнейшего изучения творчества Л.Н. Андреева.

В произведениях Леонида Андреева рассуждения о социально-политической обстановке эпохи перемежаются с попытками художественного осмысления природы человека, его психологии. Вместе с этим писатель разграничивает данные идейные полюса, анализирует их независимо друг от друга. Часто в его произведениях общественные или государственные факторы вынуждают героя к созиданию или деконструкции собственного «я» («Мысль», «Рассказ о семи повешенных», «Бездна» и др.). Однако упомянутый нами процесс происходит автономно, без каких-либо внешних предписаний, уравнивая персонажей вне зависимости от их социального положения.

Творческой целью Андреева являлось постижение человека в совокупности его сознательного и бессознательного, светлого и темного начал. Восприняв философию пессимизма А. Шопенгауэра и Н. Гартмана, писатель исследует мир и бытие через концепцию трагического (смерть, война, предательство, обман и др.). При этом в художественном мире писателя сочетается вера в человека с его стремлением к высокому нравственному идеалу с осознанием разрушительной подверженности личности внешним факторам и хрупкости ее сознания. Это отличается, например, от отчетливой позитивистской позиции человеколюбия Максима Горького, у которого само слово «человек» звучит «гордо».

Через культурные коды веры, Бога, морали, семьи и др. Андреев обращается к экзистенциальным вопросам смысла жизни, теме смерти, свободы и судьбы. Главенствующей в философской парадигме литератора является тема одиночества. Прежде всего это связано с тревожным ощущением брошенности, свойственном самому писателю. После потери жены это чувство усугубляется

тем, что Андреев не может найти опору и в своей душе: «И в самом себе не имел друга» [Генералова, 2022: 110]. Отчужденность Андреева заметна и в литературном обществе 1900-х гг. Г. Чулков вспоминал: «Я всегда чувствовал, что этот человек как будто пришел из другой страны, <…> было в нем что-то иное, чего определить вкусом или мнениями никак нельзя, и что делало его одиноким и своеобразным» [Книга о Леониде Андрееве, 1922: 63]. Помимо этого, писатель ощущал обреченность человека в социуме, предопределенность его одиночества в новых условиях XX века, разрывающих связи между людьми из-за вспыхнувших конфликтов культур и наций, взглядов и идей.

Герои произведений Андреева – чаще всего одинокие люди, задающиеся вечными вопросами о смысле жизни, истине и смерти. Страх и бессмысленность мира (осознаваемая или нет) нередко приводят их к экзистенциальному кризису и всепоглощающему чувству одиночества. При этом одиночество у писателя вариативно и разнопланово. Оно, по замечанию Р. Джулиани, может быть безнадежным («Вор»), безграничным («Город»), глубоким и ужасным («Жили-были»), безумным («Мысль») и трагичным («Рассказ о семи повешенных») [Джулиани, 2000: 229–238]. Одиночество, лишающее человека жизненных сил, самого желания жить, становится предметом художественного осмысления в рассказе Леонида Андреева «Молчание» (1900), лейтмотивом которого является проблема незамечаемого «крика» человека в мире, заполненном людьми.

Произведение, взявшее за основу реальное событие, повествует о происшествии в жизни церковного священника Игнатия. Дочь иерея Вера возвращается из Петербурга и по неизвестным причинам замолкает. По истечении некоторого времени девушка, все так же сохраняющая молчание, заканчивает жизнь самоубийством, бросаясь под поезд, что вызывает паралич у ее матери, не осилившей горе потери дочери. Безмолвие дома и окружающих гнетет священника, обращая его к духовным поискам и вопросам, ответы на которые найти невозможно.

В рассказе Андреев материализует образ молчания, позволяет ему вступать в противоборство с человеком, преследовать его и – побеждать. Тишина

обволакивает могилу дочери Игнатия, молчание скрывает мысли и чувства его жены и в итоге сила безмолвствующего одиночества одолевает священника: «Молчание душит его; оно ледяными волнами перекатывается через его голову и шевелит волосы; оно разбивается о его грудь, стонущую под ударами» [Андреев, 1957: 106]. Выступает оно и в роли наказания: о. Игнатий, переставший говорить с Верой из-за собственной гордости и черствости, обрекает себя на вечное молчание дочери. И это «слышимое» молчание, звенящее в дали, но не способное превратиться в реальный звук, пугает больше всего. С героем остается лишь одиночество, которое раньше было прикрыто ощущением чужого присутствия, но теперь о. Игнатий замечает существующую «стену» безмолвия, отгораживающую его от остального мира.

Писатель также подчеркивает неспособность Веры разрушить «стену» между ней и родителями. Девушка страдает, замыкаясь в себе, вследствие чего становится более холодной к близким, а попытки родителей пробиться через эту «стену» оказываются тщетными: «– Верочка! – простонала мать. – Доченька, да откройся ты мне! – Ах, мама! – нетерпеливо прервала ее Вера» [Андреев, 1957: 96]. Самоубийство девушки, не вынесшей мук одиночества и терзаемой внутренними вопросами, неизвестными читателю, является признанием Андреева в непреодолимости крепнущих «стен» между людьми. Вместе с тем автор утверждает мысль о потерянности человека в самом себе. Так, отца Игнатия мучительная боль рожденного безмолвием одиночества приводит к поискам ответа на тягостные вопросы о том, что происходит в его жизни, что стало причиной всех бед, которые настигли его и его семью. Не находя их в глубине своей души, он обращается к Богу, но Бог молчит. Символика имени дочери главного героя отсылает нас к размышлениям об утрате веры о. Игнатием. Потеря священником связи с Богом указывает также на трагичность существования человека в мире. Бог, в котором человечество долгое время находило опору, теперь отвечает тишиной, а посредник между Господом и людьми – отныне богооставленный о. Игнатий. Такой своеобразный оксюморон

подчеркивает абсурдность жизни человека, потерявшего связь с Богом, но продолжающего верить в него.

Одиночество героя проявляется и через созданный писателем пейзаж. Петляющие тропинки, покосившиеся решетки, забытые и покинутые могилы, позеленевшие памятники, – все говорит об отверженности священника и Богом, и людьми, и природой: «Это была июльская лунная ночь, тихая, теплая и беззвучная» [Андреев, 1957: 102].

Таким образом, герои рассказа Андреева «заражаются» молчанием, теряют способность говорить, но не воспроизводить звуки в физическом проявлении немоты, а передавать свои мысли и чувства, что отражает взгляд писателя на состояние социума в целом. Безмолвие паразитирует, обрекает на внутренние страдания ограниченного «стенами» человека. Андреев преуменьшает здесь значение телесного, духовное в его понимании выходит за пределы плоти, имеет способность претерпевать глубинные изменения. Коллизия двух этих сторон часто осмысливается прозаиком. Например, в «Рассказе о семи повешенных» гибель души героев происходит раньше их фактической смерти, при этом писатель концентрируется на увядании внутреннего «я», признавая его приоритет по отношению к внешнему.

В целом, стремление Андреева к отображению изменений в душе человека отмечается на протяжении всего его творческого пути. Так, в ранней прозе писателя присутствует идея воскрешения души («Баргамот и Гараська», «Ангелочек»), а в произведениях, написанных позже, – ее умирания («Бездна», «Мысль», «В тумане»). Художественное познание психологии человека зачастую приводило Андреева к осмыслению сосуществования двух начал человеческого разума: сознательного и бессознательного. При этом утверждение целостного «я», по мнению писателя, не может произойти без принятия темноты его души, заключенной в иррациональном. Однако губительной для человека будет податливость этой силе. Данная идея раскрывается в рассказе «Бездна», в котором Леонид Андреев наиболее полно отображает слабость личностного сознания и его порабощение хаосом.

Рассказ описывает вечернюю прогулку студента Немовецкого и его соратницы Зины, заканчивающуюся насилием над девушкой сначала со стороны уличных пьяниц, а затем и молодого человека. Цикличный сюжет произведения, начинающийся разговорами о любви двух студентов и заканчивающийся безумными криками о ней Немовецкого, указывает на симбиоз ужасного и прекрасного, низкого и высокого в человеке. Принятие Андреевым такой двойственности возмущало его современников, вызывало волны критики о гнусности описываемых им «аномалий» человеческого поведения. П. Басинский в работе «Горький. Страсти по Максиму» писал: «Это был чуть ли не первый случай литературной провокации подобного рода» [Басинский, 2024: 225]. Однако для писателя созданный им образ представлялся реальным отображением личности, у которой, вслед за изменением мира, исчезли понятия гуманности и любви, обострилось темное бессознательное: «Можно быть идеалистом, верить в человека и конечное торжество добра и с полным отрицанием относиться к тому современному двухногому существу без перьев, которое овладело только внешними формами культуры, а по существу в значительной доле своих инстинктов и побуждений осталось животным» [Басинский, 2024: 613].

У Андреева свойственные человеку безнравственные инстинкты и элементы жестокости естественны, а дуальность индивидуума предписана набором социальных и биологических факторов. Так, этические правила не позволяют молодым людям вести себя в соответствии со своими желаниями: «Зиночке было весело, ей хотелось перепрыгнуть канаву самой, побежать, крикнуть: "Догоняйте!" – но она сдержалась, слегка, с важной благодарностью наклонила голову и немного боязливо протянула руку, сохранившую еще нежную припухлость детской руки. А ему хотелось до боли сжать эту трепетную ручку, но он также сдержался» [Андреев, 1957: 106]. Но в итоге физиология человека оказывается сильнее совокупности принятых в социуме норм поведения, что связано и с деморализацией самого общества. Эго студента уже

не подвластно слабым правилам морали, а в его душе природа преобладает над цивилизацией, животное над человеческим.

Концепция противопоставленности является основным методом художественного толкования в данном произведении. При анализе текста в соотнесенности его завязки и развязки предстает ужасающий портрет человека, зависящего от силы бессознательного. Разговор молодых людей об их готовности умереть за настоящую любовь оборачивается совсем не любовным использованием слабого, незащищенного тела девушки Немовецким. Усиливает эту противопоставленность и антитеза дня и ночи. Ночь безжалостна, она скрывает в своей темноте чудовищный поступок юноши, выявляет его животную сущность, и в итоге под ее покровом во мрак погружается не только мир вокруг, но и само существо Немовецкого. Предвестником ужаса тьмы является закатное солнце: оно, пылающее «красным раскаленным углем», указывает на близящийся закат внутреннего «я» героя [Андреев, 1990]. При этом выразительность цветов и преобладание красных и золотистых оттенков в этой сцене указывает на напряженность природы, ее попытку предупредить героев о надвигающейся катастрофе: «Так близко и так ярко было солнце, что все кругом словно исчезало, а оно только одно оставалось, окрашивало дорогу и ровняло ее. Глазам идущих стало больно» [Андреев, 1990]. Месяц, сменивший солнце, уже не пытается «говорить» с героем, он одиноко и печально разрывает темноту ночи. Всегда чарующая и величественная природа теперь отказывается сопровождать героя и его внутреннюю гибель, лишь изредка издеваясь над Немовецким: «Иногда прорывался бледный месячный луч и обманывал, освещая белые стволы, и лес казался полным неподвижных и почему-то молчащих людей» [Андреев, 1990]. Таким образом, в ночи происходит поглощение бездной сознания героя. Оно выводит наружу низменное, потаенные желания юноши, что приводит к умиранию его души.

В целом, в поисках «бездны» Андреев приходит к признанию схожести людей, двойственности их природы. Ужасающее преступление, образующее в рассказе сюжетное действие, совершено не только отъявленными дебоширами,

но и интеллигентным студентом, и отличие их только в том, насколько глубоко они упали в темноту своей души.

Таким образом, творчество Леонида Андреева заключает в себе философские и экзистенциальные поиски, обусловленные историческим и культурным состоянием общества начала XX века. Ощущая трагедийность мира, он запечатлевает изменения человека в контексте времени. В художественном мире малой прозы писателя человек стремительно утопает в собственном насилии и терроре, люди выстраивают между собой стены, преграды, а в их душах сгущается мрак, что происходит с героями рассказов «Молчание» и «Бездна».

Источники

Андреев Л.Н. Бездна. URL: http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_0240.shtml (дата обращения: 01.05.2025).

Андреев Л. Повести и рассказы. М.: Гослитиздат, 1957. 512 с.

Генералова Н.П. Письма Леонида Андреева к Зинаиде Сибилевой / Н.П. Генералова, М.В. Козьменко // СПб: Литературный факт. 2022. №1(23). С. 100–145.

Горький М. На дне. URL: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_0180.shtml (дата обращения: 01.05.2025).

Литература

Басинский П.В. Горький. Страсти по Максиму / Отв. ред. Е. Шубина. М.: АСТ, 2024. 540 с.

Джулиани Р. Леонид Андреев – художник «панпсихизма»: теория и практика ликом к лику в рассказе «Бездна» // Леонид Андреев: материалы и исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 229–237.

Книга о Леониде Андрееве: Воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока и др. // Берлин, Петербург, Москва: [б. и.], 1922. 191 с.

Д.А. Бурьян (Россия, Москва)

Государственный университет просвещения
4 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***Т.В. Малинская***

ИМПЕРАТИВЫ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

В статье анализируются императивы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» на основе типологии В.Ю. Гусева. Выявляется разнообразие их семантических типов. Исследуется роль повелительных конструкций в речевой характеристике героев, особенно князя Мышкина, чьи призывы обращены не только к персонажам, но и к читателю.

Ключевые слова: глагол, наклонение глагола, императив, вокатив, семантика.

В.В. Виноградов утверждал, что целью и задачей изучения языка художественного произведения является демонстрация лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и эмоциональное содержание литературных произведений [Виноградов, 1959: 170]. В настоящем исследовании анализируется структура, семантика и функционирование императивов в романе Фёдора Михайловича Достоевского «Идиот».

Мы, в основном, опирались на типологию императивов, представленную в диссертации Валентина Юрьевича Гусева «Типология специализированных глагольных форм императива». Он выделяет следующие семантические подтипы: прохибитив (отрицательный императив), превентив (предупреждение), императив будущего времени, императив немедленного действия, императивы движения (среди них нам были интересны вентивы (движение к чему-то) и андативы (движение от чего-то)), императив изменения действия, антериорный императив (действие, предшествующее другому действию), вежливый императив, некатегорический и категорический императивы (обязательно ли выполнять действие), просьба, пермиссив (позволение), инструкция, пропозитивный императив (говорящий предлагает слушающему дать свое согласие на осуществление действия), десемантизированный императив (не называет действия) и неглагольные императивы (например, вокативы) [Гусев, 2005].

Кратко описав виды императивов, перейдем к произведению. На наш

взгляд, большая часть глаголов повелительного наклонения в произведении – императивы немедленного действия, но отметим, что многие императивы имеют несколько семантических значений одновременно.

К семантическому типу вежливых императивов можно отнести: *Вы меня* ***извините****, а я на вас глядя спросил.* [с. 20][1]; ***Извините*** *опять*…[с. 29]; О, ***не извиняйтесь***. [с. 29] (здесь же наблюдаем семантическое значение прохибитива в связи с использованием частицы не); ***Сделайте одолжение***. [с. 31]; *А* ***позвольте спросить****, вы кто таков сами изволите быть?* [с. 618]

К императивам будущего времени мы отнесли *...я пока нам постель постелю, и* ***пусть уж ты ляжешь****… и я с тобой…* [с. 629]*; Деньги будут, к вечеру будут,* ***приходи!*** [с. 16] (здесь же наблюдаем вентив, так как слушающий должен двигаться по направлению к говорящему); ***Приходи*** *ко мне,* ***князь***. [с. 15] (здесь тоже наблюдается вентив, а также заметен вокатив *князь*). В фразе *и...* ***поедем*** *к Настасье Филипповне! Придешь али нет?* [с. 15] глагол 1-го лица множественного числа будущего времени «*поедем»* похож на императив совместности действия, так как решение приняли за героя, ему повелевают поехать. Отметим, что среди наклонений глагола могут наблюдаться ситуации, когда глагол в одном наклонении используется в значении другого наклонения. Здесь, как мы указали, глагол *поедем* является императивом именно семантически.

К семантическому подтипу императивов немедленного действия можем отнести примеры: ***Сказывайте*** *раньше!* [с. 16]*; ...****Дайте*** *мне, я вам* ***сейчас*** *напишу что-нибудь для пробы, – с жаром сказал князь.* [с. 31]*; А коли высечешь, значит, и не отвергнешь!* ***Секи****! Высек, и тем самым запечатлел…* [с. 15]*;* ***Поедемте*** *в Колмино,* ***поедемте сейчас!*** [с. 603]*; Жену, детей малых брошу, а пред тобой буду плясать.* ***Польсти, польсти!*** [с. 11]*; Ты здесь, Ганя? – крикнул голос из кабинета, – а* ***пожалуй-ка сюда!*** [с. 26] (здесь же наблюдаем семантику вентива и вокатив *Ганя*, употребленный до конструкции повелительного

[1] *Здесь и далее цит. по:* Достоевский Ф.М. Идиот: Москва: Эксмо, 2024. 640 с. *В квадратных скобках указывается номер страницы*

наклонения); – *Ещё раз прошу,* ***успокойтесь, мой милый****, мы обо всем этом в другой раз, и я с удовольствием… – усмехнулся "сановник"* [с. 570] (одновременно относится и к семантическому подтипу просьбы, здесь же наблюдаем вокатив «*мой милый*»). В предложении ***Молчи****, стрекоза! – крикнул на неё Лебедев* [с. 200] императив *молчи* имеет семантические значения императива немедленного действия и категорического императива, так как говорящий (Лебедев) ожидает, что слушающий (его дочь Вера) именно сейчас обязательно выполнит действие. На это также указывают восклицательный знак и грубый в данном контексте вокатив *стрекоза*. В диалоге между князем Мышкиным и Евгением Павловичем: ***Послушайте****, я напишу письмо;* ***отвезите*** *письмо! – Нет, князь, нет!* ***Избавьте*** *от таких поручений, не могу!* [с. 603] актуализируется императив немедленного действия *избавьте*, также императив будущего времени и одновременно просьба *отвезите*.

Отдельно хотим отметить императивы немедленного действия, которые используются для привлечения внимания слушающего, их частеречная принадлежность меняется. К ним мы отнесли следующие фразы: *…и,* ***заметьте****, это еще оттепель. Что ж, если бы мороз?* [с. 6]*; А* ***представьте****, я совсем не думая сказал, – пояснил он, наконец, в удивлении* [с. 10]*; Я хоть и не очень чувствителен, а,* ***представьте себе****, очень рад, что это всё здесь в Павловске приключилось…* [с. 300]*;* ***Слушайте****! Я знаю, что говорить не хорошо…* [с. 571]*;* ***Представьте****, я однако же думала, что вы… остроумнее…* [с. 585]. Стоит заметить, что анализируемые модальные слова образованы путем перехода императива глагола и выполняют в предложении функцию вводного компонента.

К конструкциям, похожим на императивы с семантическим значением инструкции мы отнесли предложение: ***Подождите*** *в приемной, а узелок здесь оставьте, – проговорил он, неторопливо и важно усаживаясь в свое кресло…* [с. 19] и высказывание: ***Сделайте одолжение, князь, голубчик, сходите*** *в кабинет,* ***возьмите*** *у него портрет и* ***принесите*** *сюда.* ***Скажите****, что посмотреть.* ***Пожалуйста*** [с. 82]. Последний пример интересен разнообразием

семантических подтипов императива, так как здесь мы наблюдаем и инструкцию (*сходите в кабинет, возьмите портрет, принесите сюда* − очередность действий, которые Мышкин должен выполнить для Лизаветы Прокофьевны Епанчиной), и просьбу (на это указывают вежливая частица *пожалуйста* и вежливый императив *сделайте одолжение*), и вокативы *князь, голубчик*.

Ещё одним интересным примером с использованием императивов с семантикой инструкции мы выбрали высказывание Аглаи о том, какое оружие выбрать: *Ах, какой вздор!* ***непременно купите****, хорошие, французские или английские, это, говорят, самые лучшие.* ***Потом возьмите*** *пороху с наперсток, может быть, два наперстка, и* ***всыпьте****. Лучше уж побольше.* ***Прибейте*** *войлоком (говорят, непременно надо войлоком почему-то), это можно где-нибудь достать, из какого-нибудь тюфяка, или двери иногда оживают войлоком. Потом,* ***когда всунете*** *войлок,* ***вложите*** *пулю, – слышите же, пулю потом, а порох прежде, а то не выстрелит* [с. 369].

К просьбам, о которых мы упомянули выше, мы отнесли императивы в высказываниях: ***Скажите*** *только, где теперь она?* [с. 208]*; ...слушай,* ***скажи*** *мне: чем ты ее? Ножом? Тем самым?* [с. 630], – так как говорящий просит слушающего удовлетворить его интерес.

Отметим и императивы изменения действия. Их суть заключается в том, что слушающий может выполнять одно действие, а говорящий просит его это действие изменить. Например, слушающий идет, а говорящий просит его начать бежать. Так, в романе «Идиот» мы обнаружили следующий пример: ***Стой****, слышишь? – быстро перебил вдруг Рогожин и испуганно присел на подстилке: – слышишь?* [с. 630]. Герой говорит эти слова после того, как князь Мышкин рассказывает ему, что у Настасьи Филипповны, вероятно, произошло внутреннее излияние крови. Здесь лексема *стой* употребляется в значении «прекрати» или «замолчи», то есть говорящий просит слушающего изменить действие на другое. Сюда же можем отнести и высказывание: *Удержите ваш язык; я не этим вашим оружием пришла с вами сражаться*… [с. 585], так как в

этой сцене Аглая просит Настасью Филипповну изменить тон, то есть просит изменить действие. Примеры с грамматически выраженным андативом (императив движения от говорящего) в произведении мы обнаружили следующие: *Вот сейчас при тебе крикну: «**Уйди, Рогожин**!», а князю скажу: «помнишь, что ты обещал?»* [с. 590] (его же можно считать императивом немедленного действия и здесь же наблюдаем вокатив Рогожин).

Говоря о императивах движения, отметим, что иногда императив не обходится без наречий. Храковский В.С. и Володин А.П. рассматривали императив как что-то, что должно находиться в периферии глагольной системы [Храковский, 2001]. Так, в «Идиоте» мы обнаружили высказывания героев, в которых императив движения употребляется вместе с наречием: *Лазарь, **гряди вон*** [с. 424] (здесь же наблюдаем вокатив); ***Ступай вон** отсюда, ты пьян!* [с. 121] И отметим, что были найдены предложения, в которых нет ни императива, ни индикатива с семантикой императива, но есть это же «*вон*», благодаря которому семантика андатива и одновременно категорического императива весьма четко считывается: *Я не приму… зачем… не хочу… **вон**!..*[с. 284]; *Как вы смели так войти? **Вон!*** [с. 414]

К примерам с использованием антериорного императива можно отнести следующие высказывания: *…вам **бы пожаловать пока** в приемную…* [с. 26] (здесь конъюнктив употреблен с семантикой императива); *Вы **бы пока не ходили** за ним, – остановил князь Колю, который побежал-было вслед за отцом. – А то через минуту он подосадует, и вся минута испортится* [с. 255] (также конъюнктив в значении императива, а именно некатегорического прохибитива), ***Садись, посидим пока***! [с. 626] (индикатив в значении категорического императива); ***Подождите** пока ещё выйдет!* [с. 526]*; **Молчи**! Потом будешь говорить* [с. 330] (императив *молчи* предшествует другому действию, также он категорический, можно отнести и к императивам изменения действия, так как собеседнику приказывают действие изменить).

