

Министерство образования и науки Российской Федерации  
ГОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический  
университет им. К.Д. Ушинского»

**КУЛЬТУРА**  
**ЛИТЕРАТУРА**  
**ЯЗЫК**

Ярославль  
2009

ББК 81.001.2я434+71я434  
УДК 800;82;7;316.77  
К 90 6

Печатается по решению  
редакционно-издательского  
совета ЯГПУ им. К.Д.Ушинского

К 90      Культура. Литература. Язык [Текст]: материалы кон-  
ференции «Чтения Ушинского» / под ред. М.Ю. Егорова. –  
Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2009. – 316 с.

ISBN 978-5-87555-494-1

© ГОУ ВПО «Ярославский государственный  
педагогический университет  
им. К.Д.Ушинского», 2009  
© Авторы материалов, 2009



© А. Н. Верещагина (ЯГПУ)

## Некоторые лексические средства создания зрительных образов в лирике Г. Иванова

Зрительная картина мира художника слова создаётся в первую очередь с помощью лексем, отражающих световые и цветовые ощущения. Но, несомненно, визуальное восприятие окружающей действительности, обусловленное особенностями мироощущения художника слова, не ограничивается только указанными аспектами. Мы бы хотели особо остановиться на рассмотрении некоторых других лексических средств, участвующих наряду с цвето- и светообозначениями в создании зрительной картины мира в лирике Г. Иванова

Для передачи зрительных впечатлений поэт использует и слова, значение которых позволяет раскрыть отношение лирического героя к существующему вокруг него пространству. Сюда мы относим лексемы *пустой, опустелый, пустынный*. Пример использования этих слов при характеристике окружающего мира находим в тексте стихотворения «Ночь светла, и небо в ярких звёздах...»: *Ночь светла, и небо в ярких звёздах/ Я совсем один в пустынном зале,/ В нём пропитан и отравлен воздух/ Ароматом вянущих азалий// Я тоской неясною измучен/Обо всём, что быть уже не может <...> Анфилады опустелых комнат.* Употребление в тексте произведения однокоренных слов *пустынный, опустелый* способствует передаче сильного чувства одиночества, испытываемого лирическим героем в старом доме. Соположение сочетаний *совсем один* и *в пустынном зале* приводит к взаимодействию их семантических ореолов и акцентирует внимание на исключённости

героя из мира окружающего его прошлого. Лексемы *пустынный, опустелый* приобретают в приведённом выше примере отрицательное эмоционально-оценочное значение, так как оказываются связанными с чувством тоски о безвозвратно ушедшем прошлом и невозможности к нему прикоснуться: *Если б был их говор мне понятен// Но увы — мечта моя бессильна// Режут взор мой брызги лунных пятен/ На портъере выцветшей и пыльной.*

Значимыми, на наш взгляд, являются и слова, в лексическом значении которых содержится указание на изменения во внешнем виде предмета, произошедшие с течением времени. В состав этой группы мы включаем такие лексемы, как *пропылен, пыльный, выцветший*. В рассматриваемом стихотворении эти слова не передают конкретного описания окружающей обстановки, но всё же позволяют создать образ старинного здания.

В создании зрительного образа могут иметь значение и тактильные ощущения. Подобное восприятие находит отражение в словах, называющих материал, из которого создан тот или иной объект (например, *бархатная портъера, кружевная занавеска*): *На портъер зелёный бархат/Луч луны упал косою; Шёлком крытая зелёным/Мебель низкая — тверда; Мгновенный звон стекла, холодный плеск воды,/Дрожит рука, стакан сжимаю,/А в голубом окне колышутся сады/И занавеска кружевная.*

Само слово *портъера* имеет значение «занавеска из тяжёлой материи, закрывающая окно или дверь», но необходимо отметить, что в приведённом выше примере кажущаяся «тяжесть» образа не вызывает негативных эмоций. Возможно, это происходит за счёт конкретизации материала, из которого сделаны портъеры, дополненной цветовой характеристикой (*зелёный бархат*). И таким образом в описании портъер передаются и цветовые ощущения, и тактильные, такие, как нежность, мягкость, так как бархат

представляет собой «шёлковую ткань с мягким, густым, низко стриженным ворсом на лицевой стороне». Мягкость ткани в следующем примере уходит на второй план. Значимыми в этом случае являются те визуальные впечатления, которые вызывает шёлк, воспринимаемый как нечто гладкое, холодное и блестящее. Употребление лексемы *шёлк*, возможно, обусловлено и тем, что подобное восприятие материала адекватно взгляду на покрытую им мебель как на объекты, сохранившиеся с давних пор и неподвластные времени. Указание на то, из какой именно ткани создан предмет, может соответствовать и лёгкости, подвижности окружающего пространства, как это происходит в последнем примере. Лексема *кружевной* подчёркивает воздушность, динамичность описываемой действительности.

Мировосприятие автора может проявляться и в тех ассоциациях, которые вызывает у него само расположение объектов. Примером слова, передающего ассоциативное восприятие, в лирике Г. Иванова является лексема *узор*: *А капитан в бинокль обозревает/Узор снастей, таверну на мысу; На грубой синеве крутые облака/И парусных снастей под ними лес узорный; Снастей и мачт узор железный,/Волнуешь сердце сладко ты,/Когда над сумрачною бездной,/Скрипя, разводятся мосты.* В поэтических произведениях Г. Иванова корабельные снасти, как правило, характеризуются существительным *узор* («рисунок, являющийся сочетанием линий, красок, теней»). Возможно, это обусловлено тем, что видимые с большого расстояния снасти и представляют собой разнообразные переплетения линий.

Общие черты в описании предмета в лирике Г. Иванова обнаруживаются не только тогда, когда речь идёт о корабельных снастях, но и когда поэт воссоздаёт в своих произведениях пейзажи, причём деревья, например, наиболее часто характеризуются традиционным с точки

зрения употребления эпитетом *кудрявый*: *Кудрявы липы, небо сине,/Застыли сонно облака; Как нежно тронуты прозрачной акварелью/Дерев раскидистых кудрявые верхи.* Сходство в описании деревьев проявляется и в создании единого образа растения, основанного на осознании человеком древности существования дерева. В этом случае в определённой степени синонимичными оказываются такие слова, как *тяжёлый, столетний, вековой*: *Не потревожит ветер влажный/Тяжёлых лип дремоты важной; Где начинается деревня//Среди столетних тополей; Тяжёлые дубы, и камни, и вода,/Старинных мастеров суровые виденья; Шелестят вековые деревья пустынного сада.*

При рассмотрении зрительной картины мира в лирике Г. Иванова мы обратили внимание и на способ изображения поэтом различных времён года. Описание времён года в поэтических произведениях автора может быть распространённым, то есть включать в себя характерные для данного конкретного времени элементы пейзажа, а может быть сжатым, ориентированным на опыт читателя. К последнему случаю мы относим изображение той или иной поры с помощью таких лексем, как *летний, осенний, весенний*: *Вот я иду по осеннему полю; Летний вечер прозрачный и грузный; Было утро какого – то летнего дня//Солнце встало, шиповник расцвёл; Каким серебряным пожаром/Заря весенняя встаёт!; На небе осеннем фабричные трубы,/ Косого дождя надоевшая сетка.* Употребление в описании природы только слов, в семантике которых присутствуют темпоральные коннотации, создаёт впечатление, что поэт обращается к ассоциациям читателя, к его собственным представлениям о *летнем вечере, осеннем поле, весенней заре*. Внесение в описание дополнительных характеристик (*солнце встало, шиповник расцвёл, косого дождя сетка*) не приводит к созданию индивидуального, ви-

димого только поэтом пейзажа, но, напротив, способствует его универсализации.

Общие наименования времён года могут заменяться названиями месяцев, относящихся к той или иной поре: *октябрьский, январский, сентябрь, март*. При этом с помощью указанных лексем характеризуется не только целостный, единый пейзаж, но и отдельные предметы (*луна, сад, грязь*): *Меж тем луна октябрьская всплывает; И сад в уборе сентября; И меркнет Русская корона, / В февральскую скатившаяся грязь*. Наименования различных месяцев также способствуют созданию определённого зрительного образа каждого из описываемых объектов, причём названия месяцев не только передают состояние природы, но и приобретают оценочное значение. Например, в семантику словосочетания *февральская грязь* в цитированном выше отрывке привносятся отрицательные коннотации, так как падение *Русской короны в февральскую грязь* в представлении поэта становится символом гибели России, всего лучшего, что было в русском народе и его культуре.