Отдельно нам бы хотелось выделить группу «духовных» императивов, которые следует рассматривать в полном контексте. Герои Достоевского часто

призывают к вере в Бога, к добродетели, и такие призывы, на наш взгляд, нельзя считать обычными императивами будущего времени или императивами немедленного действия. Так, мы отметим фразу, которую произносит князь Мышкин в монологе о католицизме и атеизме на вечере в гостиной Епанчиных:

Откройте *жаждущим и воспаленным Колумбовым спутникам берег «Нового Света»,* ***откройте*** *русскому человеку русский «Свет»,* ***дайте отыскать*** *ему это золото, это сокровище, сокрытое от него в земле!* [с. 564]

Как показал предпринятый анализ, в романе В.М. Достоевского «Идиот» реализуются императивы с разной семантикой (просьба, инструкция, императив будущего времени и т.д.) Отметим также, что пользуясь типологией В.Ю. Гусева, мы обнаружили в произведении Ф.М. Достоевского и особенные типы императивов, а именно императив ***духовный***. В ходе исследования мы заметили, что главный герой – князь Мышкин – призывает к какому-либо действию не так уж часто, а если и призывает, то в минуту ***«высшего синтеза жизни»***. В основном, призывы к действию с использованием императива наблюдаются в речи, обращенной к Мышкину, или в речи одних второстепенных героев к другим второстепенным героям. Так, мы можем отметить, что одним из доминирующих персонажей, использующих императивы, является *Парфён Семёнович Рогожин* − яркий антипод Льва Николаевича Мышкина. Их противопоставление отмечается и в языковой ситуации: мягкий, добрый и чистый сердцем Мышкин будто не способен указывать, приказывать, просить, это не в его характере, Рогожин же наоборот весьма категоричен в своих просьбах, они часто похожи на приказы. Императивы в предложениях от лица Рогожина звучат резко, говорящий часто принимает решение за слушающего заранее, о чем мы писали выше. Особенно интересно, что чаще всего это императивы движения, а именно вентивы, Рогожин постоянно «предлагает» именно Мышкину куда-то за ним следовать, вместе куда-то идти. Это словно в характере героя: управлять кем-то вплоть до направления движения, у князя Мышкина просто не остается выбора, и он «плетется» за Рогожиным безропотно.

Грамматически императив в подобных случаях может быть и не выражен, часто это индикатив с семантическим значением императива. Возвращаясь к императивам, используемым князем Мышкиным, скажем, что некоторые из них относятся не только к его собеседникам, но и к самим читателям, так как Мышкин – образ «положительно прекрасного» персонажа, а его главная цель – восстановить и воскресить человека.

Источники

Достоевский Ф.М. Идиот. Москва: Эксмо, 2024. 640 с.

Литература

Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. 654 с.

Гусев В.Ю. Типология специализированных глагольных форм императива: автореферат дисс. кандидата филологических наук: 10.02.20 / Российский гос. гуманитар. ун-т (РГГУ). М., 2005. 297 с.

Порублева И.С. К вопросу о семантических классах императивных конструкций // Язык и культура (Новосибирск). 2015. №16. С. 27-30.

Храковский В.С., Володин А.П. Семантика и типология императива. Русский императив. 2-е изд., стер. М.: УРСС, 2001. 270 с.

В.А. Быкова (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
3 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***В.А. Сотков***

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ОПРЕДЕЛЕННОЙ МОДЕЛИ ПОВЕДЕНИЯ

В статье детально рассматривается роль детской литературы как мощного и целенаправленного инструмента формирования моделей поведения, ценностных ориентаций и духовно-нравственных основ у подрастающего поколения. На материале классических и современных произведений прослеживается эволюция образа героя-ребенка от пассивного объекта воспитания к активному, рефлексирующему субъекту, чья самостоятельность не только поощряется, но и становится ключевым фактором сюжета. Делается вывод о диалектическом единстве традиционных нравственных констант и динамично меняющихся поведенческих стратегий в пространстве детского чтения.

Ключевые слова: детская литература, модель поведения, формирование личности, нравственные ценности, константы чтения.

Детская литература, по меткому определению исследователей, представляет собой «функционирующую в детской среде часть общей литературы <…> для опосредованного или самостоятельного восприятия картины мира с целью формирования и развития личности» [Мардашова, 2020: 1]. Ее задачи далеко выходят за рамки развлечения и дидактики; она является мощным средством социализации, нравственного и эмоционального развития, предлагая ребенку «проверенные временем» модели поведения и ценностные ориентиры. Как справедливо отмечает Е.А. Николаева, детская литература выступает особой «коммуникативной системой, отвечающей за сохранение информации и трансляции ее от поколения к поколению» [Николаева, 2021: 1], становясь, таким образом, механизмом культурной памяти.

Значение детской книги в становлении личности подчеркивали классики педагогики. В.А. Сухомлинский видел в чтении «один из истоков мышления и умственного развития», а К.Д. Ушинский считал, что правильно подобранные произведения закладывают фундамент человечности. Современные ученые также подтверждают, что литература служит для ребенка морально-этическим ориентиром и моделью для идентификации. При этом, как подчеркивают Е.А. Жиндеева и Е.А. Николаева, процесс этот осуществляется через усвоение ключевых констант чтения – устойчивых концептов, таких как «семья»,

«дружба», «дом», которые «передают накопленный веками человеческий опыт, помогая адаптации подрастающего поколения к условиям современности» [Жиндеева, 2023: 190].

Однако ключевая проблема заключается в том, что детская литература неоднородна и исторически изменчива. На разных этапах и в разных культурных контекстах она предлагает ребенку принципиально разных героев, чьи черты характера и поведенческие стратегии отражают ценности конкретной эпохи и общества. Дети, погружаясь в художественный мир, невольно анализируют поступки персонажей, примеряют их роли на себя и нередко берут с них пример. Таким образом, каждая книга не просто рассказывает историю, а предлагает определенную модель жизни, формируя, по выражению Н.Д. Десяевой и Е.А. Николаевой, «культурные смыслы», которые помогают ребенку «создать упорядоченное представление о мире, определить свое место в нем» [Десяева, 2020: 5]. Особенно это актуально в подростковый период, который большинством исследователей характеризуется «как кризисный, как период нормальной патологии» [Ледяева, 230]. У детей 10–15 лет отмечается «отсутствие продуктивного общения со сверстниками, изоляция от них, отвержение ими» [Ледяева, 231], появляются новые жизненные ориентиры и иные авторитеты. В.А. Сотков в своей статье обращает внимание на необходимость постоянного внимания наставника «в процессе нравственного воспитания ребенка» [Сотков, 2024, 132], в том числе при выборе произведений для детского чтения.

Для настоящего исследования были использованы методы сравнительного и сопоставительного анализа, а также герменевтический подход – интерпретация текстов с целью выявления заложенных в них воспитательных моделей. Эти методы позволяют выявить как различия, так и точки соприкосновения в подходах к формированию личности ребенка в разных произведениях.

В качестве материала для анализа были выбраны как классические, так и современные произведения, пользующиеся неизменной популярностью у детской аудитории: «Золотой ключик, или Приключения Буратино»

А.Н. Толстого, «Волшебник Изумрудного города» А. Волкова, «Гарри Поттер и философский камень» Дж.К. Роулинг и «Гравити Фолз. Дневник 3» А. Хирша.

Рассмотрим эволюцию образа главного героя. В сказке Алексея Толстого «Буратино» мы видим героя – простодушного озорника, ведомого обстоятельствами и внешними силами. Его путь к взрослению лежит через серию ошибок, а ключевые решения часто принимаются за него. Его пассивность и доверчивость подчеркиваются его же поступками и репликами. Ярким примером такой поведенческой модели, основанной на жажде легкой наживы, является ключевой эпизод, в котором лиса Алиса и кот Базилио заманивают Буратино в Страну Дураков. Они обращаются к его наивности и алчности: *«– Умненький, благоразумненький Буратино, хотел бы ты, чтобы у тебя денег стало в десять раз больше?.. Верю, верю!.. Идемте скорее в Страну Дураков!..»*. Эта цитата прекрасно иллюстрирует, как через диалог и поступки героя формируется отрицательная поведенческая модель: принятие решений под влиянием сиюминутной выгоды, доверие к лестным речам и отказ от здравомыслия в пользу соблазна. Его спасают не столько его собственные качества, сколько помощь других персонажей – Мальвины, Пьеро, Черепахи Тортилы. Это классическая модель, где герой пассивен и опекаем сказочными силами, а его инициатива чаще всего приводит к неприятностям.

Следующий этап представлен в повести Александра Волкова «Волшебник Изумрудного города». Его героиня, Элли, уже не просто игрушка в руках судьбы. Попав в Волшебную страну, она, хоть и стремится домой, проявляет удивительную самостоятельность и лидерство. В отличие от Буратино, она не бежит от опасности, а принимает решение бороться. Ее ключевая позиция – идти вопреки любым трудностям: «*Вот Великий Гудвин, который должен вернуть меня домой к папе и маме, наверное, сможет. Пошли с нами!*»

Она становится инициатором путешествия, поддерживает своих спутников, проявляет сострадание и решимость. Однако ее самостоятельность все еще вынужденная, порожденная внешними обстоятельствами (попаданием в

чужой мир), и финальную помощь она все же получает от волшебника, хоть и обманщика.

Принципиально новый шаг совершает Дж.К. Роулинг в образе Гарри Поттера. С самого начала Гарри – не ведомый, а активный субъект своего пути. Его самостоятельность не просто допускается взрослыми, а целенаправленно поощряется и вознаграждается. Ярчайший пример – финал «Философского камня», где профессор Дамблдор, верховный авторитет, не наказывает героя за нарушение правил, а награждает за проявленные инициативу и смелость, совершенные ради высшей цели. Его вердикт звучит как апофеоз поддержки взрослым самостоятельности ребенка: «*И, в-третьих, мистер Гарри Поттер, за ваше истинное мужество и выдающуюся храбрость я присуждаю Гриффиндору – 60 очков*». Гарри не просто получает помощь, он получает инструмент для будущих побед – дополнительные очки, дарованные ему признанием его личных заслуг. Его знаменитая фраза: «*Я их и не ищу ... неприятности обычно сами меня находят*» – на самом деле, маскирует его активную жизненную позицию, ведь он всегда делает осознанный выбор в сторону борьбы со злом.

Апогеем этой тенденции становится Мэйбл Пайнс из «Гравити Фолз» А. Хирша. Ее эксцентричность, креативность и бесстрашное самовыражение представляют собой модель, где самостоятельность и нонконформизм возведены в абсолют. Ключевая мысль, выраженная в произведении, прекрасно характеризует этот новый подход: «*Никогда не поздно узнать, что "постареть" вовсе не обязательно обозначает "повзрослеть"*».

Эта глубокая мысль раскрывает принципиально важный аспект современной модели воспитания. В отличие от традиционных представлений, где взросление ассоциировалось с принятием строгих социальных норм и отказом от спонтанности, здесь предлагается иная парадигма. Героиня и другие персонажи демонстрируют, что можно сохранять детскую непосредственность, творческий подход к жизни и готовность к нестандартным решениям,

одновременно проявляя ответственность и зрелость в действительно важных вопросах.

Ее решения, какими бы импульсивными они ни были, всегда являются следствием ее собственного выбора. В мире, где взрослые часто предстают комичными, недалекими или откровенно враждебными, опора на собственные силы и поддержку сверстников – единственно возможная стратегия. Мэйбл не просто проявляет самостоятельность – она сознательно конструирует свою идентичность, противопоставляя ее миру формального взросления. Ее брат Диппер, хотя и более осторожен, также действует исходя из собственных исследований и выводов, а не указаний свыше.

Произведение предлагает революционную для детской литературы идею: настоящая зрелость заключается не в следовании шаблонам, а в сохранении искренности и творческого начала при умении брать ответственность за свои поступки. Это отражает современный запрос на воспитание личности, способной сочетать серьезность подхода с гибкостью мышления и сохранять внутреннюю свободу в любом возрасте.

Вывод: Проведенный анализ позволяет утверждать, что в эволюции детской литературы прослеживается четкая тенденция: герой-ребенок становится все более самостоятельным, активным и ответственным. Если Буратино был ведомым, а Элли стала самостоятельной вынужденно, то Гарри Поттер и Мэйбл Пайнс изначально обладают этой самостоятельностью, которая получает признание и поддержку со стороны мира взрослых (в случае с Гарри) или становится главным инструментом противостояния ему (в случае с Мэйбл). Эта «самостоятельность, дарованная и признанная взрослыми», особенно ярко видна в финале «Гарри Поттера», где герой не только спасает мир, но и получает официальное признание своих заслуг от главного авторитета – директора школы.

Однако, несмотря на радикальные различия в моделях поведения, все произведения сходятся в утверждении непреложных нравственных истин или констант. Доброта, дружба, взаимовыручка, смелость в противостоянии злу и верность своим принципам остаются теми универсальными ценностями,

которые литература продолжает транслировать юному читателю, независимо от эпохи и культурного контекста. Дружба Элли со Страшилой, Железным Дровосеком и Львом; самопожертвованная преданность Гермионы, Рона и Гарри; неразрывная связь Диппера и Мэйбл – все это вариации на тему константы «дружба», которая, по мнению исследователей, является одной из основополагающих в детском чтении. Следовательно, «необходимо проводить тщательный анализ светских произведений для детей, предлагая к прочтению только те, которые на примере своих героев показывают необходимость в жизни правильного выбора» [Сотков, 2025, 321].

Таким образом, детская литература была и остается мощным инструментом формирования не только конкретных моделей поведения, но и фундаментальных основ человеческой личности. Она предлагает динамичную, эволюционирующую модель героя, который из пассивного объекта воспитания превращается в активного, самостоятельного субъекта действия, чья инициатива находит поддержку и признание. Но сквозь эту изменчивость проступает устойчивый нравственный каркас, обеспечивающий культурную преемственность и духовную связь поколений, выполняя свою главную миссию – помочь ребенку найти свой путь и остаться верным вечным человеческим ценностям в постоянно меняющемся мире.

Источники

Волков А.М. Волшебник Изумрудного города. М.: Махаон, 2025. 208 с.

Роулинг Дж.К. Гарри Поттер и философский камень. М.: Махаон, 2025. 432 с.

Толстой А.Н. Золотой ключик, или Приключения Буратино. М.: Детская литература, 2023. 160 с.

Хирш А. Гравити Фолз. Дневник 3. М.: Эксмо, 2024. 288 с.

Литература

Десяева Н.Д., Николаева Е.А. Культурные смыслы современной детской литературы // Известия института педагогики и психологии образования. 2020. № 4. С. 26-32.

Ледяева Е.В., Сотков В.А. Социально-психологические проблемы детей подросткового возраста и роль учителя в их профилактике и решении // Вестник Мордовского университета. 2011. Т. 21. №2. С. 230–234.

Жиндеева Е.А., Николаева Е.А. Константы детского чтения: теория и практика обучения культуре // Перспективы науки. 2023. №12(171). С. 189–192.

Николаева Е.А. Детская литература как философско-культурная коммуникация // Гуманитарные технологии в современном мире. Калининград: Западный филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, 2019. С. 231–232.

Мардашова Р.С., Рахматуллина Л.В. Детская литература как средство воспитания и обучения дошкольников и младших школьников: историко-педагогические аспекты // Казанский педагогический журнал. 2020. №6. С. 155–160.

Сотков В.А., Быкова В.А. Воспитательная роль детской литературы: православный контекст // Hominum. 2025. № 3(19). С. 306-321.

Сотков В.А. Наставничество в историческом и литературном контекстах (на примере произведения И.С. Шмелева «Няня из Москвы») // Hominum. 2024. №1(13). С. 127-140.

Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям. Киев: Радянська школа, 1974. 288 с.

Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии. М.: АПН РСФСР, 1948. 776 с.

В.А. Голенковская (Россия, Москва)

Московский педагогический государственный университет
4 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***А.В. Алексеев***

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ КОННОТАЦИЙ ВОДЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЯНКИ ДЯГИЛЕВОЙ

В статье исследуются символические составляющие образа воды в творчестве советской поэтессы и певицы Янки Дягилевой. Рассмотренные лексемы ЛСГ ‘жидкость’ выражают как положительную, так и отрицательную коннотацию. Рассматриваются различные контексты, в которых проявляются оценочные семантические признаки. Статья опирается на приёмы лингвопоэтического анализа, что позволяет глубже понять уникальность видения автора. Фрагменты для анализа были отобраны по принципу эксплицитности коннотативных сем.

Ключевые слова: амбивалентность, коннотации воды, лингвопоэтический анализ, Янка Дягилева.

В большинстве культур вода является символом жизни и очищения [Трессидер, 1999: 7], например, из воды рождается древнегреческая богиня Афродита [Кун, 1922: 27], тема «Изначальных Вод» встречается в мифах Шумеров и древних Египтян [Элиаде, 2002: 33]. Также широко распространен миф о Великом потопе [Элиаде, 2002: 35]. В культуре подчеркивается и опасность стихии. Такие поговорки, как: *Где много воды, там жди беды. Где вода, тут и беда. Дальше моря, меньше горя. Ближе моря, больше горя* [Даль, 1989: 132] – свидетельствуют о двойственной природе воды как источника жизни и потенциальной угрозы.

В творчестве Янки Дягилевой, советской поэтессы и певицы, образ воды приобретает сложную амбивалентную коннотацию – она выступает как символ очищения и возрождения, но зачастую также ассоциируется со смертью, разрушением и внутренним кризисом.

Фрагменты для анализа были отобраны по принципу эксплицитности коннотативных сем. В выбранных строках связь воды с той или иной коннотацией выражена максимально явно и подкреплена языковым контекстом. Такой подход позволяет исключить субъективное домысливание и работать с вербализированными в тексте значениями, что делает анализ более объективным и доказательным.

Позитивные коннотации:

Может, камень обернется родниковою водой…[1] – в первую очередь на себя обращает внимание неуверенное утверждение, выражаемое с помощью вводного слова «может». Лирический герой с сомнением говорит о том, что *камень*, то есть нечто твердое, неактивное, отчасти – мертвое, как бы «оживет» *родниковою водой*, которая с древних времен считалась источником жизненной силы и обновления. Этот образ можно трактовать и в религиозно-мифологическом ключе, как отсылку к ветхозаветным сюжетам (Моисей, иссекающий воду из скалы[2]).

После ливней засветились радуги, не успели в дождь попасть отставшие – в стихотворении «Из чего какие были сделаны…» речь идет о птицах, окрашенных серым цветом, которые после попадания под дождь обрели разные цвета (*оттого бывают птички разные*). В данном случае попадание под дождь является очищением. *Серой краской были все покрашены* – может говорить об однообразии, неприметности, отсутствии индивидуальности, так как переносное значение слова *серый* – невыразительный [Александрова, 2001: 451]. В этом контексте дождь смывает серость, позволяя проявиться индивидуальности.

Оживу разноцветной рекой под дождем – лирическая героиня воспринимает реку как нечто живое, движущееся, как и дождь, в отличие от состояния, в котором ощущает себя в момент речи. Уже в названии стихотворения идет речь не о собственном, а принадлежащем другим доме. Дом же может являться не просто местом для жилья, но и безопасным пространством, защищенным от окружающего мира. Об этом свидетельствуют такие выражения, как: *Как дома, как у себя дома (быть, чувствовать себя и т.п.)* [Тихонов, 2004: 346]. Также несколько раз повторяются просьбы «Отпустите меня», из-за чего можно сделать вывод, что *река* и *дождь* в данном контексте символизируют освобождение из некоего плена. Также это можно считать образом преодоления границ, так как героиня хочет не просто плыть по реке, а стать ею, обрести новое качество.

[1] Здесь и далее тексты песен Янки Дягилевой цитируются по изданию: Летов Е., Дягилева Я., Рябинов К. Русское поле экспериментов. Изд.: ТОО «Дюна», 1994. 304 с.

[2] Библия. Числа 20:7-12 Синодальный перевод.

Не разбей стакан с последней пресною водой – тут используется метафора хрупкости последнего источника жизни или надежды, который выражается с помощью образа пресной воды. Она является важнейшим ресурсом и необходима для жизни большинства живых организмов, включая человека. То, что она *последняя*, подчеркивает ее ценность. Таким образом, вода здесь – образ чего-то ценного и редкого, что осталось у человека или что он пытается сохранить.

Вытягиваем бережно последние глотки – коннотации воды в данном случае позитивные, так как жидкость является ценным ресурсом, который, как и в предыдущем примере, оказывается на исходе.

Вспомни, как мы ловили стрекоз
Там, у реки, вчера.
Мы туда вернемся через год.
Когда будет солнце.

Это один из немногих полностью положительных и светлых образов. Река здесь – часть идиллического воспоминания о детстве, свободе, счастье и дружбе. Берег реки – прекрасное место, где время остановилось. Важно, что это прошлое (*вчера*), но оно становится источником надежды на будущее (*вернемся через год*). *Река* здесь – не угроза, а часть прекрасного воспоминания. Солнце, упомянутое в конце, усиливает позитивную коннотацию, создавая образ гармоничного единства природных стихий.

Негативные коннотации:

Нарисовали икону – и под дождем забыли
Очи святой мадонны струи воды размыли.

Вода оказывается разрушительной силой, мешающей видеть даже величайшей из христианских святых. Автор обвиняет общество в забывании и оставлении Бога, прямо говоря об этом в финале стихотворения:

Люди забыли бога,
Люди плечами жали...

В этом случае дождь усиливает ощущение одиночества и покинутости из-

за нахождения на улице во время бури (*А небеса сердились, а небеса ругались, бурею разразились*...).

Таким образом, дождь в художественном мире автора – не только нечто очищающее и оживляющее, но и символ одиночества и оставленности.

Дверная петля да мокрая земля и *Вставай – ложись лицом к сырой земле* – образы смерти в творчестве Яны Дягилевой также широко представлены через метафоры воды. В первом примере прослеживается игра слов *петля* – дверная и для повешения, из-за чего можно сделать вывод, что *мокрая земля* является метафорой могилы, так как тоже напрямую связана с темой смерти. Подтверждением этому служит финал стихотворения: *Где ни дворов, ни дров, ни котов, ни псов, ни стихов, ни слов* – место, где нет ничего, забытье.

Второй фрагмент также прямо указывает на погребальный контекст, так как выступает синонимом и относится к ЛСГ ‘смерть’ [Ожегов, 1949: 777]

Глубоким будет таз с водой – данная фраза из стихотворения «Фонетический фон, или Слово про слова» носит метафорический характер, так как подчеркивается глубина таза, хотя обычно это неглубокая емкость [Ожегов, 1949: 832]. Также *глубокий*, помимо прямого смысла – имеющий большую глубину, в переносном значении может значит следующее – недоступный, тщательно скрытый, большой и сильный [Ожегов, 1949: 120]

Далее автор пишет: *Какой он глупый*, что подчеркивает абсурдность ситуации: даже если таз глубокий, то есть потенциально значимый, он всё равно кажется незначительным в контексте размышлений лирического героя.

Лиственные леса в море по горло – выражение *по горло* означает излишек чего-либо, очень много, очень сильно [Мокиенко, 2007: 155]. Помимо прочего, лес находится в чуждой для себя стихии – в море, а не в земле. Вода здесь становится средством выражения внутреннего конфликта.

Слова – валенки в лужах – этот образ передает ощущение бессмысленности, бесполезности слов, которые сравниваются с валенками. Так как эта обувь предназначена для холодов, а не влажной погоды, в луже они могут промокнуть. Семантический признак ‘вода’ в данном контексте служит для

выражения этой бесполезности, средой, для которой предмет не предназначен, что может означать разочарование в коммуникации – ведь *валенками в лужах* оказываются *слова.*

Отказался – Утопился – можно интерпретировать как то, что отказ приводит к ощущению полного погружения в негативные эмоции или состояние безысходности.