Более распространённым описанием в лирике Г. Иванова обладает осеннее время года. При этом, как правило, оно связано с исчезновением жизни в природе, что отражается в употреблении лексем *дряхлый, увядший, вялый*, словосочетания *голые ветки*: *Я не любим никем // Пустая осень // Нагие ветки средь лимонной мглы // И за киотом дряхлые колосья / Висят пропылены и тяжелы / Я ненавижу полумглу сырую / Осенних чувств; Голые сучья / Дрогнув от холода, / Клонятся вниз; Уже позолота на вялых злаках*. Лексема *осень* в произведениях Г. Иванова приобретает отрицательные коннотации, что в приведённом выше примере подтверждается негативными ощущениями, испытываемыми лирическим героем в это время года (*не любим, ненавижу*). Традиционным в изображении осеннего пейзажа является отсутствие растительности или указание

на её увядание. При этом утрата *злаками* жизненной силы передаётся как прямо, с помощью слова *вялый*, так и опосредовано, благодаря использованию прилагательного, чаще употребляемого по отношению к человеку (*дряхлый*).

В описании зимних пейзажей в поэтических произведениях Г. Иванова подчёркиваются наиболее существенные для данного времени года признаки, что отражается в употреблении таких лексем, как *снег, мороз, вьюга, намёрзший*: *На гулкой мостовой торцовой/Морозный иней лёг ковром/Несутся сани за санями,/От лошадей клубится пар,/Под торопливыми шагами/Звенит намёрзший тротуар; На Сенной мороз и солнце,/Снег скрипит под сапогами,/Громко голуби воркуют/На морозной мостовой*. Употребление в цитированных выше отрывках слов *морозный, мороз* способствует отражению не только зрительного восприятия (тротуар и мостовая покрыты снегом), но и температурных ощущений, испытываемых человеком зимой. Заметим также, что в тексте стихотворений может присутствовать указание как на объекты, окутанные снегом, так и на характер расположения снега. Так, например, метафора *лёг ковром* изображает ровное, ещё никем не нарушенное снежное пространство.

Зимнее снежное пространство в сознании поэта связано и с представлением о России. Всё, что присуще любому зимнему пейзажу (*снег, холод, мороз*), становится характерным для конкретного географического местоположения. При этом описываться подобным образом может как целая страна, так и отдельный город – Санкт-Петербург: *Улыбайся морю//Наслаждайся югом//Помни, что в России – ночь и холода; Но поёт петербургская вьюга/В занесённое снегом окно,/Что пророчество мёртвого друга/Обязательно сбыться должно*. Зимняя Россия вызывает у поэта противоречивые чувства. С одной стороны, *холод и снег* оказываются преградой, разделяющей лириче-

ского героя и его родину. С другой стороны, *снег и вьюга*, определяемая именно как *петербургская*, являются напоминанием о дорогих сердцу местах и вызывают положительные эмоции.

Ещё одним временем года, обладающим в лирических произведениях Г. Иванова достаточно распространённым описанием, является весна. Наиболее часто в лирике поэта представлена ранняя весна с характерным для неё таяньем снега и льда, что отражается в использовании словосочетаний *растаяли снега и льды, несутся льдины, трескается лёд*: *Зима всё чаще делала промахи,/Незаметно растаяли снега и льды//<...>Ах, ранняя весна, как мила мне ты; Снега буреют, тая,/И трескается лёд//<...>Весна ещё в тумане,/Но знаем мы – близка*.

Весна в лирике поэта характеризуется не только тающими снегом и льдом, но и определёнными растениями. Как правило, при описании весеннего времени года используются такие наименования цветов, как *черёмуха, розы, сирень*: *Был Петербург, апрель, закатный час,/<...>Черёмуха в твоих руках цвела; Сквозь вечный лёд, летит весна/С букетом роз – в печальный мир*. Возможно, употребление наименований цветов обусловлено представлением о весне как о поре возрождения и цветения. Распустившиеся *черёмуха и розы* оказываются знаком того, что в миропонимании автора представляет ценность: красоты, любви.

В заключение ещё раз хотелось бы подчеркнуть, что лексические средства, участвующие в создании зрительных образов наряду с цвето- и светообозначениями в лирических произведениях Г. Иванова, не только способствуют передаче визуальных впечатлений, но и отражают особенности мироощущения автора, позволяя создать более полное представление о зрительной картине мира поэта.

**Лексические средства наименования эмоций  
в драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад»**

Исследование языка драматических произведений может проводиться с различных точек зрения. В работах, посвящённых этой проблеме, решаются следующие вопросы: изучение состояния литературного языка данного периода или языка автора драматических произведений. Перед исследователем может стоять задача изучить язык пьесы как особого жанра, который связан со сценическим воспроизведением драматического произведения. Наряду с этим язык пьесы может рассматриваться и как язык персонажей, своего рода набор слов, фразовых конструкций, художественных средств речи, которыми пользуется драматург для создания образов. При таком подходе к изучению драматического произведения объектом исследования становится слово как важнейший элемент создания образа, действующего лица. Наиболее точно, на наш взгляд, о роли слова в драматическом произведении говорил А. М. Горький. В статье «О пьесе» он отмечал, что в пьесе, в отличие от романа или повести, «вмешательство автора как комментатора своего произведения исключается». «Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, то есть речевым языком, а не описательным». Поэтому изучение языка драматических произведений с точки зрения его лексического состава является одной из наиболее важных задач. Мы обратимся к рассмотрению лексических средств – наименований эмоций в одном из наиболее известных драматических произведений М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Драматургии М. Ю. Лермонтова посвящено большое количество исследований, многие из которых носят литературоведческий характер. Однако язык драматических произведений М. Ю. Лермонтова практически не

исследован (о некоторых особенностях языка драматургии М. Ю. Лермонтова говорили такие исследователи, как Б. В. Нейман, Б. М. Эйхенбаум). Наименования эмоций служат важным средством характеристики внутреннего мира персонажей, отношений между героями.

В тексте драмы мы можем выделить две группы лексики, называющей эмоции: слова, непосредственно называющие эмоции, и слова, которые опосредованно указывают на переживаемые героями чувства. В первую группу мы включаем:

- слова, для которых значение «эмоция» является прямым («счастье», «отчаянье», «гнев», «презирать» и др.)
- слова, которые обозначают внешнее проявление эмоций (например, «бледнеть», «плакать», «улыбаться»)
- слова, которые обозначают отсутствие эмоций (например, «холодный», «бесчувственный»)

Лексемы, непосредственно называющие эмоции, не только отражают внутреннее состояние героев, но и способствуют созданию мрачной, гнетущей атмосферы, особого настроения, пронизывающего всё произведение и характеризующегося преобладанием отрицательных эмоций. Отметим, что наименования отрицательных эмоций в количественном отношении преобладают над лексемами, называющими положительные чувства. Важно при этом, что наименования положительных эмоций в контексте произведения могут приобретать дополнительные оттенки значения и изменять свою эмоциональную оценочность. Так, например, дополнительные коннотации привносятся в значение лексем, называющих внешнее проявление чувств, «смех», «смеяться», «смешно»:

Нина.  
(Смеётся).  
...Смешно, смешно, ей-богу!  
Не стыдно ли, не грех  
Из пустяков поднять тревогу.

Арбенин.  
Дай бог, чтоб это был не твой последний смех!

Нина.  
О, если ваши продолжатся бредни,  
То это, верно, не последний.

Соположение лексем «смех», «смеяться», «смешно» со словами, называющими отрицательные эмоции («стыдно», «тревога»), способствует приобретению этими лексемами отрицательного эмоционально-оценочного компонента значения. Прилагательное «последний» узואально является нейтральным, но в контексте произведения приобретает отрицательные коннотации (последний — значит последний в жизни, предсмертный) и также влияет на изменение эмоциональной оценки слов (важно при этом, что значение, в котором использует прилагательное Арбенин, не соответствует значению, которое подразумевает Нина, это несовпадение не только передаёт драматизм ситуации, но и становится одним из первых сигналов предстоящей трагедии).

В отдельных случаях слова — наименования положительных эмоций сохраняют свою эмоциональную оценку: «Она ласково смотрит на него и проводит рукой по волосам», Арбенин во время беседы с Ниной говорит, «улыбаясь». Также не приобретают дополнительных коннотаций слова, которые обозначают отсутствие эмоций: «успокаиваться», «покой». Отметим, что наименования эмоций в драме служат средством характеристики эмоционального состояния персонажей, их внутренних переживаний.

Нина.  
Мне что-то скучно, грустно,  
Конечно, ждёт меня беда.

Лексемы «скучно», «грустно» называют отрицательные чувства, существительное «беда» обладает отрицательным эмоционально-оценочным компонентом значения. Соположение в рамках небольшого отрезка текста слов с одинаковым эмоционально-оценочным компонентом способствует нагнетанию негативных чувств, созданию мрачной атмосферы. Плохое предчувствие здесь «смешивается» со скукой и грустью, которые становятся как бы предвестниками будущей трагедии.

Использование в речи героя слов с различными эмоционально-оценочными компонентами способствует отражению сложных душевных переживаний. Наиболее ярко это проявляется в речи главного героя пьесы Евгения Александровича Арбенина:

Я в душу мёртвую свою  
Взглянул... и увидел, что я её люблю;  
И, стыдно молвить... ужаснулся!..

В приведённом выше примере соположение глагола «люблю» со словами, называющими отрицательные эмоции («стыдно», «ужаснулся»), способствует привнесению в значение лексемы («любить») дополнительного отрицательного эмоционально-оценочного компонента: Арбенин стыдится любви, она пугает его. Словосочетание «душа мёртвая» также влияет на приобретение лексемой дополнительных отрицательных коннотаций: эпитет «мёртвая» говорит о невозможности для героя что-либо ощущать и одновременно о том, что даже любовь, традиционно воспринимаемая как светлое чувство, оказывается не способна спасти его, «оживить» его душу.

Наряду со словами, непосредственно называющими переживаемые чувства, большую роль играют слова, кото-



рые опосредованно указывают на них. Так, например, используемые в ремарках лексемы со значением действия, движения становятся своего рода отражением эмоционального состояния героев, отношений между персонажами.

Неизвестный.

Послушай: ты... убил свою жену!..

Арбенин *отскакивает*.

Арбенин.

Стреляться? с вами? мне? вы в заблужденье.

Князь.

Вы трус.

(Хочет броситься на него.)

Глаголы «отскакивает», «броситься» не только отражают реакцию того или иного персонажа на обращённые к нему слова, но и являются внешним проявлением чувств: в первом случае испуг Арбенина в тот момент, когда он осознаёт ужас содеянного, выражается в движении по направлению *от* Неизвестного, который называет его убийцей Нины, во втором случае злость князя Звездича проявляется в движении по направлению к Арбенину (таким образом передаётся негодование князя, его желание защитить себя, свою честь).

Интересно, что для передачи чувств героев используются также «метафорические» наименования эмоций, такие, как «*всё равно*», «*сквозь зубы*», «*не по нутру*» и т. д., с помощью которых действующие лица опосредованно говорят о своих душевных переживаниях. Отношение к кому-либо может быть выражено в характеристике одного из персонажей другим. Например, Арбенин так говорит о Шприхе:

...Видал я много *рож*,

А *этакой* не выдумать нарочно;

Улыбка *злая*, глаза... *стеклярус* точно,

Взглянуть – *не человек*, – а с *чертом* не похож.

Намеренное использование лексем «*рожа*», «*этакий*», «*злой*», словосочетаний «*не выдумать нарочно*», «*стеклярус* точно», «*не человек*, – а с *чертом* не похож» придаёт речи Арбенина характер стилистически сниженной и отражает чувства, вызванные в нём собеседником: он словно смеётся над Шприхом, оскорбительно отзываясь о нём. Арбенин отказывает Шприху в обладании даже человеческим обликом: «видал я много *рож*» – «*этакой* не выдумать нарочно», у него непроницаемые, неживые глаза («глаза... *стеклярус* точно»), «*не человек*» – «с *чертом* не похож». Герой не считает его равным себе и потому говорит о нём с нарочитым пренебрежением, презрением.

В заключение ещё раз отметим, что лексические средства наименования эмоций участвуют в создании образов персонажей, способствуют раскрытию их внутреннего мира. Безусловно, основную роль при этом играют лексемы, которые непосредственно называют эмоции, но значимыми оказываются также и слова, которые опосредованно указывают на чувства героев.

© Л.А. Гусева (ЯГПУ)

### Пространственная лексика в иронической лирике

Пространство является одной из основных категорий текста, наряду с такими категориями, как время и человек. Мировоззрение поэта находит отражение в том, какое именно художественное пространство конструирует он в рамках своего произведения: целостное, гармонично устроенное, комфортное для среднестатистического читателя или дискретное, неожиданно меняющее свои формы, способное сыграть с героем злую шутку. Ироническая лирика опирается на игровые формы взаимодействия героя и пространства. Пространство, будь то комната или космос, улицы города или леса и реки, становится, если можно так ска-

зять, *соразмерным* герою, включается в сферу его повседневной жизни.

Индивидуальность поэта, на наш взгляд, проявляется в том, как именно его лирический герой определяет себя в пространстве. Обратимся к стихам современного представителя иронической лирики – Владимира Вишневского.

Для мастера малой поэтической формы, известного своими одностишиями, нехарактерно подробное, детализированное описание места действия. Слова, определяющие пространственные координаты, появляются в произведениях В.Вишневского не так часто, хотя по своей совокупности охватывают практически весь видимый мир современного горожанина, москвича. Самую многочисленную группу представляют обозначения реалий городской жизни: метро, булочная, спорткомплекс «Олимпийский», названия городов и т.д. Рядом условных обозначений представлена сельская жизнь (природа): леса, реки, стог. Существенную роль в лирике В.Вишневского играют слова, обозначающие жилое помещение, его внутреннюю обстановку: комната, квартира, душ, ванна, стол, диван.

Характерной особенностью лирики В.Вишневского является то, что пространственная лексика приобретает дополнительное значение – она служит средством сообщения о каком-либо событии. Это может быть событие личной (интимной) жизни: “О, как внезапно кончился диван”. Жизнь обывателя маркирует окружающую действительность: “Когда от булочной до прачечной Уснуло все в полном городе...”; “Зашел в читальню – Там и был обстрелян”. Официальная жизнь общества имеет свои координаты: “Давно я не лежал в Колонном зале”. Космос как зеркало международной политической обстановки: “Что за космос, мой боже!.. Гроздь звезд зацвели. Жаль, что все уничтожу по команде с Земли”. Таким образом, простран-

ство в лирике В.Вишневского событийно и социально значимо.

Не случайно пространственная лексика в стихах В.Вишневского выступает в предикативной функции. О России: “Ты предстала... полигоном для МЧС... Поле, минное поле чудес”. Пространство может служить средством характеристики человека, социальной группы: “Прозаик приглашает на дом. Поэт, он посещает вас... Свое прозаик пишет сидя. Поэт – стихийно, на бегу. Прозаик труд вершит застольный, Он мыслит с ручкой на весу...” Вид на море, подробное описание буйка нужно поэту для иносказательной характеристики должностного лица. Анализ пространственной лексики убеждает нас в том, что мир поэта максимально приближен к современной общественной жизни, это мир социальных типажей.

Иронический характер лирике придает не только ракурс восприятия пространства, но и собственно языковые приемы использования лексики с пространственным значением. Репертуар приемов языковой игры В.Вишневского предельно разнообразен. Назовем некоторые из них:

- антитеза: “Уж лучше дверцей хлопать, а не дверью”;
- эвфемизм: “В купе известном одноместном Нажмешь на жуткую педаль, – И вдруг откроется не бездна, Но – очарованная даль”;
- парадокс, построенный по аналогии с тривиальной фразой: “А на небе, на небе ни облачка! А в лесу, а в лесу ни деревца”;
- актуализация одного из компонентов банального высказывания: “Как скользко на катках Нечерноземья”;
- каламбур: “А одна могила так и заявила: “Я прошу меня оградить!”
- обыгрывание многозначности слова путем смешения разных устойчивых выражений: “Сегодня фильмы сняты с полки! На полке – зубы”;

- столкновение высокого и низкого (глубокомысленная трактовка бытовой ситуации): “Я научился ездить в поездах – Не падая ночами с верхних полок... В дороге сплю. Возможно, это зрелость”;

- неожиданное сравнение: “И женщина, как буря, улеглась”;

- литературные аллюзии: “Да неча домогаться птицы-тройки, Страдая выпадением из койки”; “Москва, Москва, как много в этой кепке!”

Подводя итоги, скажем, что В.Вишневский создает художественное пространство, интересное не столько как объект чувственного восприятия, сколько как отражение социального опыта, объединяющего поэта и читателя. При всей лаконичности в использовании пространственной лексики она играет важную роль в создании поэтического мира и в характеристике лирического героя. Разнообразные языковые приемы позволяют поэту включать пространственную лексику в неожиданные ассоциативные ряды, сообщая ей дополнительные смыслы, а стихам придавая ироническое звучание.