Сырой «Беломор» – Беломор – бытовое название популярного в СССР сорта папирос «Беломорканал». Промокнув, они стали непригодны для использования. Вода выступила в роли портящего и приводящего в негодность фактора.

Заболоченный микрорайон – Заболоченный в основном значении – это такой, какой был превращен в болото [Горбачевич, 2006: 29], болото же в переносном значении – общественная среда, находящаяся в состоянии застоя, косности; а в старых народных представлениях: топь, трясина как место обитания нечистой силы [Горбачевич, 2005: 106].

Таким образом, метафорически *болото* символизирует состояние застоя, безвыходности. Это место, где все нет прогресса. Также оно может олицетворять внутреннее состояние человека – ощущение апатии, безысходности, когда все вокруг кажется затопленным и разлагающимся.

В контексте всей песни эта фраза усиливает образ тяжелой, подавленной атмосферы – места или состояния, где все «заболочено», трудно двигаться вперед и чувствовать радость. Об этом говорит и название песни – «Ангедония» – это потеря интереса или удовольствия от обычных занятий [Крук, 1995: 80].

Верная в болоте вода – как и в предыдущем фрагменте, здесь также речь идет о болоте, но в этот раз вода в нем оказывается *верной*. Лексическое значение этого слова широко. Оно может значить то, что не вызывает сомнения в своей надежности, того, кто не предаст, а также неизбежное, неминуемое [Горбачевич, 2005: 415].

Вода здесь – символ опасности и разложения, которая *верна* или постоянна в своем присутствии. Это создает образ безысходности, надежной и неизбежной.

...Мигал на конец дождям – дожди здесь выступают как описание тяжелой ситуации. Речь идет о светофоре – *светофор мигал жёлтым светом*, что ассоциируется с чем-то кратковременным, а также он может выступать символом солнца из-за их сходства (желтый круг, выходящий после дождя). Может подразумеваться проблеск, надежда, после затяжного трудного периода, испытаний, так как дождь часто ассоциируется с грустью. Примером тому служат такие пословицы, как: *От дождя да в воду* [Даль, 1989: 395], *Дождем шито, ветром побито* [Мокиенко, 2007: 193], где данное природное явление выступает также в негативном ключе. Таким образом, дождь становится символом сложного периода, который должен вот-вот закончиться.

Мертвой водой – мертвая вода сочетает в себе два противоположных значения. Она может и обладать целительной силой, и делать человека вялым, безжизненным. Контекст песни позволяет предположить, что здесь имеется в виду негативная оценка. Фраза *Нелепая гармония пустого шара заполнит промежутки мертвой водой* создает мрачный образ. На это указывает *пустой шар* – то есть лишенный внутренней энергии.

В песне говорится о возвращении домой:

От этих каменных систем
В распухших головах
Теоретических пророков
Напечатанных богов
*От всей сверкающей звенящей и пылающей х**ни*

Последнее слово, имеющее яркое негативное значение, помогает понять, что речь идет о чем-то плохом, тяжелом, неприятном. Лирическая героиня из этой ситуации хочет *домой* – в безопасное пространство.

И мокрыми ногами не шагать – мокрые ноги ассоциируются с дискомфортом. Соседние строки:

Творю молитву, глаз не закрывая
Чтоб разрешили строчки записать
Чтоб не пронзили головною болью

Чтоб мокрыми ногами не шагать

По тающим снегам ещё хоть несколько часов

Данная метафора служит для иносказательного описания неприятной ситуации, от которой пытается уберечься лирическая героиня.

В море тонет остров – что-то очень ценное и устойчивое (*остров*) оказывается поглощенным мощной силой (*морем*). При этом, помимо того, что *остров* обозначает что-то отдельное от окружающего мира, в первую очередь это участок земли, окруженный водой [Ожегов, 1949: 482], в том числе морем, в котором он внезапно *тонет*. Слово *море* широко используется в значении *множество* [Александрова, 2001: 212]. В контексте стихотворения – это может означать обилие трудностей, страдания, эмоциональные бури или жизненные испытания.

Фраза *в море тонет остров* – это метафора потери чего-то ценного и устойчивого под натиском внешних сил или внутренних страданий. Также этот образ перекликается с мифом о Всемирном потопе, посланном для наказания людей [Элиаде, 2002: 81].

Разводы отсыревших потолков – этот образ напрямую связан с темой разрушения домашнего очага, бедности и запустения. Вода здесь проявляется в виде сырости, проступающей через потолок, что можно назвать признаком заброшенности и недостатка. *Разводы* – это следы разрушительного воздействия воды, которые превращают дом из уютного убежища в место упадка.

Дом на сваях, вода кругом, а он стоит - до сих пор – как и в прошлом фрагменте, здесь речь идет о доме, который пока что цел, несмотря на *воду* вокруг. Сделать такой вывод позволяет противительный союз *а* – несмотря на «осадное» положение, дом до сих пор выстоял. Вода в данном случае выступает враждебной стихией, угрожающей домашнему очагу.

Столетний дождь… Резиновый сапог в сыром песке – образ долгого дождя также перекликается с темой Всемирного потопа, как и в примере выше (*в море тонет остров*).

Образ влажного песка, в который погружен резиновый сапог, оказывается

лишен героики или глубокого трагизма, вместо этого он отражает повседневную, бытовую неустроенность и тему непрочности бытия. Вода здесь – причина этой сырости, от которой обувь защищает (в отличие от *валенок в лужах*), но вода размывает почву под ногами.

От лихой головы лишь канавы и рвы – вода здесь присутствует имплицитно, через упоминание рвов и канав – углублений, предназначенных для стока или скопления воды [Горбачевич, 2007: 596]. Это классическая метонимия – содержащее вместо содержимого. *Лихая голова* – символ бунтарского духа, отчаянной удали, энергии протеста, итогами которых оказываются лишь пустые, бесполезные углубления в земле. В данной строке присутствует импликатура тщетности и бесплодности, которая не выражена прямо, но выводится слушателем.

Частотный анализ

Всего было разобрано 24 фрагмента, из которых 18 несут негативную коннотацию, а 6 – позитивную (в три раза меньше). Поведенный частотный анализ наглядно показывает, что, несмотря на универсальный дуализм воды как символа, семантической доминантой данного образа в поэзии Дягилевой является негативное начало.

Для всего поля «жидкость» у Дягилевой архисемой можно назвать «амбивалентность». Семантическое поле образа воды структурируется вокруг следующих ключевых сем:

Негативные семы:

1. Разрушение (*Очи святой мадонны струи воды размыли, Нарисовали икону – и под дождем забыли, Разводы отсыревших потолков, Сырой "Беломор", Заболоченный микрорайон*).
2. Смерть (*Дверная петля да мокрая земля, Вставай – ложись лицом к сырой земле, Утопился*).
3. Безвыходность (*Верная в болоте вода, От лихой головы лишь канавы и рвы*).
4. Абсурд (*Глубоким будет таз с водой*).

5. Апокалипсис и угроза (*В море тонет остров, Дом на сваях, вода кругом, Столетний дождь*).

6. Дискомфорт (*Слова – валенки в лужах, Резиновый сапог в сыром песке, И мокрыми ногами не шагать*).

Можно отметить, что разные лексемы, такие как *дождь, болото, сырость, море* в поэтическом мире Янки выступают как контекстуальные синонимы в рамках сем «разрушение» и «безвыходность».

Позитивные семы:

1. Очищение (*После ливней засветились радуги, Оживу разноцветной рекой под дождём*).

2. Надежда (*Камень обернется родниковою водой, Не разбей стакан с последней пресною водой, Вспомни, как мы ловили стрекоз там, у реки, вчера, Вытягиваем бережно последние глотки*).

Анализ приведенных примеров наглядно показывает амбивалентность коннотаций воды в произведениях Янки Дягилевой. Образ оказывается полифункциональным.

Несмотря на наличие позитивных коннотаций, именно мрачные, меланхоличные и деструктивные семантические оттенки формируют доминирующий эмоциональный фон поэтической вселенной, что позволяет говорить о воде как о символе экзистенциальной катастрофы. Выбранный метод анализа на основе эксплицитно выраженных коннотативных сем доказал свою эффективность для систематизации сложного и многогранного образа, открывая возможности для его дальнейшего исследования в контексте всего творчества поэтессы.

Источники

Библия. Числа 20:7-12 Синодальный перевод.

Летов Е., Дягилева Я., Рябинов К. Русское поле экспериментов. М.: ТОО «Дюна», 1994. 304 с.

Литература

Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка: Практический справочник: Ок. 11 000 синоним. рядов. 11-е изд., перераб. и доп. М.: Рус. яз., 2001. 568 с.

Горбачевич К.С., Гердт А.С. Большой академический словарь русского языка. Т. 2: *Благо-Внять*. СПб.: 1-я Акад. тип. Наука, 2005. 657 с.

Горбачевич К.С., Гердт А.С. Большой академический словарь русского языка. Т. 6: *З-Зятюшка*. СПб.: 1-я Акад. тип. Наука, 2006. 826 с.

Горбачевич К.С., Гердт А.С. Большой академический словарь русского языка. Т. 7: *И - Каюр*. СПб.: 1-я Акад. тип. Наука, 2007. 728 с.

Даль В.И. Пословицы русского народа: в 2 т. М.: Художественная литература, 1989. 433 с.

Крук И.В., Блейхер В.М. Толковый словарь психиатрических терминов: Около 3 тыс. терминов. Воронеж: НПО «Модэк», 1995. 1522 с.

Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. «Public Domain», 1922. 266 с.

Мирча Элиаде. «История веры и религиозных идей В 3 т. Т. 1: От каменного века до Элевсинских мистерий. М., Критерион, 2002. 464 с.

Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русских поговорок. М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007. 784 с.

Ожегов С.И. Словарь русского языка: 50000 слов / Акад. наук СССР, Ин-т рус. яз.; сост. С.И. Ожегов, гл. ред. акад. с.П. Обнорский. М.: ОГИЗ, Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1949. 968 с.

Тихонов А.Н. Фразеологический словарь современного русского литературного языка Т.1. М.: Наука, 2004. 832 с.

Трессидер Дж. Словарь символов. М.: Гранд, ФАИР-Пресс, 1999. 443 с.

С.Ю. Гюлалиева (Россия, Москва)

Институт лингвистического и педагогического образования НИУ МИЭТ
3 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***И.М. Доронина***

РОЛЬ КАТЕГОРИИ ВЕЖЛИВОСТИ В ПОВЕСТИ-СКАЗКЕ АНТУАНА ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ «МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ»

В работе рассматривается категория вежливости как важнейший элемент коммуникативного навыка героев в сюжете книги Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц», анализируется ее влияние на восприятие текста читателем. Работа включает анализ диалогов, примеров речевого этикета и выводы о роли вежливости.

Ключевые слова: вежливость, «Маленький принц», коммуникация, категория вежливости, речевой этикет.

Цель настоящей работы заключается в определении роли вежливости в произведении Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц». *Объектом* исследования является произведение «Маленький принц». *Предмет* исследования – коммуникативное поведение героев, а именно категория вежливости.

Вежливость является неотъемлемой частью коммуникации. Она представляет собой не просто соблюдение норм этикета, но и отражает культуру, внутренний мир и моральные принципы личности. Вежливость в речи человека демонстрирует его уважительное отношение к собеседнику и улучшает взаимоотношения с ним – процесс коммуникации становится легче и приятнее. Рассмотрим данный постулат на примере произведения Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц» и предположим, что гипотетическое отсутствие экстралингвистических факторов (в нашем случае – вежливости) в речи героев может затруднить понимание реплик героев, а также исказить интерпретацию одной из главных мыслей произведения – «сущность духовной связи между друзьями» [Бауэр, 2017: 24]. На данном этапе согласимся с И.В. Соловьевой: «Проявляясь в речи, языковая вежливость обусловливает взаимодействие коммуникантов, урегулирование их межличностных взаимоотношений, а также ориентацию в иерархии социально обусловленных взаимоотношений между ними» [Соловьева, 2001: 184].

Докажем высокую значимость категории вежливости в произведении путем сравнения текста произведения с гипотетическим текстом, в котором отсутствует стратегия вежливого языкового поведения, и опровергнем мнение о том, что вежливость в произведении играет незначительную роль, лишь увеличивая время прочтения.

Методы исследования включают в себя семантический анализ, анализ лексики на предмет использования стратегии вежливого языкового поведения, сравнительный анализ текста. Для анализа был использован перевод оригинального произведения на русский язык, выполненный Н. Галь.

Т.В. Ларина справедливо отмечает, что «стиль <…> формируется под влиянием экстралингвистических факторов – тех явлений внеязыковой действительности, в которых протекает общение» [Ларина, 2003: 110]. Э.Ю. Улимбашева же подчеркивает, что экстралингвистическая категория вежливости «охватывает социальные, исторические, культурные, психологические и этнические факторы, которые влияют на речевое общение и определяют не только форму, но и содержание речи человека в конкретных социальных ситуациях» [Улимбашева, 2003: 143]. В произведении «Маленький принц» категория вежливости является языковой базой, именно она определяет «нравственно-этическую основу человеческой жизни. Личные устремления героев находятся в гармонии с нравственным вселенским началом; в их слиянии – смысл и общая этическая направленность произведения» [Бауэр, 2017: 25].

В произведении Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц» автор использует прием внедрения вежливости в речь главных героев, для упрощения коммуникации персонажей с разным происхождением и мировоззрением. На наш взгляд, этот факт также делает текст произведения более приятным для восприятия читателя.

Выделим наиболее яркие примеры внедрения вежливости в речь для понимания ее важности в произведении. Используя метод сравнения, составим таблицу, в которой представим оригинальный вариант текста (с использованием

лексики, в которой присутствует стратегия вежливого языкового поведения) и аналогичный вариант (без маркеров вежливости).

Сравнительный анализ фрагментов произведения «Маленький принц» приведен в таблице 1.

Таблица 1. Сравнительный анализ

Оригинал	**Вариант без маркеров вежливости**
Пожалуйста... Нарисуй мне барашка!	Нарисуй мне барашка!
Ваше величество, *позвольте Вас спросить*.	Ваше величество, я хочу спросить.
Добрый вечер... На какую планету я попал?	На какую планету я попал?
Здравствуй, а где люди?	Где люди?
Добрый день, что ты делаешь?	Что ты делаешь?
Напрасно ты идешь со мной.	Не иди со мной.

При анализе данных фрагментов можно заметить, что в оригинале читателю легче и приятнее воспринять произведение, так как вежливость является ключевым аспектом в процессе коммуникации, а ее отсутствие кажется грубым и неприятным для чтения. В варианте справа присутствуют такие языковые маркеры, как: категоричность («Нарисуй мне барашка», «Ваше величество, я хочу спросить»), резкость («На какую планету я попал?», «Где люди?», «Что ты делаешь»), грубость («Не иди со мной»). Создается ощущение, что та или иная фраза произносится официально: такое поведение отрицательно повлияло бы на отношения между героями. Также в вариантах с менее выраженной вежливостью не передается одна из интерпретаций главной мысли произведения, заключающаяся в том, что, несмотря на разное происхождение и на различия в видовом, социальном и мировоззренческом аспектах, герои произведения, относясь друг к другу уважительно и используя лексику со стратегией вежливого языкового поведения, могут не просто легко коммуницировать, но и заводить дружбу друг с другом.

Рассмотрим роль вежливости в варианте интерпретации главной мысли – одинаковое отношение и вежливая манера общения Маленького принца при коммуникации с разными героями без предубеждений, вне зависимости от их социального статуса и образа жизни.

В таблице 2 приведены фразы Маленького принца, выражающие его отношение к собеседникам, отличающимся друг от друга по социальному статусу и мировоззрению:

Таблица 2. Реплики Маленького принца

	Король	**Пьяница**	**Фонарщик**
Маленький принц	Ваше величество, *позвольте вас спросить…*	Отчего же тебе совестно? – спросил Маленький принц. *Ему очень хотелось помочь бедняге.*	*Послушай,* – сказал маленький принц. – *Я знаю одно средство…*

Во всех приведенных случаях мы видим, что Маленький принц не только общается уважительно и вежливо со всеми персонажами, но и пытается решить их проблемы, если они нуждаются в помощи.

Е.И. Беляева считает, что в наиболее общем виде вежливость можно определить, как «принцип социального взаимодействия, в основе которого лежит уважение к личности партнера» [Беляева, 1992: 41]. В анализируемом тексте есть фраза Маленького принца: «*Я ведь не хотел, чтобы тебе было больно. Ты сам пожелал, чтобы я тебя приручил*[1]». Она отражает эмоциональную чуткость героя, что, в свою очередь, выражается высоким уровнем вежливости в его речевом поведении. Здесь вежливость проявляется не как формальный элемент общения, а как выражение доброжелательности и ответственности за собственные слова и поступки. Маленький принц стремится избежать причинения боли другому, это подчеркивает его моральную зрелость и способность к эмпатии. Таким образом, вежливость становится важным средством поддержания гармонии между героями и способствует более мягкому,

[1] Сент-Экзюпери А. де. Маленький принц / пер. Н. Галь. М.: Издательство АСТ, 2023. С. 59.

человечному характеру их коммуникации. Особого внимания заслуживает сама языковая структура предложения: «Я ведь не хотел, чтобы тебе было больно». Здесь мягкость формулировки играет важную коммуникативную роль, ведь если бы герой использовал прямолинейное высказывание, оно имело бы совершенно иной оттенок и не передало бы той чуткости, с которой Маленький принц обращается к собеседнику.

Особенно ярко значение категории вежливости проявляется в отношениях Маленького принца и Лиса. Вежливость в их диалогах становится не просто элементом речевого этикета, а инструментом, через который герои учатся понимать и принимать друг друга. В начале их взаимодействия Лис говорит: «*Ты для меня пока всего лишь маленький мальчик, точно такой же, как сто тысяч других мальчиков. И ты мне не нужен. И я тебе тоже не нужен. Я для тебя всего только лисица, точно такая же, как сто тысяч других лисиц. Но если ты меня приручишь, мы станем нужны друг другу. Ты будешь для меня единственным в целом свете. И я буду для тебя один в целом свете…*[1]» Эти слова показывают некую дистанцию между героями, но уже в них чувствуется мягкость и желание установить контакт. Деликатность и вежливость героев по отношению друг к другу становятся первыми шагами к взаимопониманию.

Постепенно, по мере того как между героями зарождается доверие, их общение наполняется теплом и искренностью. Через некоторое время после знакомства Лис говорит: «*Лучше приходи всегда в один и тот же час <…> Вот, например, если ты будешь приходить в четыре часа, я уже с трех часов почувствую себя счастливым. И чем ближе к назначенному часу, тем счастливее. В четыре часа я уже начну волноваться и тревожиться. Я узнаю цену счастью*![2]» Эта фраза свидетельствует о том, как изменились отношения между коммуникантами: знакомые стали друзьями. Таким образом, категория вежливости на протяжении всего произведения играет одну из ключевых ролей в формировании эмоциональных связей между героями – без нее их общение

[1] Указ. соч. С. 56.
[2] Указ. соч. С. 58.

потеряло бы искренность и простоту, за которую вот уже много лет читатели любят «Маленького принца».

Проведя сравнительный анализ, мы выявили эффект обеднения текста и утраты одной из возможных интерпретаций главной мысли произведения в варианте без использования категории вежливости. Отсутствие вежливых выражений привело бы к потере эмоциональной глубины повествования, уровня доверия между героями и интонации теплоты, которая пронизывает и оригинальный текст Экзюпери, и его классические переводы.

Кроме того, изменения в стиле общения персонажей при изъятии лексики, отвечающей за экстралингвистическую часть (вежливость), сделали стиль повествования официальным, живой разговор исчез. Такое преобразование отрицательно сказалось на восприятии героев, на динамике их взаимоотношений и на общем эмоциональном фоне произведения.

Замеченные и приведенные нами изменения являются лишь некоторыми из всех возможных, однако уже на данном этапе анализа они позволяют сделать обоснованный вывод о том, что категория вежливости является одной из главных черт произведения «Маленький принц». Она выполняет важную смысловую функцию: помогает раскрыть внутренний мир персонажей, их доброту, чуткость и стремление к взаимопониманию. Вежливость становится своеобразным мостом между героями, позволяющим им устанавливать глубокие эмоциональные связи и осознавать ценность дружбы, доверия и искренности. Таким образом, можно утверждать, что категория вежливости придает произведению особую мягкость и выразительность, благодаря которым «Маленький принц» продолжает восхищать и вдохновлять читателей разных поколений.

Источники

Сент-Экзюпери А. де. Маленький принц / пер. Н. Галь. М.: Издательство АСТ, 2023. 224 с.

Литература

Бауэр К.А. Нравственно-этическая проблематика повести-сказки Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц». Анапа: ООО «Издательский Дом – Юг», 2017. С. 22–25.

Беляева Е.И. Грамматика и прагматика побуждения: английский язык. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1992. С. 40–41.

Ларина Т.В. Категория вежливости и стиль коммуникации: сопоставление английских и русских лингвокультурных традиций. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2009. 507 с.

Соловьева И.В. Категория вежливости и концепт нормы в межкультурной коммуникации. Челябинск: Челябинский гос. ун-т, 2001. С. 184–188.

Улимбашева Э.Ю. Категория вежливости в разных лингвокультурных традициях (на материале русского, английского и кабардинского языков): дисс. … канд. филол. наук: 10.02.19. Нальчик. 2003. 141 с.

Е.А. Долбешкина (Россия, Москва)
Московский педагогический государственный университет
4 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***А.В. Алексеев***

ЛЕКСИЧЕСКАЯ МНОГОЗНАЧНОСТЬ В РОК-ПОЭЗИИ НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ Ю.Ю. ШЕВЧУКА

В статье рассматривается явление многозначности (полисемии) на материале поэтических текстов Ю.Ю. Шевчука. Анализируется, как узуальные и окказиональные значения слов используются для точного выражения смыслов, создания ярких образов. Демонстрируется, как многозначность становится инструментом авторского высказывания и обогащает содержание произведений.
Ключевые слова: многозначность, авторский текст, слово, узуальное значение, окказиональное значение

Язык как динамическая система предоставляет огромный спектр возможностей для художественного творчества, и многозначность является одним из наиболее эффективных инструментов для писателя или поэта. Несмотря на то, что природа полисемии и ее роль в языке глубоко изучены в лингвистике, механизмы функционирования этого явления требуют дальнейшего исследования для конкретных идиостилей. Особенный интерес представляет жанр песни. Актуальность данной работы связана, во-первых, с возрастающим интересом филологии к анализу текстов массовой культуры, отражающих социальные процессы. Во-вторых, изучение понятия многозначности поможет объяснить, как язык адаптируется к новым реалиям, сохраняя при этом связь с прежними значениями. В-третьих, исследуя трансформацию узуальных значений в индивидуальном творчестве, мы можем глубже понять взаимосвязь языка и мышления.

Целью исследования является комплексный анализ функций и способов реализации лексической многозначности в поэтических текстах Юрия Шевчука. Мы проанализируем, какие приращения смыслов образуются в новых контекстах и как в них раскрывается само слово. Для достижения поставленной цели нами был сформулирован ряд задач:

- Рассмотреть сущность понятия полисемии, разграничив ее со смежными явлениями.

- Систематизировать случаи использования многозначности в текстах Ю.Ю. Шевчука.
- Проанализировать взаимодействие узуальных и окказиональных словарных значений в песнях.
- Определить функцию полисемии в поэтическом тексте.

В круг теоретических вопросов, рассмотренных в ходе работы, входит разграничение понятий узуальной и авторской полисемии, трансформация значения слова в поэтическом контексте, роль многозначности как художественного метода.