#### Библиографический список

1. Вишневский, В.П. Антология Сатиры и Юмора России XX века. Т. 13. [Текст] / В.П.Вишневский. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 640 с.

© О.И. Капылова (ЯГПУ)

#### Грамматические категории имен существительных в трактовке А.А. Барсова и Н.И. Греча

«Российская грамматика» А.А. Барсова (1783-1788) (РГБ) представляет собой наиболее полное описание грамматической системы русского языка конца XVIII века и один из первых опытов кодификации русского литератур-

ного языка. Автор грамматики – профессор Московского университета Антон Алексеевич Барсов (1730-1791), преподававший на кафедре словесности (с 1761 по 1791 гг.), член Российской Академии (с 1783 г.) – выдающийся филолог, сочетавший лингвистическую одаренность с исключительным трудолюбием.

Николай Иванович Греч (1787-1867) – талантливый лингвист, писатель, переводчик, педагог, журналист и издатель – занимал одно из первых мест в русской журналистике 20-30 гг. XIX века. За изданную в 1827 году «Практическую русскую грамматику» он был избран членом-корреспондентом Петербургской Академии наук. Второе издание данной грамматики (1834 г.) служит материалом нашего исследования.

Прежде всего, необходимо отметить особенности терминологии А.А. Барсова и Н.И. Греча. Ряд определений авторов расходится с современной терминологией: одни термины изменили свой облик, другие вышли из употребления. Кроме того, в РГБ почти все термины приводятся вместе с латинскими наименованиями, как было принято ранее, поскольку лекции читались на латинском языке. Барсов первым стал читать их в Московском университете на русском.

Интересующим нас разделом обеих грамматик является «этимология», или «словопроизведение», по терминологии Барсова и Греча. В САР *словопроизведением* называется та часть грамматики, в которой «показывается происхождение, качество и разные перемены в окончаниях слов» [5. С. 230]. В современной лингвистической теории наука о частях речи называется морфологией, а этимология – это наука о происхождении слов. Термин «словопроизведение» употребляется потому, что в данном разделе грамматик рассматривается «произведение» (образование) от слова словоформ в соответствии с теми грамматическими категориями, которыми обладает та или иная часть речи. Н.И.

Греч в «Практической грамматике» разделяет *этимологию общую*, которая содержит правила словообразования, и *частную*, то есть непосредственно морфологию. Такое разграничение заслуживает высокой оценки, так как полное освобождение словообразования от морфологии произойдет в науке через много десятилетий.

Барсов в «Российской грамматике» определяет восемь частей речи: имя, местоимение, глагол, причастие, предлог, наречие, союз, междометие. В грамматике Греча дополнительно выделяется деепричастие, а категория имени подразделяется на имя существительное и имя прилагательное. Перейдем непосредственно к именам существительным в трактовке Барсова и Греча.

В параграфе РГБ «О имени» дается определение этой части речи: «имя есть часть речи изменяемая показывающая вещь самую или качество вещи» [3. С. 94]. Главная особенность категории имени в грамматике А.А. Барсова состоит в том, что оно (имя) включает в себе и существительное, и прилагательное. Поэтому автор грамматики дает пять типов склонения имени, и пятый является типом склонения прилагательных.

В «Практической грамматике» именем существительным называется часть речи, которой «означается какой либо предмет, или *существо* (*домъ, воздухъ, душа*)» [2. С. 20]. По определениям данной части речи можно судить о том, что лингвисты, характеризуя существительное, обращаются к внутренней форме слова. В главе, посвященной непосредственно рассмотрению имени существительного, Греч приводит еще одно толкование: «имя существительное есть словесное изображение, или название предмета или существа» [2. С. 24]. Представленные в грамматике Греча определения позволяют, с точки зрения современной лингвистической теории, вычленить категориальное значение предметности. В РГБ имя, включавшее в себя и существительное, и прила-

гательное, затрудняло эту задачу, поскольку совмещало в себе значение и предметности, и признаковости.

Детальное рассмотрение категории имени А.А. Барсов начинает с «разделения имен существительных» на собственные и нарицательные. «*Собственные* имена (*nomina propria*) суть те кои означают одно лице, или одну вещь, для различения оной от всех того ж рода вещей на пр. *Иванъ, анна, Петръ, Карлъ, Москва, Нева, Россія*» [3. С. 95]. «*Общие* или *нарицательные* имена (*nomina appellativa*) суть те, которые всякое лицо или вещь имеет общее со всеми другими того ж роду. на пр. *человѣкъ, Государь, женщина, городъ, рѣка, гора*» [3. С. 95]. В современной «Русской грамматике» (РГ-80), учитывая общее лексическое значение существительных, также делят их на собственные и нарицательные. Среди нарицательных А.А. Барсов выделяет *собирательные* существительные (*nomina collectiva*), которые «заклучают в себе многие лица или вещи (*народъ, войско, стадо, орда*)» [3. С. 95]. Таким образом, в РГБ представлен первый опыт распределения существительных на лексико-грамматические разряды.

Интересна характеристика разрядов существительных, представленная в «Практической грамматике». Как писал ее автор, «предметы наших мыслей, или существа» бывают чувственные, умственные и отвлеченные [2. С. 24]. Под *чувственными* предметами Греч понимал «существа, подлежащие которому нибудь из наших чувств; например: *птица, камень, молнія*» [2. С. 24]. Данный класс существительных подразделяется в свою очередь на *одушевленные*, «имеющие способность чувствовать, и произвольно перемещать свое место; например: *человѣкъ, звѣрь, червь*», и *неодушевленные*, «неимеющие чувствования, и неперемещающие произвольно своего места; например: *вода, домъ*» [2. С. 24]. Под *умственными* предметами в грамматике Греча понимаются «существа, которые мы объемлем только внутрен-

ним чувством или представляем себе в уме; например: *душа, часть, время*» [2. С. 24]. Очевиден особый подход Греча к толкованию некоторых лексико-грамматических разрядов существительных. Критерием разграничения одушевленных и неодушевленных существительных признается соответственно способность воспринимать или не воспринимать какой-либо предмет органами чувств. Сходным образом противопоставляются так называемые чувственные и умственные предметы: первые познаются через ощущения, вторые – через представления, или умозаключения. Таким образом, Греч представил в своей грамматике лингвофилософское толкование разрядов существительных.

Имена существительные, обозначающие чувственные предметы, Греч подразделяет также на *собственные*, «возбуждающие понятие об отдельном предмете из целого рода (*Петръ, Нева, Тверь*)», и *нарицательные*, «возбуждающие понятие о совокупности качеств, свойственных всем предметам одного и того же рода (*человѣкъ, рѣка, городъ*)» [2. С. 25]. В современном русском языке существительные также делятся на собственные и нарицательные по признаку названия предмета как индивидуального или как представителя целого класса [4. С. 460]. В грамматике Греча выделяются существительные *собираательные*, «выражающие одним словом множество однородных предметов, совокупление их в одно целое (*народъ, полкъ, стадо*)», а также *вещественные*, которыми обозначается какое-либо вещество или материя (*мука, масло, молоко*) [2. С. 25]. Таким образом, «Практическая русская грамматика» подтверждает наличие в русском языке первой половины XIX века практически всех разрядов имен существительных, функционирующих в современном русском языке. Кроме того, значения лексико-грамматических разрядов, описанные Гречем, во многом сходны с соответствующими значениями в современной теории.

Характеристика числа и рода существительных, отраженная в РГБ и «Практической русской грамматике» Греча, во многом соотносима с современной, поэтому обратимся к одной из основополагающих грамматических категорий имени существительного – категории *склонения*, или «изменения» в трактовке Барсова. А.А. Барсов указывает, когда происходит такое изменение. Имя существительное изменяется, «когда соединится с другими словами некоторой отмены в нем требующими. на пр. *Парень растетъ, платье парня становится парню узко, надобно парня переодѣть, съ парнемъ посидѣть, о парнѣ сказать. Парень поди сюда, Боже услыши, о Господи! Парни растутъ, надобно парней учить, парни сюда!*» [3. С. 100]. Барсов привел яркий пример того, как одно и то же слово может быть представлено в разных падежах. В САР термин «склонение» определяется как «образ изменения окончания имен через падежи» [5. С. 171]. Отметим, что в «Практической грамматике» Греча склонением называется изменение онаго, для означения числа и падежа» [2. С. 51]. Греч дополняет толкование грамматической категории склонения существительного, данное в «Российской грамматике» Барсова и САР.