Новизна исследования заключается в выборе актуального языкового источника для анализа, что позволяет расширить подход к изучению полисемии и определить место рок-поэзии в современной русской лингвокультуре.

Слово – это двусторонняя единица, обладающая планом содержания и планом выражения. Оно является не только номинативной единицей, но и мощным инструментом языка, способным выражать мельчайшие оттенки значений.

Слова обладают лексическим значением – это соотнесенность звуковой оболочки слова с определенным предметом или явлением действительности при едином общенародном понимании этой соотнесенности. [Коваль, 2001: 4] Но уникальность каждого слова проявляется в законе ассиметричного дуализма, т.е. каждый знак стремится захватить как можно больше значений, а значение, в свою очередь, стремится выразиться в как можно большем количестве форм. В языке в результате возникает множество семантических феноменов, одним из них является лексическая многозначность.

Многозначность (или полисемия) является одной из ключевых категорий в лингвистике, отражающей способность слова иметь несколько взаимосвязанных значений. Полисемия должна быть сопоставлена с такими понятиями, как омонимия, метафора, метонимия, оттенки значения слова. Омонимия соотносит значения, не связанные между собой; оттенки значения указывают на тонкую грань между смыслами в рамках одного значения, оттенок

значения со временем может стать самостоятельным значением. Метафора и метонимия выступают в качестве ключевых механизмов образования новых значений [Фомина, 2003: 42–47, 55–67, 88–90].

Анализируя, как работает многозначность в языке, мы можем изучить принцип формирования новых смыслов в авторском тексте. В качестве предмета исследования выступают поэтические тексты Ю.Ю. Шевчука. Творчество группы «ДДТ» можно условно поделить на два периода: ранний, когда группа зарождается и утверждается остросоциальная тематика; и поздний, или «российский период», когда изменения в окружающей действительности получают свое отражение в текстах.

Классическим примером проявления лексической многозначности является песня «Не стреляй!». Ее текст характеризуется антивоенным пафосом, что отражено уже в названии. Повествователь обращается к герою текста и дает его характеристику. Так мы узнаем, что герой любит развлечения наподобие тира, хвастает своими навыками стрелка. Но героя отправляют в *горящую точку*. После этого переломного момента его система ценностей полностью переосмысливается. Ключевым словом текста является *стрелять*: оно вынесено в название песни и достаточно часто в ней повторяется (тринадцать раз + однокоренное *стрелок*). Нас интересуют первые два значения многозначного слова, именно они реализуются в тексте[1]. Композиционно песню можно разделить на две части: до пребывания героя на войне и после. Первое значение слова *стрелять в кого-что* реализуется в первой части песни и выражается в таких сочетаниях *не стреляй в воробьев, не стреляй в голубей*. Далее идет описание увлечений героя: парень отличный стрелок и никогда не против продемонстрировать свое умение на публике. Затем следует припев песни, который состоит из фразы, вынесенной в название. Вторая композиционная часть реализует уже второе значение слова – *убивать кого (что)*. Это поддерживается сюжетом второго куплета: сообщается о том, что герой попал на войну, *о чем так мечтал*, и, вернувшись, уже не смог вернуться к прежней

[1] Толковый словарь Ожегова // URL: https://gufo.me/dict/ozhegov (дата обращения 12.11.2025)

жизни. Он *тир обходил стороной* и *топил свою совесть в тяжелом вине*, потому что убил человека. Последние две строки второго куплета дают нам это понять:

Перед ним, как живой, тот парнишка стоял.
Тот, который его об одном умолял:
Не стреляй![1]

Они соотносятся со словами припева – так повествователь совмещает свою речь и речь убитого солдата.

Контекст позволяет нам понять, как произошел переход от одного значения слова к другому. Мы видим, что «стрелять» в тексте двупланово и используется автором аналогично тому, как организована система значений слова в словаре, т.е. от более общего *стрелять в кого-то* до суженного *убивать*. Именно многозначный характер слова, используемого в песне, позволяет Ю. Шевчуку создать яркий образ.

Обратим внимание на название песни «Храм», т.к. оно организует и собирает воедино текст, который, в свою очередь, позволяет создать приращение смыслов заглавного слова. В классическом понимании для обоих значений слова *храм*[2] характерен компонент «сакральное, священное место, предназначенное для служения высшим идеалам». В тексте образы, описывающие быт, ритуальность и религиозную символику, строятся по принципу антитезы или даже оксюморона: *на хмельном ветру стоит царь белокаменный*, *иконы благословляют проклятья войны*, *рожать в мертвый час*, – и перед слушателем складывается картина извращенного, перевернутого мира.

Параллельно этим образам в песне сообщается об опричнике Егоре, который в своем стремлении строить счастливую новую жизнь сносит старое: *Новая вера рванет, ложись!* Далее представлен уничтоженный храм, о разрушении которого никто не переживает – *Пошли-ка домой, слишком ветрено*[3]. Обогащение смысла названия происходит через трансформацию узуального значения слова «храм»: Ю. Шевчук меняет его коннотативный

[1] ДДТ – Не стреляй. URL: https://reproduktor.net/ddt/ne-strelyaj/ (дата обращения 12.11.2025)
[2] Толковый словарь Ожегова // URL: https://gufo.me/dict/ozhegov (дата обращения 12.11.2025)
[3] ДДТ – Храм. URL: https://reproduktor.net/ddt/xram/ (дата обращения 12.11.2025)

аспект, и теперь священное место становится символом измененного мира, искаженной, испорченной реальности.

В этом случае формируется смысловое ветвление, мотивированное контекстом. Многозначное слово приобретает дополнительное оценочное значение, окказиональное, в рамках авторского текста, которое противоположно исходному.

В композиции «Фонограммщик» рассматривается образ фальшивого певца. Само слово, использованное в названии, не отражено в словарях, но национальный корпус фиксирует два вхождения[1].

Это слово образовано от «фонограмма» при помощи суффикса *-щик-* и обозначает лицо, деятеля. «Фонограмма» в толковом словаре Ефремовой определяется как *запись звука, нанесенная на пластмассовый диск, магнитную ленту, кинопленку и т.п.* в первом значении и *пластмассовый диск, магнитная лента, кинопленка и т.п. с такой записью* во втором[2]. Исходя из этого, мы самостоятельно можем сформулировать значение слова *фонограммщик* – это человек, который отвечает за запись или воспроизведение фонограмм. В песне «ДДТ» слово обретает иное значение – оно называет исполнителя, который не поет вживую, а только открывает рот на сцене. Он поет, как *карась на песке*, ему важен имидж, а не талант (*главное – поза, секс-манера*[3]). В следующих куплетах это значение расширяется до обозначения любого публичного лицемера.

Развитие дополнительного значения у слова происходит благодаря метафорическому переносу. Выявляется общий компонент значения: фальшивость исполнения и фальшивость действий. Ассоциируемая с подменой живого звука и утратой искренности исполнения, фонограмма дает название и для обозначения типа артистов, критикуемых в песне. Эта тема была актуальна для России 90-х годов, и именно использование этого образа позволяет сделать

[1] НКРЯ – Национальный корпус русского языка // ruscorpora.ru

[2] Толковый словарь Ефремовой // URL: https://www.efremova.info/word/fonogramma.html (дата обращения 12.11.2025)

[3] ДДТ – Фонограмщик. URL: https://reproduktor.net/ddt/fonogramshhik/ (дата обращения 12.11.2025)

ее резонансной – описывается эпоха всеобщей лжи, а *фонограммщик* превращается в социальную метафору.

Композиция «Апокалипсис» описывает реалии постсоветской действительности: очереди в магазинах, рухнувшая стабильность, промежуточный характер эпохи, потерянная идентичность.

Ключевым является слово *апокалипсис*, собирающее воедино все образы из текста. Оно, с одной стороны, сохраняет связь с библейским концом света, но, с другой стороны, обозначает конец как распад привычного мира. Таким образом, религиозное понятие *апокалипсис* применяется к бытовым катастрофам. Полисемия позволяет обосновать эту связь и создать символ социального коллапса. Ю. Шевчук используют многозначность слова, чтобы показать, что для простого человека «конец света» – это не глобальная катастрофа, а привычные будни. Оба значения слова передают абсурд и безысходность эпохи, в которой *апокалипсис* трансформировался во что-то привычное.

Словарные и контекстуальные (окказиональные) значения тесно переплетаются в текстах «ДДТ». При лексикографическом описании узуальная многозначность – это закрепленные в языке значения слова, в то время как контекстуальная многозначность возникает в конкретном тексте и обогащает или трансформирует его смысл. Окказиональное значение слова возникает на основе изменения автором его исходного смысла в определенном контексте. Но такое обогащение значения все равно происходит в рамках функционирования языковой системы, по ее законам. Метафора и метонимия, семантические сдвиги становятся средствами расширения значений.

Наличие нескольких значений у слова позволяет либо противопоставить их друг другу, либо использовать одно, имея в виду другое, либо создать эффект обманутых ожиданий для читателя-слушателя. В ином случае контекстуальная многозначность может стать основой для создания гротескного образа или нарушать узуальную, т.е. авторская трактовка слова выходит за рамки словарных дефиниций. Контекстуальная многозначность может как развивать узуальную

посредством сюжета, в котором она используется, или образа, так и конкурировать с ней через формирование новых смыслов. Это позволяет авторам не только создавать яркие художественные образы, но и адаптировать слова к новым реалиям, красочнее выражать эмоции. Такие функции многозначности позволяют говорить о том, что язык, помимо того, что он является упорядоченной системой, имеет сложный когнитивный характер, язык переплетается с процессами мышления, т.к. мы наблюдаем отражение в языке особого восприятия действительности.

Источники

Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: около 136000 слов: в 2 т. Москва: Русский язык, 2000. 2 т. URL: https://www.efremova.info/word/fonogramma.html (дата обращения 12.11.2025).

НКРЯ – Национальный корпус русского языка. URL: https://ruscorpora.ru (дата обращения 12.11.2025).

Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. 4-е изд. М., 1997 URL: https://gufo.me/dict/ozhegov (дата обращения 12.11.2025).

ДДТ – Не стреляй! URL: https://reproduktor.net/ddt/ne-strelyaj/ (дата обращения 12.11.2025).

ДДТ – Храм. URL: https://reproduktor.net/ddt/xram/ (дата обращения 12.11.2025).

ДДТ – Фонограмщик. URL: https://reproduktor.net/ddt/fonogramshhik/ (дата обращения 12.11.2025).

Литература

Коваль В.И. Современный русский язык. Часть 1. Лексикология. Фразеология: курс лекций. Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2001. 96 с.

Фомина М.И. Современный русский язык. Лексикология: Учеб. для студентов вузов / М. И. Фомина. М.: Высшая школа, 2003. 335 с.

Харитонов Н. Империя ДДТ. Москва: Вагриус, 1998. 175 с.

Е.В. Камишкерова (Россия, Москва)

Государственный университет просвещения
4 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***Н.В. Халикова***

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА В РАННЕЙ ЛИРИКЕ Л.Л. АРОНЗОНА

В статье на примере трёх стихотворений, относящихся к ранней лирике, выделяются и рассматриваются особенности изображения Л.Л. Аронзоном пространства, а также используемые с этой целью грамматические средства.

Ключевые слова: локатив, пространство, синтаксема.

Пространство, как и время, – «всеобщая форма бытия материи, характеризующая её протяжённость, структурность, сосуществование и взаимодействие элементов во всех материальных системах» [ФЭС, 1983: 541]. Организация пространства в художественном тексте позволяет не только отобразить картину реального мира, но и охарактеризовать внутреннее состояние реципиента. Ярким примером реализации двух означенных функций служат стихотворения советского поэта Леонида Львовича Аронзона (1939–1970), чьё творчество малоизвестно и почти не исследовано современной лингвистикой, хотя представляет интерес в связи с оригинальностью художественного метода и новаторством в работе с средствами языка. Цель статьи – на примере трёх произведений автора выделить и рассмотреть особенности изображения им в ранней лирике пространства и используемые для этого грамматические средства. Задачами работы стали выбор и анализ языкового материала произведений, позволяющего понять, при помощи каких средств автор достигает специфической организации пространства. Новизна исследования обусловлена тем, что ранее в научной литературе произведения поэта не были проанализированы в избранном нами аспекте. В работе были использованы методы сплошной нацеленной выборки, лингвистического наблюдения, контекстуального и валентностного анализа.

В стихотворении «Всё стоять на пути одиноко, как столб…» (1962 г.) отмечается контраст между статичностью лирического героя, наблюдателя, и

динамичностью тех образов, которые сменяют друг друга перед его взором, мысленным или реальным. Так, реципиент *стоит на пути* и *видит*, как *появляется Бог, разрастается ночь, поднимается свет*[1], т.е. при описании наблюдаемых явлений используются транслокальные глаголы, указывающие на движение, связанное с преодолением пределов некоторого пространства [Теньер, 1988: 324]. Пространство в произведении многомерно: видения появляются *в полинялых садах, в узких щелях лощин, за холмами дорог, где изгиб крутолоб, между разных костров, высоко поднимается свет из прибрежных осок*. Примечательно, что в стихотворении воспринимаемая картина мира сначала расширяется, т. е. фокус зрения перемещается с одного объекта на другой по вертикали, затем, при появлении мотива полёта-освобождения, – по горизонтали [Валгина, 2003: 91–92]. Особый интерес представляет следующий пример:

<…> промелькнут стаи рыб в новолуние бед,
осветив облака, словно мысль о тебе.[2]

Предложно-падежная словоформа *в новолуние*, с одной стороны, может рассматриваться как локатив (то же, что местный падеж), так как возможно задать вопрос «куда?», есть предлог «в», флексия *-е* и в контексте предложения усматривается пространственная семантика, указание на место, куда направляются *стаи рыб*, с другой стороны, может считаться темпоративом (сирконстантом, определяющим временную отнесённость пропозиции), потому что новолуние, прежде всего, означает земное время конкретной фазы луны, возможно задать вопрос «когда?» [СС, 2006: 210]. Эта же словоформа встречается в последнем предложении: *Так не смей улетать в новолуние бед <…>*. В стихотворении преобладает природный ландшафт, отмеченный заброшенностью, бесприютностью. На это указывают адъективы *полинялые, сгорбленные, разные*. Пейзаж не имеет границ, пределов, не организован, не упорядочен. Такое изображение мира, который окружает лирического героя,

[1] Аронзон Л.Л. Собрание произведений. В 2 т. Т.1. Сост., подгот. текстов и примеч. П.А. Казарновского, И.С. Кукуя, В.И. Эрля. СПб., Издательство Ивана Лимбаха, 2006. С. 301.

[2] Там же.

позволяет полнее и глубже понять его психологическое состояние. Подобную местность можно пересечь, пролететь, но задержка, остановка в ней невозможны. Особую роль играет свет: он озаряет облака, *поднимается <…> из прибрежных осок*, мыслится как нечто неоднородное, мгновенное, принадлежащее отдельным фрагментам действительности. В то же время *между разных костров – всё одна темнота*, т. е. темнота как бы заполняет всё пространство между источниками света, она целостна.

Стихотворение «По взморью Рижскому, по отмелям…» (1959 г.) начинается с описания морского побережья, причём ряд однородных обстоятельств места, относящийся к глаголу «ступал», представляет собой переход от большего к меньшему:

По взморью Рижскому, по отмелям,
ступал по топкому песку <…>.[1]

Фокус зрения переходит от общего «взморья» к тому, что это взморье составляет, т.е. к отмелям и песку. Адъектив *топкий*, относящийся к субстантиву *песок*, «соотносится» с структурой предложения: ряд локативных синтаксем прерывается предикатом *ступал*, что при чтении создаёт ощущение «вязкости». Строчка *у берегов качался с лодками* указывает на то, что лирический герой находится не в окружающем его природном пространстве, а как бы сливается с ним: идёт по песку, качается вместе с лодками у воды. Семантика обоих употреблённых автором глаголов не предполагает решительных, волевых действий, а, наоборот, указывает на определённую пассивность. Далее – почти документальная точность, не свойственная лирическому произведению:

<…> когда мы встретились под Ригою
как будто бы на ставке очной <…>.

Примечательно, во-первых, использование предложно-падежной формы «*под Ригою*» с флексией *-ою*, во-вторых, ещё одно употребление в стихотворении локатива вместе с сравнением; однако если в случае с *у берегов качался с лодками* сравнение имплицитное, то в сравнительном обороте *как будто бы на ставке*

[1] Там же. С. 271.

очной оно явное. В предложении <…> *и мы слонялись по сараю* <…> обстоятельство *по сараю* указывает на ветхость места, где проходит встреча возлюбленных, что соотносится с их психологическим состоянием: они сомневаются, находятся в замешательстве и поэтому не ходят, а именно *слоняются*, что вновь подчёркивает пассивность описываемых в стихотворении действий. Л.Л. Аронзон, ещё в одном своём произведении обращаясь к природному ландшафту, организует его так, что описываемый пейзаж содействует раскрытию внутреннего состояния лирического героя, «углубляет» его. С одной стороны, побережье безгранично, с другой, – замкнуто именно потому, что человек, реципиент, ограничен своими мыслями и переживаниями [Лотман, 1988: 260–265].

В сонетах к «Несостоявшейся поэме» значимость пространства выходит на новый уровень. Произведение начинается с перечисления, указывающего на направление движения:

За голосом твоим, по следу твоему,
за голосом, как за предназначеньем,
вдоль фонарей. [1]

Отмечается упомянутое ранее использование сравнения вместе с обстоятельствами места. Далее:

Там улица в дыму
холодного и тихого свеченья.

Указательное наречие *там* передаёт ощущение неопределённости, размытости очертаний; на это же указывает и словоформа *в дыму*, которая в предложении выступает в роли определения. Словосочетание *в дыму холодного и тихого свеченья* создаёт интересный визуальный образ, который сочетает в себе семантику нечёткости и ясности. Пример: *Вот лестница! Укройся здесь. В словах* особенно примечателен по ряду причин. Так, фиксируются: синтаксический приём парцелляции; использование восклицательного номинативного предложения *Вот лестница!* с нулевой формой глагола в

[1] Там же. С. 306.

настоящем времени; определённо-личное предложение *Укройся здесь* с предикатом, выраженным императивом *укройся*, и указательным наречием *здесь* в роли локативной синтаксемы; неполное предложение *В словах*, где субстантивная словоформа выступает в роли обстоятельства места, указывая на пространство, в котором можно укрыться [Арутюнова, 1983: 14–20]. Примечательно, что абстрактное имя существительное *слова* в употреблённом контексте «овеществляется» и приобретает вполне конкретную пространственную семантику. В предложении:

Троллейбусы уходят в темноту,
дрожат дворцы, опущенные в воду,
и прирастают крыльями ко льду
по-птичьему раскинутые своды[1]

– вода, окружающая лирического героя, представлена в трёх разных состояниях, на что указывают локативы *в темноту* (темнота нематериальна, невидима, как газ, т. е. воздух), *в воду*, *ко льду*. Конструкция *опущенные в воду* может пониматься как устойчивое сочетание, характеризующее дворцы как грустные, притихшие. Особый интерес в произведении вызывает следующий отрывок:

<…> и, словно мышь, накрытая стаканом,
ты мечешься на каменном мосту.

Каменный мост – открытое, минимально ограниченное пространство, но, как уже отмечалось, внимание автора сосредоточено на том, как окружающий мир воспринимается, «трактуется» человеком, пребывающим в состоянии, которое сковывает его мысли и действия; поэтому по мосту, где предполагается свободное, размеренное движение, герой *мечется*, как накрытая стаканом мышь.

Итак, можно выделить следующие особенности изображения пространства в ранней лирике Л.Л. Аронзона: при изображении местности автор часто прибегает к сравнениям или сравнительным оборотам; противопоставляет открытое и ограниченное пространство для выражения состояния лирического героя; чаще всего трактует ограниченное пространство не как имеющее

[1] Там же. С. 306.

объективно существующие в реальности рамки, но как суженное сознанием индивида; в описании природного ландшафта предложно-падежные субстантивные словоформы первичны, адъективы вторичны; активно используются предлоги пространственной локализации «меж», «в», «на», «за», «под» и проч.; фокус зрения активно перемещается от большего к меньшему, от одной формы бытия материи к другой, снизу вверх; перемещение в пространстве обычно вынужденное, непроизвольное, пассивное. Перспективой работы в рамках данной темы может быть расширение материала исследования, углубление теоретической составляющей и более подробный, всесторонний анализ грамматических средств и единиц синтаксиса.

Источники

Аронзон Л.Л. Собрание произведений. В 2 т. Т.1. СПб., 2006. 560 с.

Золотова Г.А. Синтаксический словарь: Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса. Изд. 3. М., 2006. 440 с. (В тексте – СС.)

Ильичев Л.Ф., Федосеев П.Н., Ковалев С.М., Панов В.Г. Философский энциклопедический словарь. М., 1983. 840 с. (В тексте – ФЭС.)

Литература

Арутюнова Н.Д. Русское предложение. Бытийный тип: Структура и значение. М., Русский язык. 1983. 198 с.

Арутюнова Н.Д., Левонтина И.Б. Логический анализ языка. Языки пространств. М., Языки русской культуры. 2000. 448 с.

Валгина Н.С. Теория текста. М., Логос. 2003. 173 с.

Кандрашкина О.О. Категории пространства, времени и хронотопа в художественном произведении и языковые средства их выражения. Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. С. 1217–1221.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., Просвещение. 1988. 352 с.

Сергеева Э.С. Категория пространства в художественной литературе. Экономика и социум. 2021. С. 957–960.

Теньер Л. Основы структурного синтаксиса; пер. с фр. И.М. Богуславского и др. М., Прогресс. 1988. 656 с.

Федосеева Л.Н. Речевые реализации отражательных категорий в современном русском языке (на примере категории локативности). Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. С. 87–92.

Федосеева Л.Н. Связь лексики и грамматики при выражении смыслов (на примере локативности). М., Актуальные проблемы русистики и поэтики текста. 2023. С. 173–181.

Е.В. Камишкерова (Россия, Москва)
Государственный университет просвещения
4 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***А.А. Стрельникова***

ПРИЁМЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА В СТИХОТВОРЕНИИ ЭДГАРА АЛЛАНА ПО «СТРАНА СНОВ»

В статье выявляются и анализируются приёмы изображения пространства в стихотворении Эдгара Аллана По «Страна снов» («Dream-Land», 1844). Отмечается кольцевая композиция, характерная для По, контраст частей, последовательное движение от общего к частному.
Ключевые слова: пространство, суггестивные приёмы, поэзия, литература США.

Одной из характерных черт творчества известного американского писателя, эссеиста, литературного критика и редактора Эдгара Аллана По (Edgar Allan Poe, 1809–1849) является мастерское использование специфических суггестивных приёмов, особенно в лирических произведениях, которых в наследии автора насчитывается всего около ста [Дмитриев, 1983: 500]. Суггестивная поэзия, суггестивная лирика, точнее – суггестия поэтическая (от лат. suggestio – внушение, намёк, подсказывание) – лирическая поэзия, основанная не столько на предметно-понятийных связях, сколько на ассоциативном сочетании дополнительных смысловых и интонационных оттенков. Она способна передать смутные, неуловимые душевные состояния, которые трудно выразить средствами реалистической образности или логически оформленной мысли; обладает свойством очаровывать, завораживать читателя «пленительной неясностью» [КЛЭ, 1972: 244–245]. В теоретических работах («Поэтический принцип», «Философия творчества», «Размышления о стихе» и др.), излагая свои эстетические взгляды, Э.А. По подчёркивал, что функциональное назначение искусства – воздействовать на читателей; не противопоставляя истине красоту, последнюю он рассматривал в широком плане – как источник и комплекс средств художественного воздействия, которое может порождаться сюжетом, образами, поэтическими деталями [Дмитриев, 1983: 499]. В его поэзии особенно значимым становится окружающее лирического героя мистическое, почти сказочное пространство, описание которого нередко

выходит на первый план и позволяет создать мрачную, загадочную, пугающую атмосферу, всегда отличавшую произведения писателя. П.А. Флоренский считает, что пространство – это «ядро», «форма произведения», и детальное изучение пространства – это «главное и первое», потому что «войти в художественное произведение, как таковое, можно лишь через понимание его пространственной организации» [Флоренский, 2000: 13]. Специфика изображения пространства и времени в поэзии Э.А. По мало исследована современными лингвистикой и литературоведением, хотя представляет интерес из-за оригинальности художественного метода и новаторства в работе со средствами выразительности. Цель настоящей статьи – выявление и анализ приёмов изображения пространства в стихотворении «Страна снов» («Dream-Land»), которое впервые было опубликовано в журнале «Graham's Magazine» в июне 1844 года и стало единственным изданным в тот год стихотворением По. Задачами данной статьи стали выбор и анализ языкового материала произведения, позволяющего понять, при помощи каких средств автор достигает специфической организации пространства. Д.М. Печко отмечает: «Науку всегда интересовало пространство, реальное или абстрактное, существующее лишь в сознании человека» [Печко, 2019: 89]. Новизна исследования обусловлена тем, что ранее в научной литературе данное стихотворение писателя не было проанализировано в избранном нами аспекте. В работе были использованы формальный и феноменологический подходы, а также метод контекстуального анализа.

М.М. Бахтин ввёл в своей работе «Формы времени и хронотопа в романе» (1932) термин «хронотоп» (единство времени и пространства в художественном произведении), позже прочно вошедший в научный обиход, однако считал время доминирующим началом в хронотопе [Бахтин, 1986: 282–283]. Известный литературовед Ю.М. Лотман, не разделяя эту точку зрения, писал: «Язык пространственных отношений <…> важен, т.к. принадлежит к первичным и основным. Даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком» [Лотман, 1988: 293]. Ю.М. Лотман

считал, что «структура пространства текста становится моделью структуры пространства вселенной, а внутренняя синтагматика элементов внутри текста – языком пространственного моделирования». Пространство текста «оказывается одним из основных средств осмысления действительности за изображением вещей» [Лотман, 1988: 186].

Эмоционально-психологическое воздействие на читателя, или, как выражался сам писатель, «тотальный эффект», осуществляется в рассматриваемом произведении прежде всего благодаря детальному описанию неведомого края, где оказался лирический герой, путник, который совсем недавно вернулся из *Фуле отдалённой*, лежащей *вне пространств и вне времён*[1][Павлова, 2020: 60]. Очевидно, что формальное отсутствие обеих этих категорий призвано подчеркнуть «надреальное» состояние места. С первых строк сознательно устраняются любые рамки, ограничения, чёткие контуры. Тем не менее «страна снов», находящаяся за пределами пространственно-временного континуума, имеет вполне определённый, хотя и необычный, ландшафт – взору странника открываются *бездонный дол и безмерности потока, бездны, пещеры и странные леса*, причём всё это имеет формы, которые *не знало око* из-за росы, застилающей всё туманом:

Бездонный дол, безмерности потока,
Пещеры, бездны, странные леса;
На облики, каких не знало око,
Что миг, то каплет едкая роса.

Кажется, что всё в этом пейзаже лишено меры: если море, то без берегов; если горы, то они непременно рушатся; вода стремится к *горящим облакам*, озёра беспрестанно разливаются:

Горы рушатся всечасно
В океан без берегов,
Что валы вздымает властно

[1] По Э.А. Полное собрание поэм и стихотворений / Пер. и предисл. Валерия Брюсова, с критико-библиогр. коммент. М.–Л. Гос. изд-во, 1924. С. 56.

До горящих облаков.

Взаимодействие всех четырёх стихий, с одной стороны, вызывает ощущение хаоса, с другой, – представлено в стихотворении как нечто целесообразное и долженствующее быть. «Страна снов» не представляется как потусторонний мир, где обитают души умерших; однако, по описанию лирического героя, буквально в каждом уголке этого странного места, в каждой его точке, *в каждом месте погребальном* или *в каждом уголку печальном*, можно встретить тени, почти не имеющие контура, – едва различимые силуэты друзей, давно ушедших из жизни, которые вереницей проходят перед свидетелем этих необычных явлений:

В каждом месте погребальном,
В каждом уголку печальном,
Встретит, в ужасе немом,
Путник – Думы о былом, –
Формы, в саванах унылых,
Формы в белом, тени милых,
Что идут со стоном там,
В агонии, предаваясь и Земле и Небесам![1]

Таким образом, По и в данном произведении не отказывается от темы, являющейся в его творчестве одной из ведущих, наиболее его волнующей и как человека, и как поэта, – от темы смерти, очертания и отражения которой заполняют буквально всё описанное «пространство сновидения» [Михалева, 2024: 10]. Переходя от более общих описаний природы края к деталям, автор акцентирует внимание на том, что «страна снов», помимо теней, заселена также живыми существами, наполнена различными звуками: здесь обитают жабы, тритоны, вурдалаки; шумят и бесконечно *поют* бурные потоки:

Там близ озер, безмерно полноводных,
Близ мертвых вод, – и мертвых, и холодных, –

[1] По Э.А. Полное собрание поэм и стихотворений / Пер. и предисл. Валерия Брюсова, с критико-библиогр. коммент. М.–Л. Гос. изд-во, 1924. С. 56.

Близ тихих вод, застывших в мгле бессилий
Под снегом наклоненных лилий, –
Там близ гор, – близ рек, бегущих,
Тихо льющих, век поющих <…>

От строфы к строфе происходит плавный, едва уловимый переход от общего к частному. Уточнения, подробности, вплетаемые в канву описания загадочной местности, способствуют лучшему пониманию её специфики.

Несмотря на перечисления происходящих аномалий и хаоса в первой части стихотворения, во второй его половине подчёркивается безмятежная, спокойная, тихая атмосфера страны, способной стать местом отдохновения от забот и волнений. Но, как упоминалось, всё окружающее путника тщательно скрыто от его глаз некой завесой, дымкой, из-за которой он не может ясно увидеть и различить ту местность, где находится. Это связано с желанием *Властителя* страны; так что *дух печальный*, проходящий эти удивительные долины, горы и водоёмы, видит их через *дымное стекло*:

Так хочет их Властитель, навеки возбранивший
Приоткрывать ресницы и поднимать чело,
И каждый дух печальный, в пределы их вступивший,
Их может только видеть сквозь дымное стекло.[1]

Примечательно, что в данном лирическом произведении, как и почти во всех других, По прибегает к кольцевой композиции, заканчивая стихотворение той же строфой, какой оно начинается [Марданов, 2008: 173]. Такое построение создаёт явный контраст частей: постепенное нарастание напряжения в начале, далее «взрыв» стихий и ландшафта, открывающий условную вторую часть, после – затихание, умиротворение, и, наконец, подобие итога в завершающих «Страну снов» строках: возвращение домой, но ещё живые и яркие воспоминания о пребывании в неведомом крае фантазии и тайны.

Я вернулся, утомленный,

[1] По Э.А. Полное собрание поэм и стихотворений / Пер. и предисл. Валерия Брюсова, с критико-библиогр. коммент. М.–Л. Гос. изд-во, 1924. С. 56.

С граней Фуле отдаленной.

Как начало, так и конец кажутся попытками лирического героя осмыслить произошедшее, проанализировать увиденное, пока оно ещё не забыто и не отошло в прошлое.

Итак, можно выделить следующие основные приёмы организации пространства в стихотворении: во-первых, перемещение фокуса зрения с безудержных, диких, пугающих картин природы, которые напоминают катаклизм, на почти пасторальный пейзаж, причём обе противоположные картины не исключают друг друга, а, наоборот, находятся во взаимодействии и гармонии; во-вторых, детализированное описание всего, что окружает путника, акцент на причудливости форм, размеров, материи, при условии (и неоднократном повторении), что странник видит только контуры, размытые очертания вокруг себя, потому что таковы порядки «страны»; в-третьих, искусный психологический параллелизм, создающий действительное ощущение сна, неуловимости происходящего, «надмирности», восприятие и осмысление пространства через внутреннее состояние, а не зрительно; в-четвёртых, большая роль эпитетов, перечислением и обильным использованием которых в основном и организуется изображение страны снов.

Таким образом, мастерство использования суггестивных приёмов позволяет Эдгару По не только создать убедительный и запоминающийся мир грёз, но и «погрузить» читателя в состояние, при котором грань между вымыслом и реальностью стирается. Перспективами работы являются углубление и расширение теоретического материала, использование других методов и подходов в связи с избранным аспектом.

Источники

Квятковский А.П., Роднянская И.Б. Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. (В тексте – КЛЭ).

По Э.А. Полное собрание поэм и стихотворений / Пер. и предисл. Валерия Брюсова, с критико-библиогр. коммент. М.–Л. Гос. изд-во, 1924. 128 с.

Литература

Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. 543 с.

Дмитриев А.С. История зарубежной литературы XIX века. Ч. II. / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. 544 с.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Художественное пространство в прозе Гоголя. М.: Просвещение, 1988. 352 с.

Марданов А.А. Характерные мотивы и биография автора в произведениях Эдгара Алана По. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки, 2008. №7. С. 172–177.

Михалева Е.С. Таинственный Эдгар Аллан По (1809–1849): к 215-летию со дня рождения американского писателя. Наука на благо человечества – 2024. Материалы Международной научной конференции молодых учёных. М.: Государственный университет просвещения, 2024. С 7–13.

Павлова А.С. Стилистические особенности поэзии Эдгара Аллана по и проблемы её перевода на русский язык. Материалы научной конференции с международным участием, В 3 ч., Санкт-Петербург, 18–23 ноября 2019 года / отв. ред.: А.В. Рубцова, М.С. Коган. Том Часть 1. СПб.: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого», 2020. С. 60–63.

Печко Д.М. Категория пространства в художественном тексте. Вестник Брестского университета. Серия 3. Филология. Педагогика. Психология, 2019. С. 89–96.

Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. 446 с.

К.О. Матвеев (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
2 курс, магистратура
Научный руководитель: ***Г.Т. Гарипова***

ДЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ КАК ПРИНЦИП МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ В ПОВЕСТИ «ХОББИТ, ИЛИ ТУДА И ОБРАТНО» ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА

В статье представлено исследование мифологических и эпических канонов, демифологизированных Дж.Р.Р. Толкином в повести «Хоббит, или Туда и Обратно». Автор выявляет узнаваемые мифологические интертексты и определяет стратегии их сознательной деконструкции и девальвации. Установлено, что именно демифологизация, как метод построения вымышленного мира, образов персонажей и мифологических сюжетов, позволяет создать на базе узнаваемого мифологического контекста новую уникальную фэнтезийную реальность.

Ключевые слова: демифологизация, миф, Толкин, деконструкция, девальвация.

Художественная литература, связанная с жанровыми принципами фэнтези, всегда в той или иной степени связана с мифологическим сознанием человечества и эстетическими коррелятами мифопоэтики. Жанр фэнтези во многом обязан именно мифологическому наследию человечества – ведь именно в мифах сформировались хорошо узнаваемые символы, сюжеты, прообразы. Говоря о мифах и фэнтези, конечно же, нельзя обойти стороной фигуру Дж.Р.Р. Толкина, популяризатора этого жанра. Рецептивную основу фэнтезийной поэтики писателя составляют истории, связанные с мифами об Атлантиде, с текстами Старшей и Младшей Эдды, с библейскими образами и концептами, структурированными в его художественные произведения в системе различных механизмов эстетизации мифа (нео-, де-, ремифологизация).

На наш взгляд, наиболее актуальной стратегией использования мифов в творчестве Толкина является именно принцип демифологизации сюжетов, под которым в литературе понимается процесс декодировки канонических смыслов рецептивно означенных в тексте мифов (сюжетов, образов, мифологем). Так, в повести «Хоббит, или Туда и Обратно» Толкина, несмотря на обилие в ней узнаваемого мифа, демифологизация традиционных эпических и мифологических канонов проектирует абсолютно новую авторскую фэнтезийную миромодель.

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью переосмысления функциональной роли повести «Хоббит, или Туда и Обратно» в творчестве Толкина, а также значимостью установления тех мифологических элементов, которые были подвергнуты писателем механизмам демифологизации.

Мифологический аспект интертекстов и контекстов произведений английского писателя уже изучался научным сообществом достаточно многопланово. Так, например, Л.Ф. Хабибуллина в своей статье «Оформление национального мифа в английской литературе XX века» определяет мифопоэтику Толкина как результат мифологизации истории. Интересна точка зрения Д.Р. Асановой, рассматривающей мифологические сюжеты как авторскую интерпретацию традиционных мифов. Ж.Ж. Маратова исследовала эпический роман «Властелин Колец» в контексте языковой игры, где художественная реальность образовалась в результате синтеза мифологических и библейских архетипов. Несмотря на существующее обилие исследований, так или иначе связанных с мифами, деструктуризация мифологических и эпических канонов как целенаправленный творческий метод рецепции классических образов в творчестве английского писателя исследователями практически не рассматривался. Более того, самому первому опубликованному Толкином произведению, повести «Хоббит, или Туда и Обратно», уделяется незаслуженно мало внимания, а ведь именно в нем, на наш взгляд, сформировались те механизмы демифологизации, которые позднее были применены и в других произведениях автора.

В связи с этим, настоящая статья ставит своей **целью** определить каким образом Толкин использует в своей повести «Хоббит, или Туда и Обратно» мифы, а также как он демифологизирует устоявшиеся эпические каноны, образуя собственную авторскую фэнтезийную полиреальность.

Для достижения поставленной цели в статье решены **задачи**:

- установлены эпизоды и элементы, подвергнутые Дж.Р.Р. Толкином демифологизации в повести «Хоббит, или Туда и Обратно»;

- идентифицирован новый тип эпического героя, созданный Толкином, на примере образа Бильбо Бэггинса;
- выявлены принципы демифологизации традиционных эпических сюжетов, способствующих построению новой, уникальной авторской миромодели, отличной от классических мифологических систем.

В исследовании впервые мы рассматриваем механизм демифологизации в повести Толкина как самостоятельную сюжетообразующую стратегию, позволяющую писателю не просто заимствовать существующие мифы или мифологизировать исторический национальный быт, но и сформировать особую авторскую поэтику, основанную на переосмыслении эпических архетипов, возвращении самого мифа в область реального.

Ключевой теоретической установкой для нас является концепция демифологизации, введенная немецким теологом Р. Бультманом в его работе «Новый Завет и мифология». Бультман считал, что мифическая составляющая религии не может восприниматься современным человеком как истинная, поскольку мифический образ мышления канул в прошлое, он не соответствует текущей исторической ситуации и не может быть усвоен людьми простым волевым усилием [Бультман, 1994: 303–304]. Эта мысль отчетливо перекликается с результатами, полученными нами в ходе работы над статьей. Кроме того, следует упомянуть В.Н. Топорова, который в своей работе, посвященной анализу мифопоэтического в русской литературе, также затрагивал проблемы демифологизации. Под ней он понимал процесс «разрушения стереотипов мифопоэтического мышления, <…> в их едином стремлении к поддержанию максимальной возможности связи человека со сферой бытийственного <…>» [Топоров, 1995: 5].

Материалом исследования послужила повесть «Хоббит, или Туда и Обратно» Дж.Р.Р. Толкина. Мы акцентировали анализ на сюжетных эпизодах и интертекстах, наиболее ярко демонстрирующих использование писателем демифологизации традиционных мифологических образов или мифов в целом.

Методологическую основу статьи составляют принципы межтекстового и сравнительно анализа, позволившие выявить специфику трансформации мифологического и эпического материала в художественной системе Толкина.

В самом первом опубликованном произведении писателя, повести «Хоббит, или Туда и Обратно» мы знакомимся со сказочным народом невеличков – хоббитов. Но уже здесь автор словно разрушает некую мифологичность, дешифрует принципы сказочного мира, стремится вернуть нас к обыденности. На первый взгляд мы имеем дело с мифом и вымыслом, ведь ни хоббитов, ни мира, в котором они живут, не существует. Тем не менее, углубившись в историю, читатель постепенно осознает, что знает о хоббитах и их мире гораздо больше, чем предполагал. Сами хоббиты во многом похожи на людей, за тем исключением, что значительно малы ростом и не носят обуви. Они любят вкусную еду и чай, уют домашнего очага. Им не чужда учтивость, гостеприимство и хорошие манеры. Хоббит Бильбо, отправляющийся в полный опасности путь, беспокоится, что забыл носовой платок, шляпу и деньги[1]. Это не совсем те качества, которыми обладает эпический герой в привычном нам понимании, но именно они и отделяют хоббитов от абстрактного вымысла, мы осознаем, что невелички, в какой-то мере, являются нашим отражением. Образ невеличка становится нам привычным и понятным, оттого мы и чувствуем к нему эмпатию. Более того, эту «человеческую» составляющую образа хоббита Толкин углубляет в своем романе «Властелин Колец», при этом связь вымышленного народа с реальной Англией прослеживается в нем еще более отчетливо.

Но Толкин не ограничивается только лишь *«очеловечиванием»* и *«персонификацией»* мифологического образа. Он намеренно наполняет устоявшиеся каноны эпического жанра понятным современному человеку содержанием. Так, главным героем его произведения становится не высокий герой в латных доспехах, а маленький и не видавший бед хоббит Бильбо Бэггинс,

[1] Толкин Дж.Р.Р. Хоббит, или Туда и Обратно / пер. с англ. М. Каменкович, С. Степанова; коммент: М. Каменкович, В. Каррика. М.: АСТ, 2023. С. 40.

совершенно не похожий на стереотипного богатыря, которого мы могли бы ожидать увидеть в подобной литературе. Более того, ему отведена куда более необычная роль, ведь гномы и волшебник зовут его в поход не для геройства – они хотят видеть его в роли грабителя. Устами Торина Толкин намеренно говорит, что время каноничных героев ушло и их место теперь может занять новый тип героя, нетрадиционный для мифологической литературы:

Без какого-нибудь могучего воина или даже героя тут не справиться <…>; *Мечи в этих местах большей частью затупились, топорами рубят деревья, а из щитов делают колыбели или крышки для котлов*; *Вот почему я стал искать грабителя*…[1].

Бильбо остается верен своей «грабительской» натуре на протяжении всей повести. Он решает проблемы не силой, не в славных сражениях или великих подвигах. Его подвиги сами по себе малы и незначительны, носят иной характер, заключаются в скрытности и находчивости. Однако, в конечном счете, именно они и влияют на судьбу вымышленного мира больше всего.

Примечательной в этом плане становится глава «Загадки во мраке». Отбившись от своей группы, потерявшись в глубоких пещерах, Бильбо натыкается на Голлума – таинственное чудище, обитающее у подгорного водоема. Несмотря на кажущуюся каноническую необходимость поединка силы между героем и чудищем (а мечом к этому моменту Бильбо обзавелся и вполне мог его применить), между персонажами происходит поединок загадок, причем выигрывает его хоббит случайно, даже нечестно, ведь приведенная им загадка не является таковой, а представляет собой обычный вопрос «Что у меня в кармане?». Об этом говорит и сам автор:

Тем более, если строго придерживаться древних правил игры, последний вопрос загадкой никак не являлся[2].

В повести Бильбо приходится столкнуться и с драконом, но, вопреки эпической мысли, встреча вновь не оканчивается сражением. Поединок в

[1] Там же. С. 30–31.
[2] Там же. С. 94.

который раз разворачивается в словесной форме и хоббит использует лесть и обман, чтобы выудить информацию об уязвимом месте монстра. Это своего рода игра в архетипический образ «героя-трикстера». Позднее дракон погибнет, но от руки другого персонажа, что стало возможным благодаря «маленькому» подвигу Бильбо и его хитрости. Однако, этот эпизод примечателен еще и тем, что он достаточно отчетливо перекликается с древнеанглийской эпической поэмой «Беовульф». В ней дракон просыпается из-за грабителя, когда тот крадет из кургана кубок:

<…> вернулся в пещеру считать сокровища – и там обнаружил, что смертный чашу посмел похитить…[1].

В повести «Хоббит, или Туда и Обратно» дракон также пробуждается из-за грабителя Бильбо, укравшего чашу[2]. В обоих случаях, драконы учуяли и запах вора. Различие же состоит в том, как было покончено с драконом – в Беовульфе главный герой лично сражается с чудовищем, убивает его, но и сам умирает от ран. Главный герой Толкина, Бильбо, с драконом не сражается и, соответственно, выживает. Таким образом, на наш взгляд, писатель сознательно отступает от традиционного сюжета, благодаря чему появляется новая концовка, которая вопреки эпической поэме не кончается «славной смертью» главного героя, в большей степени соответствующего каноническому мифологическому типу «анти-героя». Так один из ключевых образов Толкина девальвирует канонический мифологический образ настоящего героя, всегда сражающегося открыто со злом в любом обличии.

Кроме того, нетипичное для героя поведение Бильбо проявляется и в момент обнаружения Аркенстона – гномьей реликвии. Хоббит попросту забирает драгоценность себе, хотя знает, что гномы и, в особенности, Торин ищут ее:

Вот теперь я – самый настоящий грабитель! – подумал Бильбо. – Наверное, мне все равно придется признаться в этом – но как-нибудь попозже…

[1] Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Художественная литература, 1975. С. 138.

[2] Толкин Дж.Р.Р. Хоббит, или Туда и Обратно / пер. с англ. М. Каменкович, С. Степанова; коммент: М. Каменкович, В. Каррика. М.: АСТ, 2023. С. 234.

Они же сами говорили, что мне будет предоставлена возможность лично выбрать свою долю. Вот я и возьму этот камень – а им пускай достанется все остальное[1].

После этого Бильбо вновь поступает так, как не поступил бы традиционный эпический герой: он предает (хотя и из благородных побуждений) своих друзей и отдает украденный Аркенстон эльфийскому королю и Барду, чтобы те сняли с Одинокой Горы осаду и смогли выторговать у Торина свою часть сокровищ. Этот маленький подвиг хоббита не приносит особого успеха, ведь воины эльфов, гномов и людей практически дошли до кровопролития, которое было остановлено лишь нуждой объединиться против вражеских войск, подоспевших на весть о смерти дракона.

Таким образом, повесть «Хоббит, или Туда и Обратно» Дж.Р.Р. Толкина представляет собой яркий пример использования писателем принципа демифологизации традиционных эпических и мифологических канонов. На основе одновременного встраивания мифологического интертекста в авторский художественный неомиф, писатель, с одной стороны, рецептивно обозначает фэнтезийную традицию соотнесения мира «нового» с традиционными установками мифологического сознания, с другой – переосмысляет традицию и рождает новую ее интерпретацию. Эпический герой произведения, богатырь, превращается в «маленького» человека, чье противостояние с силами зла происходит не на поле брани, а во время словесных поединков и морального выбора. Его оружие не меч, но хитрость, смекалка и находчивость, а незначительный поступок героя порою оказывается важнее громкой славы (ведь именно благодаря Бильбо убили дракона). Все это позволяет Толкину рассуждать о традиционных эпических и вечных темах на «языке», понятном для современного читателя, а кроме того, открывает возможность для появления новых концовок, несвойственных эпической литературе.

[1] Там же. С. 255.

Полученные результаты работы демонстрируют, что демифологизация занимает важное место в творчестве писателя, не менее важное, чем сами мифы. Аспекты использования демифологизации в повести Толкина, дефинируемые в статье, впоследствии могут быть применены при анализе других произведений писателя, в частности, романов «Властелин Колец» и «Сильмариллион», где принципы деконструкции мифов, заложенные повестью о хоббите, обретают еще более глубокий характер.