В «Российской грамматике» Барсова и «Практической грамматике» Греча представлено семь падежей, определяющихся падежными вопросами. Используются формы звательного падежа, перешедшие в русский из древнерусского языка. В отличие от РГБ, в «Практической грамматике» Греча представлены значения всех падежей, соответствия которым находим в РГ-80.

Автор «Российской грамматики» выделяет пять типов склонения: четыре для существительных и пятый – для прилагательных. «При каждом из них, как указывает Барсов, примечать надлежит *род* (genus), *число* (numerus) и *падежи* (casus)» [3. С. 100]. В древнерусском языке, как известно, было шесть типов склонения существительных: 1) с

основой на \*ā (или слав. а); 2) с основой на \*ō (или слав. о); 3) с основой на \*ǫ (или слав. ъ); 4) с основой на \*ī (или слав. ѣ); 5) с основой на *согласный*; 6) с основой на \*ū (или слав. у) [1. С. 245]. Для определения склонения существительного А.А. Барсов предлагает сравнивать форму родительного падежа ед. ч. существительного с именительным. В соответствии с этим выделяются следующие типы склонения имен существительных: в *первом* склонении Р. п. оканчивается без «наращения» на -ы или -и (*воевода, воеводы; княгиня, княгини*); во *втором* – «с наращением» или с «выключением самогласной» (т. е. гласной) -а или -я (*соколя, соколов; вепрь, вепря*); в *третьем* – «с наращением» на -ни или -ти (*время, времени; дитя, дитяти*); в *четвертом* – «с наращением» на -и (*лошадь, лошади*)» [3. С. 102].

В «Практической русской грамматике» Греча, а следовательно, и в языковой системе начала XIX века, представлено три типа склонения: в *первое* склонение попадают существительные муж. рода, оканчивающиеся в ед.ч. И.п. на -ъ, -й, -ь, в Р.п. – на -а, -я, -я (*воин-воина, герой-героя, царь-царя*); ко *второму* относятся существительные ср. рода, оканчивающиеся в ед.ч. И.п. на -о, -е, -мя, в Р.п. – на -а, -я, -мени (*зеркало-зеркала, море-моря, время-времени*); наконец, к *третьему* – существительные жен. рода, оканчивающиеся в ед.ч. И.п. на -а, -я, -ь, в Р.п. – на -ы, -и, -и (*труба-трубы, дыня-дыни, новость-новости*) [2. С. 65-67]. Греч указывает в своей грамматике и многочисленные исключения при склонении существительных, которые называет «уклонениями». Согласно РГ-80, существительные подразделяются на известные нам три типа склонения, различающиеся системами падежных флексий. Отнесение имен существительных к тому или иному склонению в XIX веке (в частности, в грамматике Греча) несколько отличается от современного их распределения, но в целом уже в этот исторический период развития лингвистической теории очевиден большой

шаг вперед в отношении системы склонения в целом. От шести древних типов склонения имен существительных в русском языке конца XVIII века осталось четыре, а в начале XIX века – три. Итак, на протяжении истории русского языка вся система имени существительного шла по пути унификации падежных окончаний и типов склонения и развивалась в направлении к тому ее состоянию, какое находим в современном русском языке.

### Библиографический список

1. Иванов, В.В. Историческая грамматика русского языка [Текст] / В.В.Иванов. - М.: Просвещение, 1990.
2. Практическая русская грамматика, изданная Николаем Гречем. 2-е изд., исправл. [Текст] - СПб: типография издателя, 1834.
3. РГБ – «Российская грамматика» Антона Алексеевича Барсова [Текст] / под ред. Б.А. Успенского. М.: Изд-во МГУ, 1981.
4. Русская грамматика: в 2 т. [Текст] - М.: Наука, 1980. Т. 1.
5. САР-Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный [Текст] - СПб.; 1806-1822. Ч. VI.

© М.Н. Кулаковский (ЯГПУ)

### Местоименные наречия в произведениях М. Булгакова

Яркой особенностью стиливой манеры Булгакова является активное использование для создания комического эффекта неопределенных местоименных наречий, выражающих причинные отношения. Комический эффект в этом случае основывается на неопределенности причин действия персонажа, которые не может объяснить и сам автор.

- Дайте нарзану, – попросил Берлиоз.
- Нарзану нету, – ответила женщина в будочке и **почему-то** обиделась («Мастер и Маргарита»).

Автор подчеркивает нарушение причинно-следственных связей: второе действие героя ничем не обусловлено и является неожиданностью для читателя. Неопределенное наречие актуализирует эту неожиданность, ставя перед читателем своеобразный вопрос.

В других случаях данная лексема подчеркивает противоречие между речью персонажа и сопровождающими ее жестами.

- Как ваша фамилия?
- Панаев, – вежливо ответил тот. Гражданка записала эту фамилию и подняла вопросительный взор на Бегемота.
- Скабичевский, – пропыхивал тот, **почему-то** указывая на свой примус.

(«Мастер и Маргарита»).

Последующий контекст может конкретизировать определенные причины действия, вскрывая суть комического.

*И на всем его трудном пути невыразимо **почему-то** мучил вездесущий оркестр, под аккомпанемент которого тяжелый бас пел о своей любви к Татьяне («Мастер и Маргарита»).*

Создание комического эффекта может быть связано и с неопределенностью причин, которые пока неизвестны персонажу или читателю.

*Лишь только шоферы трех машин увидели пассажира, спешащего на стоянку с туго набитым портфелем, как все трое из-под носа у него уехали пустыми, **почему-то** при этом злобно оглядываясь («Мастер и Маргарита»).*

*Эта парочка посетителей **почему-то** не понравилась швейцару-мизантропу («Мастер и Маргарита»).*

Неизвестность причин таких действий вызывает интерес читателя, автор как бы подсказывает, на что нужно обратить внимание, предупреждает о том, что причина станет ясна позднее (при этом при вторичном прочтении текста авторская ирония становится более очевидной, поскольку за словом угадывается намек на уже известную из дальнейшего повествования комическую ситуацию).

*...Вошел курьер и сообщил, что приехал иностранный артист. Финдиректора **почему-то** передернуло («Мастер и Маргарита»).*

Местоименное наречие может подчеркивать отсутствие определенного действия, традиционно характерного для данной ситуации (тем самым в какой-то мере вскрывается вранье персонажа в следующем примере).

*На вопрос: уж не белогвардейский ли шпион Чичиков, /Ноздрев/ ответил, что шпион и что его недавно хотели даже расстрелять, но **почему-то** не расстреляли («Похождения Чичикова»).*

Менее характерным является использование местоименного наречия «зачем-то», выражающего неопределенность цели.

*... А на шее у него в душную ночь **зачем-то** было наверхено старенькое полосатое кашне («Мастер и Маргарита»).*

С помощью лексемы «как-то» традиционно актуализируется образ действия.

*Но были и новости: яйца в третьей камере, заряженные позже всех, начали **как-то** причмокивать и цокать, как будто внутри их кто-то всхлипывал («Роковые яйца»).*

При этом в предложении действие может быть максимально удалено от признака, поставленного в постпозицию, а неопределенное наречие заставляет читателя обратить внимание на неожиданность характеристики.

– *Достоевский умер, – сказала гражданка, но как-то не очень уверенно* («Мастер и Маргарита»).

*Скандал, к удивлению Римского, ликвидировался как-то неожиданно быстро* («Мастер и Маргарита»).

В другом случае автор как бы побуждает читателя достроить образ персонажа, смоделировать ситуацию.

*Буфетчик как-то криво и тоскливо оглянулся, но ничего не сказал* («Мастер и Маргарита»).

Достаточно часто в произведениях Булгакова подобные лексемы помогают создавать атмосферу таинственности, в том числе – при описании места действия (при этом трагическое переплетается с комическим).

*Он /Коротков/ оглянулся травленным взором, боясь, что откуда-нибудь вынырнет бритый лик и лысина-скорлупа, а потом добавил суконным языком: – я очень рад, да, очень ...* («Дьяволиада»).

Интересно отметить, что употребление неопределенных местоимений и наречий часто перерастает в целую систему дополняющих друг друга образов.

*Иван почему-то страшнейшим образом сконфузился и с пылающим лицом что-то начал бормотать про какую-то поездку в санаторию в Ялту* («Мастер и Маргарита»).

Особенно интересно проследить данное явление при создании портретов персонажей.

*По виду – лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз*

*черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом – иностранец* («Мастер и Маргарита»).

При этом автор пытается максимально привлечь читателя к дорисовке портрета, заставить увидеть нелогичность и нестандартность изображаемого.

Таким образом, комический эффект в произведениях Булгакова возникает в результате увеличения смыслового разрыва и создания неожиданности, намек автора на смешную ситуацию или возможности для читателя домыслить, догадаться о ней, а также из-за нарушения причинно-следственных связей.

© Н.В. Менькова (ЯГПУ)

#### Диминутивы в лексикографической практике

Общеизвестно, что диминутивы являются типологической особенностью славянских языков, отличающей их, в частности, от западноевропейских языков. В западноевропейских языках (например, в итальянском, испанском и др.; в латинском языке) суффиксы со значением уменьшительности единичны, они обычно не имеют оценочного значения, и их наличие приводит к лексикализации уменьшительной формы – к возникновению собственного значения, не связанного с исходным (ср. итал. *opera* – *operetta*; *gatto* – *gattino* – “кот – котенок”). В английском языке суффикс *у/ie* хотя и имеет оценочное значение, но присоединяется к ограниченному кругу лексики – именам собственным и терминам родства (*Patty, Jimmy; mummy, daddy, granny*). В славянских языках состав диминутивной лексики весьма широк и охватывает не только субстантивы, но и адъективную (*беленький, добренький*), адвербиальную (*быстренько, потихонечку*) и даже междометную лексику (*опаньки!, аюшки!*).



Несмотря на типологическую значимость диминутивов, они до сих пор остаются малоизученным явлением славянской речи, что с очевидностью проявляется, в частности, в том, как они представлены в словарях.

Среди всех имеющихся на сегодняшний день лингвистических словарей наиболее полно диминутивная лексика представлена в 17-томном «Словаре современного русского литературного языка», изданном в 1948-65 гг. (далее БАС-1), и его новой версии – «Большом академическом словаре русского языка», издание которого начато в 2004 г. (далее БАС-2). Словник этого словаря насчитывает более 150000 слов и включает, как заявлено в предисловии, «широкие пласты сугубо современной обиходно-разговорной лексики» (БАС-2. С. 5). И тем не менее ни одна из версий словаря не дает представления о реальном составе диминутивной лексики в русском языке.

Возьмем, к примеру, словарную букву «К», начало буквы – «Ка». Ни в одном из БАСов мы не обнаружим таких диминутивов, как *канальчик, канистрочка, капканчик, капризулька, капрончик, капюшончик, кашемирчик, каравайчик, караванчик, карбонадик, кардамончик, кардиограммка, карнизик, картончик, картоночка, каруселька, касторочка, каталочка, качельки и т.д.*

В словаре имеются случаи, когда диминутивная парадигма оказывается представленной не полностью. Например, для лексемы *капитал* приводится диминутив *капиталец*, но отсутствует возможный, на наш взгляд, диминутив *капитальчик*.

Более того, даже в БАС-2 включаются диминутивы, которые на сегодняшний день являются устаревшими, а диминутивы, активно живущие в современном языке, в словаре отсутствуют. Например, для лексемы *изюм* приводится диминутив *изюмец* (явно устаревший; как кажется, многие диминутивы с суффиксом *-ец* на сегодняшний день

являются устаревшими: *изюмец, капиталец, атласец, альбомец*), а *изюмчик* отсутствует.

Практически не фиксируются (фиксируются эпизодически) в обоих словарях диминутивы второй степени – с двойным уменьшительно-ласкательным суффиксом. Например, есть *пяточок*, но нет *пяточочек*, есть *сундучок*, но нет *сундучочек*; нет также *капусточка, кассеточка* и т.п. Считается, что в русском языке диминутивы второй степени образуются менее регулярно по сравнению с другими славянскими языками (например, польским и др.), и тем не менее они являются самостоятельными лексическими единицами, имеющими не меньшие основания, чтобы стать единицами толкового словаря.

Составление словника диминутивов не представляется чисто технической задачей, так как данный пласт русской лексики включает большое количество потенциальных слов, не вошедших пока что в языковую систему и требующих отграничения от системной лексики. Например, для лексемы *шторы* «узаконенным» языковой системой (= частотным) представляется диминутив *шторки* (*Шторки новые повесили; Шторки ничего!*), но в речи живет и форма *шторочки* (продавец предлагает покупателям товар: *Вот, пожалуйста, шторочки покупаем*), существование которой, если брать ее в изолированном виде – *шторочки*, – может быть поставлено под сомнение. Думается, что составление словаря потенциальных слов могло бы иметь самостоятельный интерес, поскольку позволило бы представить, как, в каком направлении развивается языковая система.

БАС-1 и БАС-2 различаются и способом подачи диминутивов. В БАС-1 диминутивы даются гнездовым способом, т. е. в статье исходного слова (например, лексема *арбуз* дается в статье *арбуз*, в конце статьи с соответствующей пометой). В БАС-2 диминутивы оформляются в

виде самостоятельной словарной статьи с отсылочным толкованием. Нет сомнений в том, что у составителей БАС-2 должны иметься веские основания для того, чтобы изменить способ подачи лексем в словаре, и тем не менее отказ от гнездового способа, на наш взгляд, влечет за собой очевидные лексикографические потери, поскольку при этом утрачивается наглядность в представлении парадигматических отношений в словообразовательном ряду – пользователь словаря может составить себе представление о наличии у того или иного слова диминутивных производных, только прилагая специальные усилия по поиску, успешность которых целиком и полностью зависит от языковой интуиции пользователя.

Во всех словарях значение диминутивов дается не через толкование, а путем отсылки к производящей основе и сопровождается пометой. Тем не менее в некоторых случаях представление значения диминутива отсылочным способом может оказаться недостаточным. Потребность в толковании возникает тогда, когда у диминутива, помимо значения уменьшительно-ласкательности, появляются дополнительные семы в значении. БАС фиксирует подобные случаи, но, на наш взгляд, недостаточно последовательно. Можно привести как минимум четыре случая, когда диминутиву требуется толкование:

1) у диминутивов типа *солдатик, офицерик, адъютантик* появляется сема “молодой возраст” (возрастная сема имплицитруется размерной); *солдатик* – “молодой солдат субтильного (не атлетического) телосложения”;

2) у диминутивов, производных от наименований частей тела (*головка, личико, губки, носик*) и предметов одежды (*халатик, трусики, шляпка, часики*), появляется сема “женский пол”; *халатик* – “женский халат”;

3) диминутивы типа *изюминка, черничинка, бусинка*, производные от сингулятивов *изюмина, черничина, бу-*

*сина*, значительно более частотны в речи, чем сами сингулятивы, так что функцию сингулятива берет на себя, по сути, диминутив: *изюм* – *изюминка*, где *изюминка* – “одна ягода изюма”;

4) отдельные диминутивы могут приобретать устойчивое отрицательное значение: *запашок, любимчик, дамочка* и т.п.

Наибольшие сложности в лексикографическом описании диминутивов связаны, на наш взгляд, с пометами, которые сопровождают отсылочное толкование. В БАС-2 используются четыре пометы: *уменьш.-ласк., ласк., уменьш., нар.-поэт.* Данные пометы призваны отражать функционирование слов в речи. Так, помета *нар.-поэт.* указывает на то, что диминутив функционирует в первую очередь в фольклорной речи: *головушка, рученьки, ноженьки, водица*; за пределами фольклорной речи диминутивы от тех же основ образуются с помощью других суффиксов (ср. *головка, ручки, ножки, водичка*). Помета *нар.-поэт.* опирается на суффикс диминутива и никаких возражений не вызывает. Что же касается остальных трех помет (*уменьш.-ласк., ласк., уменьш.*), то многие решения, принимаемые в словаре, могут вызывать сомнение. Приведем лишь два примера:

1) В БАС-2 *кастрюлька, авансик, автобусик* не рассматриваются как диминутивы; для них дается отсылочное толкование без пометы *уменьш.-ласк.*: *кастрюлька* – “то же, что *кастрюля*”, *авансик* – “то же, что *аванс*”; *автобусик* – “небольшой автобус”.

2) В БАС-2 *адъютантик* сопровождается пометой *ласк.*, а не *уменьш.-ласк.* (как уже было отмечено, диминутивы типа *адъютантик, солдатик, лейтенантик* совмещают в своем лексическом значении, помимо оценочной семы, еще две – сему “малый размер” и порождаемую ею сему “молодой возраст”).