Источники

Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Художественная литература, 1975. 751 с.

Толкин Дж.Р.Р. Письма / пер. с англ. С.Б. Лихачевой. М.: Издательство АСТ, 2019. 752 с.

Толкин Дж.Р.Р. Хоббит, или Туда и Обратно / пер. с англ. М. Каменкович, С. Степанова; коммент: М. Каменкович, В. Каррика. М.: АСТ, 2023. 384 с.

Литература

Асанова Д.Р. Мифологический мотив как форма реализации архетипов в романе Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец: братство кольца» // Реализация компетентностного подхода в системе профессионального образования педагога: Сборник материалов VIII Всероссийской научно-практической конференции, Евпатория, 21–22 апреля 2021 года. Симферополь: Общество с ограниченной ответственностью «Издательство Типография "Ариал"», 2021. С. 408–413.

Бультман Р. Новый Завет и мифология. Проблема демифологизации новозаветного провозвестия / пер. с нем. Г.В. Вдовиной // Социально политическое измерение христианства. М.: Наука, 1994. С. 302–339.

Маратова Ж.Ж. Авторский миф Дж.Р.Р. Толкина как игровой текст // Новый филологический вестник. М: РГГУ. 2021. № 4(59). С. 55–63.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.

Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в современной английской литературе // Филология и Культура. Казань: Вестник ТГГПУ. 2010. №20. С. 183–187.

А.М. Оськин (Россия, Москва)

Московский педагогический университет
2 курс, магистратура
Научный руководитель: ***А.Т. Грязнова***

РЕАЛИЗАЦИЯ ФОНОВОЙ СЕМАНТИКИ ЛЕКСЕМЫ «СОННИК» В РЯДАХ ОДНОРОДНЫХ ЧЛЕНОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ

В статье посредством анализа лексемы с затемненной национально-культурной семантикой СОННИК рассматриваются ее системные отношения в текстах. Предметом анализа послужили ряды однородных членов в русских художественных произведениях. Исследование ставит перед собой цель описать фоновое значение лексемы СОННИК путем выявления сем, участвующих в развитии однородности. Исследование проводится на основе материалов Национального корпуса русского языка.

Ключевые слова: однородные члены, окказиональная синонимия, сема, архисема, художественный текст.

Исследование однородных членов является важным вопросом, так как включает в себя понятия разных языковых дисциплин, а именно синтаксиса, стилистики и лексикологии. Синтаксис объясняет, что именно является рядом однородных членов в рамках одного предложения, стилистика отражает принадлежность каждой единицы ряда к определенному лексическому слою, что характеризует прагматику текста, а лексикология помогает выявить семантическую базу объединения лексем. Кроме того, изучение однородных членов – важный аспект понимания поэтики художественного текста.

Художественная литература является отражением культуры народа и определяет место того или иного феномена в национальной картине мира посредством творческой деятельности автора. Одним из способов раскрытия семантики лексемы является ее включение в ряды однородных членов. В этом случае семантика нескольких слов накладывается и взаимораскрывается. С точки зрения синтаксиса, под однородными членами понимаются члены предложения, которые выполняют одну синтаксическую функцию и которые произносятся с интонацией перечисления [Губарь, 2015: 1]. Однако однородные члены в художественных произведениях зачастую находятся в отношениях синонимии, и чаще всего окказиональной, так как именно она обладает наибольшей яркостью и образностью, поэтому при анализе стоит опираться на

лексикологию и стилистику. Кроме того, существует устойчивая окказиональная синонимия, которая существует не в рамках одного произведения, а имеет интертекстуальный культурный характер, отражающий особенности национальной картины мира.

Исследованием однородных членов предложения занимались известные синтаксисты, такие как В.А. Белошапкова [Белошапкова, 1977], А.М. Пешковский [Пешковский, 2009], А.А. Потебня [Потебня, 1958–1985], А.А. Шахматов [Шахматов, 2001], Г.А. Золотова [Золотова, 2004], В.В. Бабайцева [Бабайцева, 2005], Г.Н. Акимова [Акимова, 2009] и многие другие. В их работах наиболее полно представлены все подходы к изучению русского предложения: «Предложение – многоаспектная синтаксическая единица, для которой характерно единство различных, но взаимосвязанных и взаимопроникающих сторон. Это и позволяет вычленить представителям различных направлений разные свойства предложения: при логическом аспекте – способность предложения формировать и выражать мысль, при структурном – наличие структурной схемы, при коммуникативном – свойство предложения быть средством общения, при семантическом аспекте – языковую и речевую семантику предложения» [Бабайцева, 2005: 196]. В работе будет сделан акцент на семантический аспект.

Актуальность данной статьи обуславливается рассмотрением деформации значения лексемы СОННИК в художественных текстах при преобладании фонового значения, выводимое из семантики однородных членов, анализируя семы, на основе которых и существует окказиональная синонимия. В ходе исследования предстоит разделить лексемы, которые вступают в однородные отношения со словом СОННИК, на группы в соответствии с семной базой однородности.

Для того чтобы разграничить фоновую и основную семантику, необходимо провести семный и лексический анализ лексемы, которая находится вне контекста, на материале толкования, извлеченного из МАС. Это важно для понимания стержневых сем, актуализируемых для носителей языка.

Семный анализ:

слово: сонник;

значение: старинная книга с толкованиями снов;

граммема: предметность;

лексико-грамматическая сема: конкретное;

архисема: книга;

интегральная сема: старинная книга;

дифференциальные семы: с толкованиями снов;

эмосема: нейтральная;

экспрессема: нейтральная;

стилема: нейтральная.

Анализ лексического значения свидетельствует о том, что у данной лексемы отсутствуют постоянные синонимы, антонимы, эквонимы, фразеологические связи, словообразовательные производные, частотные синтагматические отношения. Складывается впечатление, что перед нами специальный термин, не обладающий яркой образностью и заметным художественным потенциалом. Однако при анализе художественных текстов можно столкнуться с проявлением фоновой семантики, то есть актуализации сем, которые не выделяются при анализе лексемы вне контекста, но существующих в сознании носителей языка.

Понятие фоновых знаний пришло из лингвострановедения. Оно было введено для характеристики лексики с национально-культурной семантикой. Фоновые знания в широком смысле – это практически все знания, которыми располагают коммуниканты к моменту общения [Томахин, 1980: 84]. Как известно, с точки зрения лингвострановедения, слово в свою структуру включает языковой знак, денотат и сигнификат [Верещагин, 1990: 10]. При этом лингвострановедение трактует значение слова (сигнификат) более широко, чем это принято в традиционной семасиологии, и опирается на данные психолингвистики, где значение слова – это не только то, что зафиксировано в словарях, но образ, включающий ряд ассоциаций, как национально

кодифицированных (т.е. общих для всех носителей данного языка и культуры), так и сугубо личных (последние выходят за рамки лингвострановедения) [Чащин, 2014: 2].

При рассмотрении лексемы СОННИК мы сталкиваемся с тем, что в современном русском языке лексема не имеет четких ассоциаций или коннотаций, так как она утратила актуальность для носителей языка, однако не перестала существовать на периферии культуры. Тем не менее, при анализе русскоязычных художественных текстов, принадлежащих как к XX, так и XXI веку, видно, что лексема СОННИК продуктивно используется для раскрытия идей автора. Это происходит за счет актуализации фоновых потенциальных сем, проявляющихся исключительно в контексте, в частности, в рядах однородных членов. Важно понимать, что однородность всегда проводится на общности каких-либо сем, то есть при развертывании семантики ряда однородных членов можно выявить конкретную сему, характеризующую каждую лексему.

Лексема СОННИК встречается в однородных рядах со следующими группами слов.

Сборники текстов определенных жанров: *песенники, календари, театральные сочинения* вроде водевиля*, толкователь снов, письмовники, оракулы, настольные книги* для холостяков*, анекдоты*. Рассматривая словарные определения всех этих лексем, мы приходим к выводу, что основой для объединения служит принадлежность их к «масскультуре», не имеющей культурного или художественного значения. В их лексических значениях выделяется семантика «*легкое* (чтение)», ср.: *В молчании глухонемых, снующих по вагонам с календарями и сонниками, лёгкая отстранённость, даже изящество*[1]. В хронологически более ранних примерах та же сема является стержневой для рядов однородных членов: *А я сижу, орехи щелкаю, по соннику гадаю…*[2]*, А то другой какой разговор заведут пользительный для еды: о снах, о*

[1] НКРЯ. Владимир Каткевич. Германская шабашка (окончание) // «Волга», 1999

[2] НКРЯ. Первухин М.К. Золотой Якорь // «Пробуждение», 1907.

соннике, о Мартыне Задеке, о приметах да о присухах разных[1]. «*Щелкать орехи*» и «*гадать по соннику*» в контексте являются синонимичными для «*бездельничать*», то есть проводить время впустую. Во втором примере выявление общей семы упрощается объединяющей конструкцией «*разговор пользительный для еды*», то есть не обремененный смыслом и не требующий активной интеллектуальной активности.

Сакральная литература: *Псалтырь, Четьи-Минея, жития святых*. Лексемы, обозначающие жанры христианской литературы, обладают большим количеством общих сем, включая интегральную сему «*сакральный текст*», однако включение в их ряд лексем типа СОННИК выводит на первый план сему «*доступное* (чтение)», что создает неожиданное раскрытие внутреннего значения текста для читателя. Христианская литература долгое время являлась наиболее доступным типом книг для всех слоев населения, точно также как и СОННИКИ, которые выходили не только в печатном формате, но и рукописном: *Прежнее купечество чисто случайно не знало этой книги, потому что она не выходила в доступных изданиях, между тем все данные были у этой книги, чтоб войти в собрание анекдотов, сонников и гадальных книг, – размышлял Евгений, отыскивая этот том в своем чемодане*[2], и *Стали слышны в селах новые песни, появились в избах, кроме псалтырей и сонников, другие книги*[3].

Мистическая литература: *таинственное сочинение г. Амбодика, самоучители по общей магии, гадательные книги, страшные предсказания*. Например: *Ну и что? Как «ну и что»? У себя в избушке вы привыкли ко всяким безобидным брошюркам. Самоучители по общей магии, сонники за восемнадцатый век и прочая магулатура!*[4] Ироническая оценка, выраженная обобщающим однородным членом «*магулатура*», создается при помощи каламбура, который отражает отношение автора ко всем перечисленным

[1] НКРЯ. Замятин Е.И. Уездное (1912).
[2] НКРЯ. Вагинов К.К. Бамбочада (1931).
[3] НКРЯ. Островский Н.А. Как закалялась сталь (1930–1934).
[4] НКРЯ. Дмитрий Емец. Таня Гроттер и колодец Посейдона (2004).

объектам. В данной группе общей семой выделяется «*шарлатанская* (литература)».

Авантюрные романы: «*Тайны натуры», «Франциль Венециан», «Гуак или Непреоборимая ревность», «Турецкий генерал Марцимирис»*: *Что прикажете, купец? Сонники? письмовники? гадательные книжки? романы самые животрепещущие? Францыль, Венециан? Гуак, или Непреоборимая ревность? Турецкий генерал Марцимирис?*[1] Все эти произведения являются лубочными романами с присущими для них «любовными интригами» и «предсказуемыми сюжетами», они объединяются дифференциальной семой «*примитивное* (чтение)».

В художественных текстах присутствую примеры, где лексема СОННИК вступает в неожиданные синонимические связи с лексемами, архисема которых отличается (во всех предыдущих случаях у всех членов однородных рядов выделялась архисема «книга» или «текст»).

В третьей коробке оказались большие медные булавки, тоже собранные на улице, потом – сапожные подковки, стёртые, сломанные и цельные, пряжки от башмаков и туфель, медная дверная ручка, сломанный костяной набалдашник трости, девичья головная гребёнка, «Сонник и оракул» и ещё множество вещей такой же ценности[2]. В этом примере однородные члены объединяются семой «*безделушка*», которая переходит в разряд архисемы, что необходимо для создания ряда однородных членов.

В сундуке я нашел пожелтевшую, написанную по-латыни гетманскую грамоту – «универсал», медную печать с гербом, георгиевскую медаль за турецкую войну, «Сонник», несколько обкуренных трубок и черные кружева тончайшей работы[3]. В данном ряду наоборот приводятся, в том числе, ценные вещи, например «*георгиевская медаль*». Однако у всех лексем на первый план выходит архисема «*старинная вещь*».

[1] НКРЯ. Куприн А.И. Юнкера (1932).
[2] НКРЯ. Максим Горький. В людях (1915–1916).
[3] НКРЯ. Паустовский К.Г. Книга о жизни. Далекие годы (1946).

Если, например, приучить молодых людей к чтению сонников, или к ежедневному рассмотрению девицы Гандон (сам не видел, но из газет очень довольно знаю), или же, наконец, занять их исключительно вытверживанием азбуки в том первоначальном виде, в каком оную изобрел Таут, то умы их будут дремотствовать, но дремотствовать деятельно[1]. Однородные члены «*чтение сонников*», «*рассмотрение девицы Гандон*» (речь об артистке Театра Берга в Петербурге, которая в 1872 году была оштрафована за «бесстыдные действия» на сцене) и «*вытверживанием азбуки в том первоначальном виде, в каком оную изобрел Таут*» объединяются семой «*зловредность*». В этом случае декодируется семантика целых словосочетаний, так как они являются смысловыми единствами.

Анализ рядов однородных членов показал, что лексема СОННИК обладает богатой фоновой семантикой, которая раскрывается в контекстах, где в качестве однородных членов представлены другие компоненты парадигматических группировок. Национально-культурное значение лексемы СОННИК в русских текстах приобретает негативную или ироническую коннотацию, что не заметно при рассмотрении лексемы вне контекста. Понятийная составляющая лексемы при этом не меняется, она лишь дополняется фоновыми семами, которые являются потенциально-оценочными. За счет включения лексемы в ряды однородных членов происходит насыщение значения, что становится ключом к подтекстам художественных произведений.

Источники

НКРЯ – Национальный корпус русского языка. URL: https://ruscorpora.ru/ (дата обращения 04.10.2025).

Литература

Акимова Г.Н., С.В. Вяткина, В.П. Казаков, Д.В. Руднев Синтаксис современного русского языка / Под ред. С.В. Вяткиной. СПб: Факультет филологии и искусств СПбГМ., 2009. 347 с.

[1] НКРЯ. М.Е. Салтыков-Щедрин. Дневник провинциала в Петербурге (1872)

Бабайцева В.В. Избранное. 1955–2005: Сборник научных и научно-методических статей / Под ред. проф. К.Э. Штайн. М.: Ставрополь: Издательство СГУ, 2005. 515 с.

Белошапкова В.А. Современный русский язык. Синтаксис. М.: «Высшая школа», 1977. 800 с.

Верещагин Е.М.*, Костомаров В.Г.* Язык и культура: лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. М.: Русский язык, 1990. 10 с.

Губарь И.А. Однородные члены предложения и их функции в художественном тексте (на материале романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго») // Язык и культура (Новосибирск). Новосиб., 2015. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/odnorodnye-chleny-predlozheniya-i-ih-funktsii-v-hudozhestvennom-tekste-na-materiale-romana-b-l-pasternaka-doktor-zhivago (дата обращения: 10.04.2025).

Золотова Г.А. Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Институт русского языка РАН им. В.В. Виноградова, 2004. 544 с.

Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении / Языки славянских культур. М., 2009. 544 с.

Потебня А.А. Из записок по русской грамматике: [в 4 т.]. М. Учпедгиз, 1958–1985. 534 с.

Томахин Г.Д. Фоновые знания как основной предмет лингвострановедения // Иностранные языки в школе. 1980. № 4. С. 84–87.

Чащин В.А. Фоновые знания и лексика с национально-культурной семантикой // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Н. Новгород, 2014. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fonovye-znaniya-i-leksika-s-natsionalno-kulturnoy-semantikoy (дата обращения: 10.10.2025).

Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 624 с.

К.В. Попов (Россия, Москва)
Московский городской педагогический университет
4 курс, бакалавриат
Научный руководитель: ***А.В. Громова***

ПАРЕНТЕЗА В ФУНКЦИИ РАЗДЕЛЕНИЯ ПЛАНОВ ВОСПРИЯТИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ Г.В. ИВАНОВА И З.Н. ГИППИУС)

В статье рассматривается уникальная функция парентезы (вставной конструкции) в стихотворениях Г. Иванова «Синеватое облако…» и З. Гиппиус «Отъезд». Анализируется, как с помощью скобок создаются параллельные планы восприятия – внешний событийный и внутренний психологический. Исследование раскрывает роль этого приема как композиционного элемента, организующего сложное восприятие текста.

Ключевые слова: Иванов, Гиппиус, Парижская нота, вставные конструкции, парентеза.

Парентеза как речевая фигура в русской лирике имеет множество примеров и форм, выполняет подчас самые разнообразные функции. Избранные нами стихотворения «Синеватое облако…» Г. Иванова и «Отъезд» З. Гиппиус замечательны в нескольких отношениях: кроме интересующей нас парентезы самой по себе, мы имеем дело с единственным в творчестве обоих поэтов ее употреблением в названной функции, а именно создании нескольких планов восприятия; также парентеза здесь – определяющий элемент в построении текста.

Зинаида Гиппиус и Георгий Иванов, когда-то «белая дьяволица» и слегка подкрашенный бонвиван, до революции не имевшие друг к другу отношения, в пору эмиграции стали близки; Иванов становится председателем учрежденной в 1927 Мережковскими «Зеленой лампы». Роднило поэтов, в основном, их злоязычие и умение «интересоваться интересным» – спасением России и поэзией. Именно Гиппиус принадлежит столь емкое и лаконичное определение Иванова как «поэта в химически чистом виде». Названные авторы здесь идут в паре, поскольку не исключается их взаимовлияние – прослеживаемое, например, на «Зеркалах повсюду» (1922) Гиппиус и «Друг друга отражают зеркала» (оп. в 1950) Иванова. По утверждению А.Ю. Арьева, «вполне вероятно, что и она

(Гиппиус – К.П.) в свою очередь вдохновлялась иными стихами Георгия Иванова, преображая их с верой в "сиянье Слова"…» [Арьев, 2008: 167]

Несколько слов о стихотворении Гиппиус: оно датируется 1935 годом, но описывает события декабря 1919 – непосредственно отъезд четы Мережковских, Д. Философова и В. Злобина в Варшаву. Однако определение точного временного плана здесь затруднено: «До самой смерти…» – из какого времени это утверждение? В данном случае это не оказывается столь важным, так как для читателя не задана точка, из которой ему предполагается наблюдать.

Так мы приходим к тому, что перед читателем одновременно два параллельно развивающихся сюжета в разных временных планах – риторические вопросы и восклицания лирического героя и сопровождающий их ассоциативный предметный ряд, данный в скобках. Можно согласиться с Г. Адамовичем, который, хотя и в рецензии на сборник «Сияния», подчеркивал: «к забаве, к веселой игре в "эпатирование" примешивалась и исключительность подлинная… Острое ощущение *раздвоенности бытия*…» (курсив здесь и далее наш – К.П.) [Литературная энциклопедия русского зарубежья, 2002: 159]. В «Синеватом облаке…» Георгия Иванова обратная ситуация: предметный план выступает вперед, а парентеза используется для введения внутреннего монолога лирического героя.

Использование парентезы у Гиппиус выглядит, как попытка передать воспоминание о событии через линейное перечисление предметов, явлений и состояний – санок, вечера, тьмы. Здесь два аспекта. Во-первых, используемая автором парцелляция: все перечисляется не через запятую, но через точку, что выдает предполагаемую остроту «укола» каждого слова в сознании. Также использование парцелляции может указывать не столько на «укол», сколько на прерывистость, фрагментарность описываемого воспоминания. Само восприятие читателем описываемых строк хорошо передано словами И. Бунина, которые воспроизводит и дополняет Г. Адамович: «Бунин когда-то назвал ее стихи "электрическими": действительно, иногда кажется, что они излучают синие потрескивающие огоньки и *колются*, как иголки. Да и скручены, выжаты,

вывернуты они так, что сравнение с проводом возникает само собой» [Адамович, 2002: 162]. Немаловажен повтор в скобках отдельных лексем – вечера и ветра, – демонстрирующих некое «кружение» над полноценно зримым образом, присущим воспроизведению события в памяти. Во-вторых, строки, взятые в скобки, показывают динамику события: намечают хронотоп в его деталях:

(Санки у подъезда. Вечер. Снег.),
указывают на предполагаемый процесс движения саней
(Улица. Вечер. Ветер. Дома.),
очерчивают происходящее итоговым рядом в имманентном и трансцендентном планах
(Вечер. Метелица. Ветер. Тьма.).

С.Р. Федякин комментирует лирический сюжет «Синеватого облака» так: «Мир глазами человека перед самоубийством. Облако. Яблоня, леса – блуждание взгляда перед тем, как нажать спусковой крючок. Пистолет, приставленный к виску (строчки в скобках) ни разу не назван. Но его видишь отчетливее, чем если бы его описали подробно» [Федякин, 2021: 98]. Здесь парентеза графически и интонационно выделяет ход размышлений лирического героя на фоне изображаемого пейзажа. Вызывает вопрос вторая строка: нельзя определить, называет ли «холодок у виска» сам лирический герой, или это состояние констатировано само по себе. Более того, это стихотворение Иванова, как одно из ряда автокоммуникативных, можно расценить, по утверждению И.А. Тарасовой, и как «экзистенциальную провокацию» («Улыбнись и нажми!») [Тарасова, 2017: 148]. Данная автоадресованность (или неопределенность адресата) также встречается в рассмотренном выше стихотворении Гиппиус. Прослеживая же так называемый «второй» план в «Синеватом облаке» на всем его протяжении, мы видим, как процесс размышления остается перед непосредственным актом в статичном состоянии. Стоит добавить, что употребленная Ивановым парентеза семантически не «отрывает» строки от остального текста так, как мы наблюдаем это у Гиппиус:

Всё какое-то русское –

(Улыбнись и нажми!) –

– параллельно друг другу возникающие мысли лирического героя, однако «разделенные» скобками для «разделения» же планов восприятия.

У Гиппиус лирический герой в первой строфе, вопрошая, обращается к событию – время опять же не задано; вопрошает ли герой из настоящего времени, или только предчувствует трагичность происходящего, окончательно утверждать нельзя. Можно предположить, что парентеза здесь служит маркером именно *воспроизведения воспоминания*, отчего становится понятным именно такое интонационное построение, которое мы наблюдаем в «Отъезде».

До самой смерти… Кто бы мог думать?

(Санки у подъезда. Вечер. Снег.)

Ключевое, на наш взгляд, различие использования фигуры мы можем наблюдать в рамках именно эстетических задач. В стихотворении Иванова парентеза – фокусировка восприятия до последней точки «(С первым боем часов…)»; У Гиппиус, напротив, план от предметного («Санки у подъезда») расширяется до метафизического («Тьма»). Оба стихотворения роднит то, как «раздвоенный» план не нарушает при всей широте такого качества органичное восприятие текста читателем.

Рассуждая о парентезе или «вставных конструкциях» как об элементе интонационного построения, трудно не вспомнить так называемую «Парижскую ноту». Несмотря на то, что её идеологом выступил Адамович, всё-таки поэтика «ноты» больше напоминает Иванова периода «Роз» через преломление *личного* «человеческого документа». У Л.Д. Червинской:

Вечер – *нельзя было знать, что последний* –

В августе и тишине… –

– наблюдаем очень схожую конструкцию с тем, что мы рассмотрели выше. Однако то, что Червинская графически выделяет двусторонним тире, у Гиппиус не выступает в виде вставной конструкции. Тем не менее, проблема использования парентезы поэтами-последователями «Парижской ноты» в целом или просто черт её поэтики заслуживает отдельного исследования.