Думается, что перечисленные лексемы следует рассматривать как диминутивы и сопровождать одной пометой – *уменьш.-ласк.* Все дело в том, что один и тот же диминутив может функционировать в речи по-разному в зависимости от речевого режима высказывания – диалогического или повествовательного.

В диалогическом режиме речи размерно-оценочное значение, передаваемое суффиксом, направлено не на объект номинации, а на адресат речи. Например, когда мать, беря ребенка на руки и садясь с ним к столу, говорит ребенку *Давай за столик сядем*, то она отнюдь не имеет в виду ни малый размер стола, ни свое отношение к столу, но выражает свое эмоциональное отношение к маленькому ребенку. При общении со взрослыми появление диминутивов в речи также является показателем определенной эмоциональной тональности общения – по-доброму, сочувственно, неагрессивно – так, как обычно общаются с детьми (например, жена говорит мужу: *Давай столик передвинем, а то мне одной не справиться*). В повествовательном же режиме речи диминутивы часто теряют свое оценочное значение, сохраняя лишь значение малой размерности (ср.: *В углу комнаты стоял маленький столик*).

Лексикализованные диминутивы также могут обнаруживать омонимию с собственно диминутивами. Так, слово *ложечка* в контексте слова *чайная* (*чайная ложечка*) имеет тенденцию к лексикализации, но может употребляться и как диминутив (при обозначении столовой ложки); ср.: реплика в столовой *Вы ложечку просили, возьмите* или *На литровую банку огурцов берем столовую ложечку соли* (в обоих примерах *ложечка* является показателем особой эмоциональной тональности речи).

В заключение скажем, что высказанные соображения не охватывают всей полноты проблематики, но позволяют судить о том, что предлагаемый на сегодняшний день

способ лексикографического описания диминутивов ставит перед непрофессиональным и профессиональным пользователем словарей целый ряд вопросов, которые ждут своего лексикографического решения.

© А.Г. Москалева (ЯГПУ)

#### Эволюция взглядов на новые слова в русском языке XVIII-XIX вв.

В разные исторические периоды под понятие нового слова подводились особые языковые явления. Формализовать их позволяют словари XVIII-XIX вв.

Так, в «Лексиконе вокабулам новым по алфавиту», первом русском словаре новых слов, восходящем к началу XVIII столетия, новые слова практически отождествляются с неизвестными прежде иностранными словами, обозначающими новые реалии и понятия в государственном, административном, военном устройстве Петровской эпохи: *карта, капитан, оптика, декрет, амнистия, фейерверк* и др. [орфография здесь и ниже современная – А.М.].

Таким образом, новые слова вначале понимались лишь как заимствованные слова в русском языке. Однако с течением времени представление о «новом слове» подверглось трансформации. В «Словаре Академии Российской» (1789 – 1794 гг.) и «Полном французско-русском лексиконе» И. Татищева оно несколько расширено. Это «новословство» и «привычка употреблять новые слова» [3]. Это значение подтверждается и словарем Михельсона [2], изданным более чем на 50 лет позже.

Основные термины науки о лексико-фразеологических новациях вошли в русский язык и получили широкое осмысление в общественных кругах в начале XIX столетия. Уже в «Новом словотолкователе» Н.М. Яновского (1804 г.) зарегистрированы слова *неограф, не-*

олог, неологический, неология. Правда, первые их значения лишь частично совпадают с актуальными: «*Неограф*, гр. Тот, кто пишет новым образом, противным правописанию, употребляемому обыкновенно»; *Неолог*, гр. Новослов. Сие слово обозначает того, кто употребляет часто в разговоре или в написании новые слова»; «*Неология*, гр. Наука составлять новые слова; «новословие». И далее: «вводить новые в язык слова должно не иначе, как с великою умеренностью и осторожностью ... и не частному человеку, но обществу ученых» [ч. II, ст. 939 - 940]. А в «Карманном словаре иностранных слов», издаваемом Н. Кириловым в середине XIX века, читаем: «*Неология*. Это слово употребляется иногда для значения слова или речения вновь введенного в какой-нибудь язык и не имеющего в нем гражданства, но вообще оно обозначает нововведение и также самый акт нововведения» [4. С. 442]. В таком же широком диапазоне значений в Словаре Кирилова приведено слово *неологист*, под которым понимается человек передовых взглядов, борющийся за введение прогрессивных форм жизни общества, в том числе за развитие словарного состава языка.

Приведенные статьи не раскрывают лингвистической сущности проблемы. Однако следует отметить в них попытку дифференцировать и противопоставить друг другу два момента в процессе употребления новых слов: 1) новословие как искусство изобретения новых слов; 2) новословство – «привычка употреблять новые слова», злоупотребление новыми словами.

Постановка самой проблемы говорит об отчетливом понимании того, что в условиях, когда, по словам В.Г. Белинского, «в обществе бродили уже новые идеи, для выражения которых не доставало в русском языке ни слов, ни оборотов» [5. С. 148], пополнение русского языка новыми словами – явление неизбежное.

Термин *неологизм* впервые отмечен в «Настольном словаре для справок по всем отраслям знания» под редакцией Ф. Толля (1864 г.) Автор сближает термины *неологизм* и *неология*. «*Неологизм* (греч.), страсть вводить в язык слова бесполезные, т.е. назначенные для выражения идей, передаваемых другими словами, уже вошедшими в употребление. *Неология* (греч.), изобретение и введение в язык новых терминов или употребление старых, но в другом смысле; также употребляется в смысле бесполезного употребления слов» [С. 991].

Ф. Толль выделяет уже два вида языковых новаций: новые слова и употребление старых, но в другом смысле.

Как известно, формирование лексических норм русского литературного языка происходило в сложном переплетении элементов различного качества на всем протяжении XVIII – первых десятилетий XIX века. Это породило дублетность и многословную вариантность в выражении одного и того же понятия. В литературе этого времени и даже в произведениях одного писателя на равных правах употребляются слова *прилежание* – *люботрудие*, *натура* – *природа* – *естество*, *цифирная мудрость* – *арифмословие* – *арифметика* – *счисление* – *числословие* и др. Напряженная ситуация номинативного голода и сопровождающая ее лексическая избыточность разряжались мучительно и долго. Прошло более столетия, прежде чем язык, пройдя богатую литературную практику под пером Пушкина, Лермонтова, Гоголя, приобрел устойчивую форму и национальное признание как единый русский литературный язык. В рассматриваемый период ломки языковых традиций проблема нового слова решалась главным образом в практическом плане: какие слова признать за норму и какие отвергнуть. При этом уровне научной базы, лишь в основе своей заложенной трудами М.В. Ломоносова, задача была более чем непростая. Решение ее осложнялось другим не менее важ-

ным обстоятельством. В результате лихорадочного подражания Западу со стороны русского дворянства в языке оказалась масса иноязычных элементов, которые вызвали в русском обществе обратную реакцию: любыми средствами приостановить поток «варваризмов» и противопоставить им слова из традиционных источников.

Академическое собрание, мнение которого можно рассматривать в качестве официальной языковой политики, обсуждая принципы отбора лексики для Словаря, постановило «избегать иностранных слов и стараться заменить их». Это стремление было столь значительным, что оттеснило на задний план многие другие задачи нормализации лексики, в том числе вопрос о неологизмах. Наблюдения над «Словарем Академии Российской» показывают, что требование академического собрания было выполнено до конца. В Словаре отсутствуют не только новые иноязычные заимствования, но и те, которые уже были усвоены русским языком и нашли свое отражение в художественной и специальной литературе. Ориентация русских слов на защиту традиционных лексических норм языка привела к отрицанию неологизмов не только иноязычного происхождения, но и образованных средствами живого русского языка, что и зафиксировано в словаре Ф. Толля при словах *неологизм* и *неология*: «Слова бесполезные».