Источники

Гиппиус З. Сочинения: Стихотворения; Проза / Сост., подгот. текста, вступ. ст., комм. К. Азадовского, А. Лаврова. Л.: Худож. лит., 1991. 672 с.

Иванов Г.В. Собрание сочинений. В 3-х т. Т.1. Стихотворения. М.: «Согласие», 1993. 656 с.

Червинская Л. Невидимая птица. Рудня-Смоленск: Мнемозина, 2011. 49 с.

Литература

Адамович Г.В. Одиночество и свобода / Сост., послесл., примеч. О.А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 2002. 476 с.

Арьев А.Ю. Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование. СПб.: ЗАО «Журнал „Звезда"», 2009. 488 с.

Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Т.3. КНИГИ. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2002. 712 с.

Тарасова И.А. Коммуникативная структура лирики Георгия Иванова в аспекте эволюции идиостиля // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, вып. 2. С. 145–150.

Федякин С.Р. Мифотворчество Георгия Иванова // Литературоведческий журнал. 2021. № 2(52). С. 86–122.

С.А. Самбурова (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
1 курс, аспирантура
Научный руководитель: ***А.В. Леонтьева***

ДИХОТОМИЯ ДОБРА И ЗЛА КАК СЦЕНАРИЙ КОНСТРУИРОВАНИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ Д. ДЮМОРЬЕ -«РЕБЕККА»

В статье представлен обзор теории исследования когнитивного сценария и рассматривается его частный случай в виде противопоставления героинь любовной линии в художественном тексте. В качестве материала исследования выступает роман Д. Дюморье «Ребекка».

Ключевые слова: когнитивный сценарий, женские образы, дихотомия, ментальная репрезентация.

Художественный текст не перестает привлекать внимание исследователей. Лингвокультуролога в нем привлекает возможность специфицировать культурные коды, литературоведа – система образов и идея произведения. Лингвиста же привлекает сам текст.

Художественный текст с позиций популярного и активно развивающегося когнитивного направления исследований языка представляет собой особо интересный материал для анализа вербализации абстрактных понятий и читательских интерпретаций. Когнитивная лингвистика оперирует различными когнитивными моделями для исследования данных феноменов. Одной из таких моделей является «когнитивный сценарий». Целью данного исследования является краткое изложение теории когнитивного сценария и демонстрация использования данного метода на примере анализа сценария дихотомии «добра и зла» в построения женских образов в романе Д. Дюморье «Ребекка».

Теория сценария развивалась в разных направлениях в рамках когнитивной науки. Среди них можно выделить психологию, философию, лингвистику, исследования искусственного интеллекта и т.д. В наиболее общей трактовке сценарий представляет собой способ представления знаний, формирующийся на основе систематизации опыта в ментальные структуры. Этот феномен изучался в трудах по психологии Ф. Бартлетта, где он определялся как

схема. В работах по искусственному интеллекту М. Минского к нему обращались как к фрейму. Р. Шенк и Р. Абельсон в своих трудах для обозначения данного феномена использовали термин скрипт. С. Гаррод и Э. Сэнфорд же обращались к нему как к сценарию.

Терминология теории сценариев очень разрознена, что объясняется исследованием этого явления разными направлениями в когнитивистике и, соответственно, выделением наиболее важных аспектов в каждой из областей исследований. Довольно подробный обзор различных подходов к пониманию сценариев и соотнесению терминологии представлен в первой главе диссертации Р. Гойла «Scenarios, Discourse, and Translation».

В этой статье мы будем рассматривать сценарий вслед за Р. Гойлом в том смысле, который использовали в своей работе С. Гаррод и Э. Сэнфорд, а именно, как когнитивную модель стереотипных представлений, опирающуюся на опыт её носителя. Приведем здесь дословную цитату, на основе которой мы определили когнитивные сценарии выше. Исследователи определяют когнитивный сценарий так: «*cognitive structures in our minds, which we form by categorizing our experiences, and we use to organize information and to retrieve information from memory*» [Hoyle, 2001: 13].

Как это часто происходит, определения недостаточно для понимания такой когнитивной модели, как когнитивный сценарий. Тем более, что в отличие от той же когнитивной метафоры, теория сценария была переосмыслена для использования её в рамках лингвистической науки, что также усложняет процесс. Мы считаем необходимым пояснить то, как данный метод работает в применении к тексту.

Итак, когнитивный сценарий представляет собой рассортированные фоновые знания, активация которых производится за счёт вербализации. Стоит также отметить, что когнитивные сценарии могут «поддерживаться» на разных уровнях текста.

Следуя данной трактовке когнитивного сценария, мы признаем, что смысл текста не привязан к конкретным значениям лексических единиц, а зависит от

читателя, который интерпретирует текст исходя из собственного опыта. В свою очередь, этот опыт существует в виде когнитивных сценариев. Соответственно, распознавание сценария становится ключевым фактором к пониманию и верной интерпретации текста. Иными словами, когерентность текста основывается на адекватном использовании вербальных средств для активации соответствующего когнитивного сценария.

Следуя данной трактовке, мы обращаемся к когнитивному сценарию дихотомии добра и зла (также называемой дихотомией ангела и демона), применяемому в конструировании женских образов в художественном тексте. В основе данного сценария, как очевидно из названия, лежит противопоставление двух героинь. Одна из них наделяется «ангельскими» качествами, тогда как другая, соответственно, «демоническими». В рамках данного сценария предполагаются определенные характерные для каждой из ролей поступки, мотивация, внешность и т.д.

Все эти понятия чаще фигурируют в теории когнитивного сценария как «слоты», мы же отдадим предпочтение использованию слова «фрагменты», подразумевая, что процесс распознавания когнитивного сценария метафорически представляется нам собиранием общей картины или головоломки. Соответственно, для активации сценария нам необходима совокупность фрагментов, которые предсказали бы общую форму.

В тексте сценарий активируется имплицитно и эксплицитно. Например, при активации обсуждаемого нами сценария дихотомии добра и зла персонажем может использоваться слово-активатор «ангел» по отношению к героине. В данном случае мы обращаемся к слову как к активатору, обладающему «выраженным метафоричным значением <...> и способным к порождению сложного комплекса образов, ассоциаций» [Леонтьева, 2012: 132]. Этот достаточно «прямой» способ активации когнитивного сценария зачастую лишь усиливает эффект от более органичного имплицитного способа.

Помимо своей органичности, имплицитный способ активации когнитивного сценария обладает большим разнообразием инструментов, список

которых ограничивается лишь авторским потенциалом, так как конкретные активные лексические единицы для частного сценария весьма малочисленны.

Продемонстрируем то, как когнитивный сценарий реализуется в романе Д. Дюморье «Ребекка». Обратим сразу внимание на то, что мы сфокусируемся на имплицитных способах активации сценария, так как рассматриваем достаточно большой по объёму текст. Более того, когнитивный сценарий дихотомии добра и зла здесь выступает как сюжетообразующий, что не позволяет нам сконцентрироваться на конкретных лексических единицах.

В романе присутствуют два женских образа: героиня – безымянная миссис де Винтер и её соперница – Ребекка де Винтер. Их противопоставление является важнейшим фрагментом рассматриваемого сценария. В чистом виде когнитивный сценарий потребовал бы ангелизации главной героини и демонизации её соперницы со всеми вытекающими отсюда характеристиками и сюжетными линиями, но Д. Дюморье поступает иначе. Рассмотрим реализацию когнитивного сценария в динамике с позиции читателя.

В романе главная героиня не обладает прекрасной внешностью. Она описывает себя на момент начала действия как несуразного жеребенка, что коннотативно несколько не сочетается с образом ангела (*a shy, uneasy colt*), пусть и семантически вписывается в него, так как среди компонентов образа ангела присутствует «невинность».

Далее перед читателем героиня предстает в роли молодой девушки, вынужденной терпеть прихоти своей работодательницы. Казалось бы, вот он – образ «жертвы», но героиня снова не до конца соответствует ему: ангелу, как подсказывает нам опыт, положено самоотверженно переносить трудности, чего героиня не делает. Она не сострадает своей нанимательнице, не защищает её от осуждения. Более того, она сходится с главным мужским персонажем на почве некой неприязни в миссис Ван Хоппер. Эпизод заканчивается тем, что героиня выходит замуж за главного героя.

Итак, что наблюдает читатель? Перед ним или ней предстает невинная сирота, находящаяся в позиции жертвы. Она выходит замуж за героя, тем самым,

оставляя невзгоды позади. Читатель знаком с таким сценарием развития событий. Если отойти от теории когнитивного сценария и обратиться к архетипам, вероятным определением для данного развития событий будет архетип Золушки.

Здесь мы позволим себе отойти от основной мысли данной работы, так как считаем необходимым разграничить понятия «архетип» и «когнитивный сценарий», использование которых здесь в качестве контекстных синонимов может привести к дальнейшей неясности в использовании терминологии. Отметим сразу, что понятие архетипа довольно прочно вошло в использование в разнообразных дискурсах. Говоря о теории архетипов, в первую очередь обращаются к теории К. Юнга и её интерпретации К. Пирсоном. Мы не будем подробно останавливаться на данных исследованиях, однако отметим, что многие области научного знания широко интерпретировали данный термин, в связи с чем его определения разнятся.

В применении к литературе понятие архетипа так же, как и когнитивный сценарий, связано с ролями, сюжетами и мотивами. Оно полноправно фигурирует в литературоведческом анализе и этот факт различает данные понятия. В то время как архетип присутствует и изучается внутри произведения, когнитивный сценарий имеет дело с читательской интерпретацией. Когнитивный сценарий не является частью литературоведческого анализа, но позволяет исследователю основывать и систематизировать свои суждения об эффекте литературного текста на читателя и понимание им прочитанного текста. В данной работе речь идет именно о когнитивном сценарии.

Вернёмся теперь к анализу сюжета романа Д. Дюморье. Мы остановили мысль на том, что по завершении первого эпизода романа читатель небезосновательно предполагает определенное развитие событий. Важными фрагментами в данном случае выступают: героиня–жертва, свадьба, герой–спаситель. Совокупность данных элементов предопределяет читательские ожидания.

Важным условием здесь выступает то, что опора таких ожиданий основывается именно на совокупности особо значимых элементов. Текст может подавать разные сигналы, но как только читатель обнаружит достаточное количество элементов, образующих ядро определенного сценария, он или она будет строить ожидания дальнейшего развития событий на основе данного сценария. На данном этапе предыдущие несостыковки или второстепенные фрагменты, принадлежащие другим сценариям, отбрасываются как не вписывающиеся в сценарий несущественные элементы. Ожидание читателя таково: хорошая героиня расцветает и покоряет всех своей добротой.

Сюжет же не следует данным ожиданиям. Главная героиня ощущает себя не на своём месте. Более того, у неё появляется соперница, с которой сложно соревноваться, так как та уже мертва. Появление соперницы разрушает читательские ожидания, тем самым заставляя его или ее пересматривать фрагменты в попытке выделить новый когнитивный сценарий, на основе которого будет строиться дальнейшее повествование.

Такая основа находится в противопоставлении героинь. Как правило, здесь подключается также сценарий «свой–чужой», где «своя» хорошая главная героиня должна противостоять «чужой» плохой сопернице. Однако Ребекка в рассказах других персонажей не соответствует этому образу. Она красивая, умная, талантливая. Интересно то, как Д. Дюморье ставит свою героиню и читателя в похожую позицию. Героиня не может найти свое место в новом окружении, а читатель не может определить тот сценарий, которому следует сюжет. Развязка ставит все по местам: читатель и героиня находят опору.

Таким образом, описывая Ребекку, писательница осознанно не позволяет читателю собрать воедино фрагменты для определения сценария дихотомии добра и зла. Сюжет разворачивается таким образом, что именно главная героиня, которая отмечается как «своя» в сознании читателя, занимает проигрышную позицию в сценарии противопоставления. Это нарушает читательские ожидания, тем самым эскалируя общее напряжение до момента кульминации.

Подводя итоги, следует отметить, что когнитивный сценарий является инструментом, в первую очередь, читателя для интерпретации текста. В своем романе «Ребекка» Д. Дюморье мастерски использует когнитивный сценарий, разрушая читательские ожидания и тем самым погружая читателя в подвешенное состояние неопределённости, созвучное состоянию её героини.

Литература

Ван В. Понятие "сценарий" в когнитивном и лингвокультурологическом освещении // Молодые голоса. 2016. №5. С. 21–28.

Дзюбенко А.И. Когнитивный сценарий в реализации художественного вымысла: пространственно-темпоральные доминанты // Вестник Череповецкого государственного университета. 2024. №5. С. 138–151.

Леонтьева А.В. Активация семантической ёмкости и ассоциативной базы слова // Новое в переводоведении и лингвистике. 2012. С. 131–135.

Hoyle R.A. Scenarios, discourse and translation. University of Surrey, 2001. 728 p.

В.Ш. Шукла (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
2 курс, магистратура
Научный руководитель: ***В.Е. Беляева***

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ЭТНИЧЕСКОГО КОЛОРИТА В РОМАНЕ С. РУШДИ «ГОРОД ПОБЕДЫ»

В статье рассматриваются способы создания этнического колорита в романе С. Рушди «Город Победы» (2023). Автор анализирует, как с помощью образов индийской мифологии, анимистического изображения природы, описания народного быта и акцентирования диалектной лексики Рушди создает живой и достоверный культурный ландшафт вымышленной империи Биснага.

Ключевые слова: постколониальная литература, этнический колорит, магический реализм, культурная идентичность, индийская мифология.

В романе С. Рушди «Город Победы» (2023) представлена сложная судьба Пампы Кампаны, девушки, которая в XIV в. становится свидетельницей трагической гибели своей матери, но взамен получает от местной богини дар бессмертия и магической силы. Используя мешок волшебных семян, она создает из пустоты великий город Биснагу и с помощью шепота вдыхает жизнь и воспоминания в его первых жителей. Пампа становится духовной матерью и пророчицей новой империи, играя ключевую роль при дворе ее основателей, братьев Сангама, и борясь за равенство женщин и запрет таких варварских обычаев, как сати (самосожжения вдов).

На протяжении двухсот сорока семи лет Пампа Кампана, наделенная даром бессмертия богиней Парвати, наблюдает за расцветом основанной ею империи. Она переживает любовь, интриги, войны и царствование множества правителей, пытаясь направлять судьбу Биснаги своим магическим даром. Однако, несмотря на ее усилия, империю постепенно разъедают внутренние распри, амбиции и жажда власти ее князей, что, в конечном счете, приводит ее к неминуемому падению под натиском вражеских султанатов.

Перед смертью ослепленная и постаревшая Пампа Кампана заключает всю историю Биснаги – историю ее победы и поражения – в грандиозный эпос «Джаяпараджая», который запечатывает в сосуд и прячет, чтобы он был найден спустя столетия.

Роман С. Рушди «Город Победы» – не просто попытка создать новый исторический эпос. Произведение представляет собой яркое полотно, сплетенное из мифов, легенд и локальных образов индийской культуры. Автор создает в своем романе убедительный и яркий этнический колорит, погружая читателя в атмосферу вымышленной империи.

Империя Виджаянагара – первое южноиндийское государство, которое обеспечивало культурное единство трех крупных регионов: современных Карнатаки, Тамилнада и Андхра-Прадеш. Виджаянагара получила название в честь своей столицы, что переводится как «Город Победы», и была основана в 1336 году. Рушди предупреждает читателя, что историческая правда имеет склонность разрушаться *«ходом времени, изъянами памяти и фальсификациями тех, кто пришел после»* [Рушди, 2024: 11]. Вместо нее он предлагает поэму об империи «Джаяпараджая» (победа и поражение), написанную Пампой Кампаной.

Методология исследования базируется на принципах постколониального литературоведения, которое предлагает инструментарий для анализа репрезентации культурной специфики и идентичности в литературе бывших колоний. Ключевыми для данного анализа становятся идеи, разработанные в трудах ведущих теоретиков постколониализма и самого С. Рушди как рефлексирующего автора. Работа **Хоми К. Бхабхи** «The Location of Culture» [Bhabha, 2004] с ее акцентами на **гибридность**, **амбивалентность** и **«третье пространство»** позволяет рассматривать созданный Рушди мир Биснаги как зону культурного синтеза, где индийское начало не просто описывается, но активно взаимодействует с формой историко-мифологического эпоса. Теоретические эссе самого **С. Рушди**, собранные в его работе «Imaginary Homelands» [Rushdie, 1991], дают ключ к пониманию его творческого метода: концепции **«воображаемой родины»** и **«импортированного реализма»** объясняют, как писатель конструирует убедительный этнический колорит, опираясь на культурную память, мифотворчество и язык, а не на прямое воспроизведение реальности. Для анализа мифопоэтической составляющей

романа и приемов **магического реализма** привлекаются работы отечественных исследователей **А.Ф. Кофман** [Кофман, 1990] и **А.А. Гугнина** [Гугнин, 1998], а также размышления **А. Карпентьера** о «чудесной реальности» [Карпентьер, 1984]. Кроме того, для контекстуализации творчества Рушди в рамках постколониального канона используются труды **Б. Эшкрофта, Г. Гриффитса** и **Х. Тиффин** в их совместной работе «The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures» [Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 1989], которые исследовали стратегии «ответного письма» империи и деколонизации языка в литературе.

Суть исследования заключается в выявлении и анализе конкретных способов, с помощью которых С. Рушди создает этнический колорит в романе «Город Победы». На материале текста романа рассматривается, как мифологические аллюзии, анимистическое восприятие природы, детали материальной культуры и сам рефлексивный акт творения культуры через слово помогают сформировать уникальный достоверный культурный ландшафт в художественном произведении.

Рушди строит мир Биснаги на переосмыслении индийской мифологии, образов божеств, которые становятся активными действующими лицами романа. Магическое в сюжете и мотивике романа – это часть религиозного и культурного кода страны.

Так, например, пророчество, определяющее судьбу Пампы Кампаны, дается ей богиней, говорящей ее устами: *«Из крови и огня, – говорила богиня, – будут рождены жизнь и могущество» ("From blood and fire, life and power will be born.")* [Rushdie, 2024: 17]. Само творение города уподобляется божественному акту, а река Пампа, носящая имя богини, становится сакральным центром происходящего. Лес, в котором укрываются герои, – не просто скопление деревьев. Это место силы, охраняемое богиней: *«В этом лесу, который находится под защитой лесной богини Араньяни...» ("...which exists under the protection of the forest goddess Aranyani")* [Rushdie, 2024: 146]. Это отсылка к богатым традициям индийского фольклора, где природа наделена сознанием и волей. Фигура Ханумана *("divine monkey")* и уподобление братьев-

основателей Сангама Раме и Лакшмане напрямую связывают историю Биснаги с эпосом «Рамаяна».

Этнический колорит у Рушди также создается через призму отношения персонажей к природе. Природа не является лишь декорацией к действию, она является самодостаточным образом. Персонажи понимают, что нельзя покорять природу, можно только договариваться с ней: *«Нам следует просить позволения перед тем, как мы начнём рубить деревья и строить. В противном случае всё, что мы сделаем, тут же вернётся в прежнее состояние.» («We must ask permission to cut and build before we start. Otherwise whatever we do will be undone immediately.»)* [Rushdie, 2024: 150]. Это отражает глубоко укорененное в индийских местных культурах представление о взаимовлиянии человека и окружающего мира. Например, вода в романе – это не просто ресурс, а метафора жизни и любви: *«Заслужить любовь водой проще, чем победами» <...> «Да-да! Плотина! Акведук! Насосы! Вода – это любовь.» («Water creates love more easily than victory.» <...> «Yes, yes! A dam! An aqueduct! Pumps! Water is love.»)* [Rushdie, 2024: 200]. В то же время природа может стать и карой, уничтожающей врага: *«Они стали два золотых солнца // Богиня и Женщина // Сверкали, слепили, палили...» («two Golden Suns // Goddess and Woman // Flaming, blinding, burning...»)* [Рушди, 2024: 223].

Автор уделяет внимание описанию социальных ситуаций, делая мир выдуманной империи объемным и ощутимым для читателя. Изображение *«разодетых в парчу придворных дам, привыкших бездельничать среди шёлковых тканей» («brocaded ladies of the royal court, accustomed to lounging among silken fabrics»)* [Rushdie, 2024: 234] рисует в воображении картину роскоши и утонченности императорского двора, противопоставленного простонародью. Даже еда становится поводом для философского обобщения: *«У овощей всё проще, – рассуждал Букка. – У тебя есть корни, и ты знаешь, где твоё место. <...> Но у нас нет корней, и мы не хотим быть пищей» («Things are simpler for vegetables; you have your roots, so you know your place. <...> But we are rootless and we don't want to be eaten»)* [Rushdie, 2024: 30].

Один из способов создания этнического колорита у Рушди Сотворение города через рассказанные персонажами истории. Этническое своеобразие Биснаги буквально сочиняется и нашептывается. Пампа не строит дома, она «плетёт» души горожан: *«Она сочиняла им жизни, придумывала касты, вероисповедания... <...> и отправляла им эти истории по улицам города, шёпотом...» («She was making up their lives, their castes, their faiths... and sending the stories whispering through the streets...»)* [Rushdie, 2024: 43]. Таким образом Рушди утверждает, что любая культура и национальная самобытность создается посредством описания общих традиций, обычаев и воспоминаний. Итогом истории Города Победы становится торжество слова над материей. *«Победителями оказываются только слова. То, что они делали, что думали, что чувствовали, – ничего этого больше нет. Остались только эти слова...» («Words are the only victors. What they did, or thought, or felt, no longer exists. Only these words... remain.»)* [Rushdie, 2024: 395].

Таким образом, этнический колорит в романе – это нечто большее, чем описание обычаев; это акт их создания в воображении писателя и увековечивания в языке. С. Рушди в «Городе Победы» создает этнический колорит не через простое перечисление экзотических деталей, а через их глубокую интеграцию в сюжет, идейное содержание и образно-мотивную структуру романа. Индия у Рушди предстает как живой, дышащий организм, сплетенный из мифов, одушевленной природы и социальных практик. Этот подход напрямую соотносится с его теоретическими взглядами на «воображаемую родину» и отражает постколониальную стратегию реконструкции культурной идентичности через повествование. Используя локальные мифологические образы как активную сюжетообразующую силу, наделяя природу агентностью и подчеркивая основополагающую роль языка и памяти, Рушди показывает, как рождается и существует дух места. Этнический колорит в романе оказывается не статичным фоном, а динамическим процессом – актом творения, сохранения и передачи культуры, что делает «Город Победы» одним из самых самобытных и красочных миров в современной литературе.

Источники

Рушди С. Город Победы. М.: АСТ, 2024. 400 с.

Rushdie S. Victory City. New York: Penguin Books US, 2024. 384 p.

Литература

Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: (Феномен и некоторые пути его осмысления). М.: НЦ германо-славянских исследований РАН, 1998. 117 с.

Карпентьер А. Барочность и чудесная реальность // Карпентьер А. Мы искали и нашли себя: Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1984. С. 109–121.

Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе // Современный роман: Опыт исследования. М.: Наука, 1990. С. 183–201.

Ashcroft B., Griffiths G, Tiffin H. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures. London: Methuen, 1989. 260 с.

Bhabha H.K. The Location of Culture. London; New York: Routledge Classics, 2004. 408 с.

Rushdie S. Imaginary Homelands – essays and criticism 1981–1991. London: Granta in association with Penguin, 1991. 432 с.

А.А. Юханова (Россия, Москва)

Московский городской педагогический университет
2 курс, аспирантура
Научный руководитель: ***Е.Р. Иванова***

РОМАНТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ В РОМАНЕ АМЕЛИИ ОУПИ «ТАИНСТВЕННАЯ НЕЗНАКОМКА»

В статье рассматриваются особенности художественного воплощения категории романтического конфликта в произведении Амелии Оупи «Таинственная незнакомка» (1813). Противостояние личности и общества, мечты и действительности подвергается трансформации в творчестве английской романистки, в чем обнаруживается характерная черта авторской поэтики. Специфика интерпретации романтического конфликта в «Таинственной незнакомке» сопряжена с женским романтическим образом, социальной гендерной проблематикой и переосмыслением мотива романтического бунта и индивидуализма.

Ключевые слова: романтический конфликт, английская литература, проза Амелии Оупи, женский образ, социальная гендерная проблематика.

Роман А. Оупи «Таинственная незнакомка» *(«The Mysterious Stranger»*) входит в сборник «Истории о настоящей жизни» (*«Tales of Real Life»*), опубликованный в 1813 году. Среди четырех сочинений, объединенных в сборник, «Таинственная незнакомка» является наиболее репрезентативным произведением с точки зрения авторского воплощения ключевых категорий романтической эстетики. Признанная зарубежными литературоведами писательницей романтической школы, А. Оупи обнаруживает в «Таинственной незнакомке» индивидуальную интерпретацию магистральных романтических мотивов, образов и художественных концепций. Особенно характерным для нарратива романа становится обращение автора к реализации и трансформации романтического конфликта.

Цель исследования – определить специфику романтического конфликта в «Таинственной незнакомке» А. Оупи. В соответствии с поставленной целью решаются следующие задачи: 1) в ходе анализа романа «Таинственная незнакомка» установить способы реализации романтического конфликта и его эстетические функции в произведении; 2) описать традиционные черты конфликта романтической личности и общества на примере противостояния главной героини Розабель и враждебного ей социума; 3) проследить особенности трансформации романтического конфликта в парадигме социальной гендерной

проблематики. Актуальность исследования обусловлена необходимостью выявления специфических черт поэтики А. Оупи в контексте английского романтизма, что позволяет определить основные тенденции в прозе выдающейся романистки XIX столетия.

Основой для исследования творчества А. Оупи служат теоретические труды зарубежных филологов, литературоведов и биографов, среди которых – Пола Бэкшайдер, Стивен Берендт, Сесилия Люси Брайтвелл, Пола Фельдман и Клайв Джоунс.

В произведении «Таинственная незнакомка» своеобразие романтического противостояния личности и общества соотносится с центральным женским образом и природой его взаимоотношений с окружающим миром. Розабель предстает в романе бунтующей личностью, готовой вступить в борьбу с социальными условностями. Героиня узнает о неверности мужа и ощущает трагическую несовместимость между мечтой о чистой любви и семейном счастье, с одной стороны, и суровой действительностью, где человеческие чувства оказываются непостоянными, С другой (*«I <…> learnt to believe this beloved husband a traitor to his vows»* [Opie, 1827: 248]). Несмотря на колоссальную значимость института брака семьи в английском обществе XIX века, Розабель не готова мириться с положением обманутой супруги и подчиняться внешним обстоятельствам, ограничивающим ее духовную свободу и оскорбляющим ее чувство любви и собственного достоинства. Мятежный дух героини, уязвленный предательством, заставляет ее инсценировать самоубийство, покинуть родной дом и неверного возлюбленного, тем самым разорвав семейные узы и отказавшись от идеала, который она обрела: *«We found, indeed, her cloak and one of her shoes on the bank of a rapid river, and feared it was only too probable that she precipitated herself into it»* [Opie, 1827: 242]. Следовательно, романтический тип поведения Розабель характеризуется бунтом против социальных ограничений, неприятием враждебной действительности, непокорностью и независимостью. Трагические перемены в судьбе героини заставляют ее отправиться в далекие странствия, храня в тайне свое прошлое.

Так, романтический конфликт личности и социума определяет сюжетную основу «Таинственной незнакомки».

Кроме того, специфику конфликта романа А. Оупи в немалой степени детерминирует изображение женского образа в качестве центральной фигуры романтического нарратива. Автор интерпретирует тему положения женщины в обществе в романтическом ключе, таким образом углубляя типичный романтический конфликт. Данная особенность также указывает на трансформацию романтического конфликта в поэтике А. Оупи: на первый план выступает женская фигура, в то время как в литературе романтической эпохи доминирующее место традиционно занимают мужские характеры романтических героев.

А. Оупи, воплощая романтический конфликт личности и общества, обращается к социальной гендерной проблематике. Во-первых, Розабель является замужней женщиной (*«We were married, and for four years, though not blest with children, we were happiest of the happy»* [Opie, 1827: 247]), что первостепенно определяет ее социальную роль и сопровождается общественными ожиданиями в отношении морально-нравственных обязательств образцовой супруги. В этой связи художественный конфликт в «Таинственной незнакомке» обретает более трагическое звучание, так как мотив бунта романтической героини усиливается строгими общественными запретами и ограничениями, которым она противостоит.

Во-вторых, юридические права женщины в английском социуме XIX века были существенно ограничены в вопросах бракоразводного процесса: у замужней женщины «не было никакой возможности отказаться от "контракта супружества", поскольку развод, даже по взаимному согласию, был неприемлем каноническим правом. <…> Для жены "простое прелюбодеяние" мужа не могло быть законным основанием развода, но муж мог требовать расторжения брака в случае "прелюбодеяния, совершенного женой после заключения брака"» [Смирнов, 2013: 333]. Так, Розабель, не имея права расторгнуть брак с неверным супругом законным путем, вынуждена искать свободу в решительном отказе от

прошлой жизни и своего прежнего «я». Только символическая духовная и физическая смерть (фиктивное самоубийство) становится для романтической героини ключом к освобождению от несчастливого брака. А. Оупи изображает Розабель в исключительном для женщины положении в контексте эпохи XIX столетия.

В-третьих, психологическое содержание образа Розабель, которое сопрягается с природой романтического конфликта в «Таинственной незнакомке», обнаруживается в прогрессивном отношении героини к консервативным традициям патриархального социума. Высказывания Розабель об институте брака, о социальной роли женщины, защите гражданских женских прав на законодательном уровне (*«One evening the conversation happening to turn on the subject of the laws respecting women, she contended that for the rights of women there was not a sufficient protection in any code of law»* [Opie, 1827: 227]), а также размышления о понятиях нравственности и супружеской верности демонстрируют непримиримость романтической героини с конвенциональными установками и общепринятыми нормами морали, ограничивающими духовную и правовую свободу женщин: *«I solemnly assure you, that I should think myself as entirely divorced from my husband by even one act of infidelity on his part, as if a legal act of separation between us had taken place»* [Opie, 1827: 228]. Критикуя законы, которым подчиняется общество, Розабель отказывается быть частью несправедливой системы, угнетающей человеческую индивидуальность и, следовательно, глубоко чуждой ее внутренним ориентирам.

Показателен также диалог мистера Мортона и Розабель о преступлениях женщин в отношении собственных мужей. Мрачные умонастроения романтической героини относительно ограниченных гражданских возможностей женщины (в частности, замужней) приводят ее к крайним выводам о том, что супружеская ревность – единственное чувство, которое может оправдать убийство: *«If any thing can palliate the crime of murder, it must be jealousy, for that is of all feelings the most powerful and the most accurst»* [Opie, 1827: 226].

Примечательно, что появление подобного женского образа в сочетании с темой гражданской свободы в творчестве А. Оупи соотносится с политическими и социальными тенденциями, характерными для национального своеобразия английского романтизма. Тема освободительной борьбы широко воплощается в произведениях «революционных» романтиков Дж. Г. Байрона и П. Б. Шелли, являющихся современниками и соотечественниками А. Оупи.

Таким образом, обращение к историческому контексту романа «Таинственная незнакомка» позволяет оценить специфику романтического конфликта и способы его трансформации в дискурсе социальной гендерной проблематики, на которой сосредотачивает свое внимание А. Оупи.

Самоценность индивидуального начала лежит в основе психологического образа Розабель. Раскрытие исключительного характера героини с помощью исключительных обстоятельств, в которых она оказывается, указывает на традиционную романтическую типизацию личности в повествовательной парадигме А. Оупи. Романтический конфликт осуществляется с помощью противопоставления исключительного образа Розабель миру обывателей. Интеллектуальное превосходство главной героини, возможность получения образования с помощью самостоятельного изучения книг, независимость суждений и незаурядный ум отличают женский романтический образ в «Таинственной незнакомке», становятся предметом гордости и ощущения исключительности для Розабель: *«I became deeply read in books not usually known to women; the consequence of which was, that my natural pride and independence of spirit were increased by these fancied powers not usual to my sex»* [Opie, 1827: 247]. Также этому способствует необычное таинственное положение одинокой странницы с неясным прошлым, которое, безусловно, отличает героиню от обывателей наряду с ее нестандартным мироощущением, внутренней силой, мятежным духом и трагическим неприятием действительности. Принцип контраста в произведении А. Оупи служит для реализации конфликта возвышенной исключительной личности и низменного мира обывателей в дискурсе эстетики романтизма.

Иррациональность, традиционно присущая романтическому образу, характеризует личностное начало Розабель и одновременно выступает ключевым деструктивным фактором, сыгравшим драматическую роль в судьбе героини. Конфликт чувственного и рационального, противостояние воображения и разума достигает наивысшей точки, когда Розабель обнаруживает, что ее муж мистер Макдоналд всегда был ей верен, в то время как роковое стечение обстоятельств и лживые обвинения вероломной служанки заставили героиню поверить в предательство любимого человека: *«…the sight of my husband clasping a young and beautiful woman, and his supposed mistress, in his arms, was sufficient to rouse a tempest of passion even in the breast of one habitually mild»* [Opie, 1827: 248]. Романтическая личность в лице Розабель, к своему глубокому разочарованию, осознает, что источником трагических перемен на ее жизненном пути становится не столько враждебный и несправедливый внешний мир, сколько ее собственные иррациональные суждения и душевные страсти. В рамках романтического конфликта мечты и действительности в произведении А. Оупи происходит столкновение концепций личной свободы и индивидуальной ответственности за собственное счастье, романтического индивидуализма и тягостного одиночества вне человеческой духовной связи и семейных уз. Мир идеала воплощается в «Таинственной незнакомке» посредством категории романтической любви и топоса дома, символизирующим гармонию; с другой стороны, среда обывателей, мир разрушительного «хаоса» представлены в образе служанки, которой руководит зависть, подлость и обман, характерные для грубого, низменного филистерского сознания: *«A servant, who, as was afterwards discovered, had conceived a passion for her virtuous master, <…> contrived to infuse the poison of suspicion into the irritable mind of Mrs Macdonald»* [Opie, 1827: 240].

Стоит отметить, что нарратив «Таинственной незнакомки» характеризует нетипичная повествовательная модель: в отличие от более традиционных романтических сюжетов, где романтический герой находится в поиске своего идеала, в романе А. Оупи персонифицированный романтический идеал

оказывается достигнутым и трагически утраченным впоследствии. Конфликт разрешается в романтическом ключе – безвременной кончиной Розабель, жизнь которой невозможна после разочарования в собственных суждениях и поступках, утраты гармонии и предательства по отношению к возлюбленному и самой себе. Героиня не выдерживает осознания личной вины за содеянное и предчувствует скорую смерть: *«I shall soon sleep the sleep of death, else I could not endure the consciousness of what I am»* [Opie, 1827: 244].

Следовательно, в художественной интерпретации А. Оупи иррациональное стремление к независимости и свободе является губительным и деструктивным порывом, абсолютный романтический индивидуализм приобретает отрицательное звучание, а психология бунтующей личности подвергается авторской критике, что свидетельствует о трансформации романтического конфликта и существенном преломлении романтических мотивов в поэтике творчества А. Оупи.

Анализ романа «Таинственная незнакомка» позволяет утверждать, что романтический конфликт между исключительной личностью и обществом, мечтой и действительностью, миром идеальным и миром обывательским имеет как традиционные черты романтической поэтики, так и специфические особенности, связанные с женским романтическим образом, социальной гендерной проблематикой и переосмыслением мотива бунта и индивидуализма. В связи с этим романтический конфликт как ключевая эстетическая категория романтического дискурса подвергается трансформации в рамках поэтики творчества английской писательницы А. Оупи.

Источники

Byron G. The poetical works of Lord Byron, complete. London: John Murray, 1867. 685 c.

Opie A. Tales of Real Life. Boston: S.G. Goodrich, 1827. 397 c.

Shelley P.B. The poetical works of Percy Bysshe Shelley. London: Henry Frowde, 1905. 912 c.

Литература

Бондарев А.П. Диалектика романтического абсолюта // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2016. № 2(741). С. 176–199.

Смирнов Е.Р., Поварова А.Е. Институт брака и правовое положение женщины в Англии XIX века // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 3–1. С. 332–335.

Хомякова О.Р. Романтический тип поведения и конфликт в литературе романтизма // Вестник Белорусского государственного педагогического университета. Серия 1. Педагогика. Психология. Филология. 2007. № 4(54). С. 84–87.

Backscheider P. Eighteenth-century women poets and their poetry: inventing agency, inventing genre. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005. 514 p.

Behrendt S. British women poets and the romantic writing community. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009. 349 p.

Brightwell C. Memorials of the life of Amelia Opie, selected and arranged from her letters, diaries, and other manuscripts, by Cecilia Lucy Brightwell. Norwich: Fletcher and Alexander, 1854. 244 p.

Feldman P. British women poets of the Romantic era: an anthology. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. 879 p.

Jones C. The Life and Prose Works of Amelia Opie (1769–1853). Open University, 2001. 896 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алешкова Анна Сергеевна (Россия, Москва) – бакалавр 5 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, aleshkovaAS@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Елена Юрьевна Геймбух**, доктор филологических наук, профессор; профессор департамента филологии Московского городского педагогического университета.

Анисимова Дарья Сергеевна (Россия, Москва) – бакалавр 5 курса факультета русской филологии Государственного университета просвещения, dashaanisimova335@mail.ru. *Научный руководитель*: **Ксения Алексеевна Поташова**, доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы факультета русской филологии Государственного университета просвещения.

Антипова Анастасия Дмитриевна (Россия, Москва) – бакалавр 4 курса Института филологии Московского педагогического государственного университета, anastasia.antipova1@yandex.ru. *Научный руководитель*: **Александр Валерьевич Алексеев**, доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры общего языкознания имени И.Г. Добродомова Института филологии Московского педагогического государственного университета.

Бакутина Александра Владимировна (Россия, Москва) – аспирантка 2 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, bakutinaav@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Мария Валентиновна Захарова**, кандидат филологических наук, доцент; доцент департамента филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Богданович Алиса Вадимовна (Беларусь, Минск) – бакалавр 4 курса филологического факультета Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка, aluybogdanovich@gmail.com. *Научный руководитель*: **Елена Владимировна Гранкина**, кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры белорусской и зарубежной литературы филологического факультета Белорусского государственного педагогического

университета имени Максима Танка.

Бондаренко Мария Игоревна (Россия, Москва) – магистрант 2 курса историко-филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, mi.bondarenko2018@yandex.ru. *Научный руководитель*: **Ольга Владимировна Никандрова** – кандидат филологических наук, доцент кафедры славянской филологии Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.

Бурьян Дарья Александровна (Россия, Москва) − бакалавр 4 курса факультета русской филологии Государственного университета просвещения, dariaburian2004@gmail.com. *Научный руководитель*: **Татьяна Владимировна Малинская**, кандидат филологических наук, доцент кафедры современного русского языка имени профессора П.А. Леканта факультета русской филологии Государственного университета просвещения.

Буханова Наталья Сергеевна (Россия, Москва) – магистрант 2 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, bukhanova@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Алла Витальевна Громова**, доктор филологических наук; профессор департамента филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Волкова Мария Олеговна (Россия, Москва) – бакалавр 3 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, volkovamo780@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Вера Евгеньевна Беляева**, кандидат филологических наук, доцент; доцент департамента филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Глушакова Евгения Михайловна (Россия, Москва) – бакалавр 5 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, glushakovaem@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Елена Юрьевна Геймбух**, доктор филологических наук, профессор; профессор департамента

филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Голенковская Валерия Андреевна (Россия, Москва) – бакалавр 4 курса Института филологии Московского педагогического государственного университета, golenkovskaavaleria@gmail.com. *Научный руководитель*: **Александр Валерьевич Алексеев**, доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры общего языкознания имени И.Г. Добродомова Института филологии Московского педагогического государственного университета.

Гюлалиева Самира Юлчиевна (Россия, Москва) – бакалавр 3 курса института лингвистического и педагогического образования Национального исследовательского университета «Московский институт электронной техники», samiragggyul@gmail.com. *Научный руководитель*: **Ирина Михайловна Доронина**, кандидат филологических наук, доцент института лингвистического и педагогического образования Национального исследовательского университета «Московский институт электронной техники».

Долбешкина Евгения Алексеевна (Россия, Москва) – бакалавр 4 курса Института филологии Московского педагогического государственного университета sz230230@icloud.com. *Научный руководитель*: **Алексеев Александр Валерьевич,** доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры общего языкознания имени И.Г. Добродомова Института филологии Московского педагогического государственного университета.

Камишкерова Екатерина Владимировна (Россия, Москва) – бакалавр 4 курса факультета русской филологии Государственного университета просвещения, kamishkerova_ekaterina@mail.ru. *Научный руководитель 1*: **Наталья Владимировна Халикова**, доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры современного русского языка имени профессора П.А. Леканта факультета русской филологии Государственного университета просвещения. *Научный руководитель 2*: **Алла Алексеевна Стрельникова**, кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры русской и зарубежной

литературы факультета русской филологии Государственного университета просвещения.

Кексель Тиффани Александровна (Россия, Москва) – магистрант 1 курса факультета русской филологии Государственного университета просвещения, tiffany_keksel@mail.ru. *Научный руководитель*: **Алла Алексеевна Стрельникова**, кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры русской и зарубежной литературы Государственного университета просвещения.

Константинова Анна Владимировна (Россия, Москва) – бакалавр 4 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, KonstantinovaAV091@mgpu.ru/ *Научный руководитель*: **Елена Юрьевна Полтавец**, кандидат филологических наук, доцент; доцент департамента филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Кучашвили София Кахаберовна (Россия, Москва) – бакалавр 3 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, Kuchashvili@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Вера Евгеньевна Беляева**, кандидат филологических наук, доцент; доцент департамента филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Лапшина Анастасия Александровна (Россия, Москва) – бакалавр 5 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, a.a.lapshina@mail.ru. *Научный руководитель*: **Елена Юрьевна Геймбух**, доктор филологических наук, профессор, профессор департамента филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Матвеев Кирилл Олегович (Россия, Москва) – магистрант 2 курса института гуманитарных наук государственного автономного образовательного учреждения высшего образования города Москвы «Московский городской педагогический университет» (далее – ИГН ГАОУ ВО МГПУ),

matveevko636@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Гульчира Талгатовна Гарипова**, доктор филологических наук, доцент; профессор департамента филологии ИГН ГАОУ ВО МГПУ.

Милосердова Яна Олеговна (Россия, Москва) – бакалавр 5 курса Государственного университета просвещения, yanamiloserdova382@gmail.com. *Научный руководитель*: **Татьяна Владимировна Малинская**, кандидат филологических наук, доцент кафедры современного русского языка имени профессора П.А. Леканта факультета русской филологии Государственного университета просвещения.

Михайлина Анна Денисовна (Россия, Москва) – бакалавр 5 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, mikhailinaad@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Ирина Ивановна Матвеева**, кандидат филологических наук, доцент; доцент департамента филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Оськин Андрей Максимович (Россия, Москва) – магистрант 2 курса института филологии Московского педагогического государственного университета, andry.tul@yandex.ru. *Научный руководитель*: **Анна Тихоновна Грязнова**, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка института филологии Московского педагогического государственного университета.

Перлова Есения Сергеевна (Россия, Москва) – бакалавр 5 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, perlovaES@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Елена Юрьевна Геймбух**, доктор филологических наук, профессор; профессор департамента филологии Московского городского педагогического университета.

Поляков Давид Андреевич (Россия, Москва) – бакалавр 3 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, polyakovda926@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Вера Евгеньевна Беляева**, кандидат филологических наук, доцент; доцент

департамента филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Попов Кирилл Витальевич (Россия, Москва) – бакалавр 4 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, popovkv638@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Алла Витальевна Громова**, доктор филологических наук, профессор; профессор департамента филологии института гуманитарных наук.

Попова Мария Андреевна (Россия, Москва) – бакалавр 4 курса Института филологии Московского педагогического государственного университета, ma_popova4@student.mpgu.edu. *Научный руководитель*: **Александр Валерьевич Алексеев**, доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры общего языкознания имени И.Г. Добродомова Института филологии Московского педагогического государственного университета.

Рабинович Инна Александровна (Россия, Москва) – бакалавр 4 курса, затем магистрант 1 курса филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, innarab37@yandex.ru. *Научный руководитель*: **Юлия Владимировна Николаева**, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Самбурова София Александровна (Россия, Москва) – аспирантка 1 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, SamburovaSA@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Алесья Вячеславовна Леонтьева**, кандидат филологических наук, доцент; доцент департамента филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Семина Мария Ивановна (Москва, Россия) – бакалавр 2 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, seminamaria0@gmail.com. *Научный руководитель*: **Гульчира Талгатовна Гарипова**, доктор филологических наук, доцент; профессор департамента филологии института гуманитарных наук Московского городского

педагогического университета.

Синдяшкина Фаина Николаевна (Россия, Москва) – бакалавр 4 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, sindyashkinafn191@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Сергей Анатольевич Васильев**, доктор филологических наук, профессор департамента филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Синчурина Елизавета Денисовна (Россия, Москва) – бакалавр 3 курса филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, sinchurinaeli@yandex.ru. *Научный руководитель*: **Антон Владимирович Филатов**, кандидат филологических наук; доцент филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Стариков Андрей Андреевич (Россия, Москва) – магистрант 2 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, starikovaa199@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Алла Витальевна Громова**, доктор филологических наук, профессор; профессор департамента филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Тюрина Мария Анатольевна (Россия, Москва) – бакалавр 5 курса Государственного университета просвещения, mary@21ya.ru. *Научный руководитель*: **Ксения Алексеевна Поташова,** доктор филологических наук, доцент Государственного университета просвещения.

Худокормова Софья Ивановна (Россия, Москва) – бакалавр 4 курса Института филологии Московского педагогического государственного университета, shudokormova@gmail.com. *Научный руководитель*: **Александр Валерьевич Алексеев**, доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры общего языкознания имени И.Г. Добродомова Института филологии Московского педагогического государственного университета.

Чемодуров Вадим Андреевич (Россия, Брянск) – бакалавр 2 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, chemodurov06@gmail.com. *Научный руководитель*: **Вера Евгеньевна Беляева**, кандидат филологических наук, доцент; доцент департамента филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Шукла Виктория Шарадовна (Россия, Москва) – магистрант 2 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, shuklavs143@mgpu.ru. *Научный руководитель*: **Вера Евгеньевна Беляева**, кандидат филологических наук, доцент; доцент департамента филологии института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Юханова Алина Андреевна (Россия, Москва) – аспирант 2 курса института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, alinayuhanova@mail.ru. Научный руководитель: **Елена Радифовна Иванова**, доктор филологических наук, доцент, начальник департамента, профессор Московского городского педагогического университета.

В ПОИСКАХ СМЫСЛОВ…

Сборник научных статей: в 3 томах. Том 1

HOMO DICENS

Московский городской педагогический университет
Усл. печ. л. 20,6

Цифровое издание