Писателям, осознававшим необходимость «составлять или выдумывать новые слова» [5. С.78] и не лишенным при этом чувства меры и вкуса, пуристы противопоставляли принцип абсолютной чистоты и незыблемости традиционных норм. «Довольно наш язык в себе имеет слов», - заявлял неоднократно А.П. Сумароков. [5. С. 51] Этот пуризм, доведенный до крайности, нашел свое одностороннее развитие в «рассуждении о старом и новом слоге» А.С. Шишкова. Шишков с гневом обрушивается на современных ему писателей, которые пренебрегают прави-

лами о трех штилях. «Одни из них, - казалось ему, - безобразят язык свой введением в него иностранных слов, таких, например, как «энтузиазм», «катастрофа», «акция»... Другие из русских слов стараются сделать нерусские. Как например: вместо «будущее время» говорят «будущность»... Третьи французские имена, глаголы и целые наречия переводят из слова в слово на русский язык...» [4. С.30]

Спор о старом и новом слоге велся вплоть до середины XIX века. Многолетним оппонентом Шишкова был Н.М. Карамзин, с деятельностью которого связано появление и распространение ряда новых слов и старых слов в новых значениях: *влюбленность*, *личность*, *достопримечательность*, *сосредоточить*, *усовершенствовать*, *первоклассный*, *всеобъемлющий* и мн. др. Благодаря карамзинизмам в русский язык вошли такие заимствования, как *авансцена*, *водевиль*, *карикатура*, *контролер*, *эгоист*, *полиглот*, *тротуар* и др.

Помимо прямых заимствований, еще одним способом индивидуального языкового творчества было семантическое калькирование, примером которого могут служить такие обороты, как *вести рассеянную жизнь* (ср. франц. *mener une vie dissipée*), *бросить тень на что-либо* (*jeter l'ombre*), *буря страсти* (*l'orage de la passion*), *бумага все терпит* (*le papier souffre tout*) и др.

Примечательно употребление новых слов крупнейшими представителями русской литературы первой половины XIX века, среди которых блистает Пушкин. Он довольно часто употребляет словообразовательные кальки, созданные в предшествующую эпоху: *влияние* (*influence*), *развлечение* (*distraktion*), *впечатление* (*impression*), *обстоятельство* (*circonstance*) и др.; не чуждается употребления семантических калек: слово *черта* в значении «отличительный признак» было калькой франц. *trait*, *след* —

«остаток» (франц. *trase*), *живой* – живой ум (франц. *vif*) и др. [1. С. 567 - 568]

И славных лет передо мною

Являлись вечные следы

[Воспоминания в Царском Селе]

«Ненависть к нововведениям была отличительная черта его характера» [Барышня - крестьянка]; признает законным употребление «иноплеменных слов», если они обозначают понятия, для которых нет подходящего русского наименования:

... Никто бы в ней найти не мог

Того, что модой самовластной

В высоком лондонском кругу

Зовется *vulgar*. (Не могу...

Люблю я очень это слово,

Но не могу перевести;

Оно у нас покамест ново...)

[Евгений Онегин. Гл. 8, XV - XVI];

сам создает авторские неологизмы: *кюхельбекерно* «плохо», «тяжко» (как бывает при чтении стихов В.К. Кюхельбекера), *тяжело-звонкий*, *тяжело-мерный*, *огончарован* и др.

«Я ведь тебе писал, что *кюхельбекерно* мне на чужой стороне» [Письмо Л.С. Пушкину, 30 янв. 1823, Кишинев],

... Как будто грома грохотанье –

*Тяжело-звонкое* скаканье

По потрясенной мостовой

[Медный всадник, ч. 2].

Литературно-общественный спор о старом и новом в языке был разрешен самой практикой языка. При этом логика нормализации лексики во многом не совпадала с логикой проектов его законодателей. В.Г. Белинский по этому поводу писал: «Люди без разбора вводили новые слова, а время решило – которым словам остаться в упот-

реблении и укорениться в языке, и которым исчезнуть» [4. С.22].

Таким образом, семантика греческого по происхождению слова *неологизм* претерпела значительные изменения, прежде чем термин получил свое современное значение. Понимание неологизмов как новообразований и заимствований извне сохраняется до последнего времени. Однако концепция нового слова находится в состоянии развития. В разных работах до сих пор мы сталкиваемся с терминологической неупорядоченностью и пестротой в обозначении как основных категорий неологии, так и смежных понятий.

### Библиографический список

1. Камчатнов, А.М. История русского литературного языка: XI – первая половина XIX века [Текст] / А.М. Камчатнов. – М.: Академия, 2005.
2. Объяснение 7 000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык [Текст]. – 2-е изд. испр. и доп. / сост. Михельсон. – М., 1863.
3. Полный французско-русский лексикон, с последнего издания Лексикона французской Академии на Российский язык переведенный [Текст]. 2-е изд./И. Татищев. Т.2. – 1798.
4. Русская литература 19 века: хрестоматия критических материалов [Текст]. – М., 1967.
5. Русские писатели о языке: хрестоматия [Текст]. – Л., 1954.
6. Словарь языка Пушкина [Текст]: в 4 т. – 2-е изд., доп. - М.: Азбуковник, 2000.

Лексика с семантикой пространства в романе  
Г. Газданова «Вечер у Клэр»

Средствами выражения пространственных отношений в художественном произведении и указания на различные пространственные характеристики служат разнообразные языковые средства: лексические, морфологические, синтаксические. Лексика, используемая для создания художественного пространства романа «Вечер у Клэр», представлена достаточно широко и может быть объединена в несколько семантических групп, являющихся базовыми единицами поля локальности в языке.

1. Категориальные лексические единицы: пространство, место, местность, окрестность; например: «Семья моего отца часто переезжала *с места на место*, нередко пересекая большие *расстояния*».

2. Лексические единицы, представляющие названия пространственных координат: север, запад, восток, юг, широта; всевозможные географические термины: земля, гора, река, равнина, возвышенность, остров, море, океан и т.д. Например: «Над снежными *равнинами*, которые начинались за лесом, медленно летали вороны».

3. Лексические единицы со значением границы: граница, край, окраина, опушка, черта и т.д.: «Каждый год во время каникул я ездил на Кавказ, где жили многочисленные родные моего отца. Там из дома моего деда, стоявшего на *окраине* города, я уходил в горы».

4. Лексические единицы со значением ограниченного пространства: поле, овраг, двор, квартира, квартал, сад и т.д.: «Утром следующего дня я опять пришел на *площадку*, чтобы принимать солнечную ванну, и лежал на песке, закинув руки за голову и глядя в небо».

5. Лексические единицы – характеристики пространства: длина, ширина, даль, высь, верх, низ и т.д. Например: «... Мы качались *вверх* и *вниз* на пароходе, в Черном море, *посредине* расстояния между Россией и Босфором».

6. Наречия со значением локализации нахождения в пространстве: вдалеке, сзади, слева, рядом, около, высоко и т.д.: «И тогда *далеко-далеко* в лесу что-то прозвенело».

7. Глаголы со значением положения в пространстве: сидеть, лежать, стоять. Например: «Я *стоял* на площадке вагона, смотрел перед собой, мерз на шестнадцатиградусном морозе – и мечтал о теплом купе в базе моего бронепоезда».

8. Глаголы со значением изменения положения в пространстве: вставать, садиться, спрыгивать, падать и т.д. Например: «Оглянувшись на Сену в последний раз, я *поднимался* к себе в комнату и ложился спать».

9. Глаголы перемещения с семантикой обозначения динамической локальности, например: «Я *шел* потом пешком <...>, *проходил* мимо конюшен, потом *шагал* по длинной и узкой улице, *пересекал* черную сверкающую полосу бульвара, *добирался* наконец до своей гостиницы <...>, деловые старухи в лохмотьях *обгоняли* меня».

10. Экзистенциальные и статические глаголы, обозначающие статическую локальность. Например: «Клэр была больна; я *просиживал* у нее целые вечера».

11. Топонимы как форма номинации пространственных локусов достаточно частотны в романе: Париж, Петербург, Минск, Кисловодск, Сибирь, Кавказ, Россия и т.д. Например: «Бронепоезд побывал всюду, и летом он приехал в Севастополь».

12. Фольклорная формула обозначения пространства (в романе использована один раз): «Эта жизнь была тяжела и бесплодна; и память о каменном оцепенении корпу-

са была мне неприятна, как воспоминание о казарме, или тюрьме, или о долгом пребывании в *Богом забытом месте*».

Итак, пространственные отношения в романе выражаются разнообразными лексическими средствами и используются в прямом смысле, когда воссоздается «внешнее» пространство, связанное с событиями жизни главного героя – повествователя. Кроме этого реального пространства в романе присутствует и другое – виртуальное, «внутреннее» пространство души: «Я был слишком равнодушен к *внешним* событиям; мое глухое *внутреннее существование* оставалось для меня исполненным несравненно большей значительности. И все-таки в детстве оно было более связано с *внешним* миром, чем впоследствии; позже оно постепенно отдалялось от меня – и чтобы вновь очутиться в этих *темных пространствах* с густым и ощутимым воздухом, мне нужно бывало *пройти расстояние*, которое увеличивалось по мере накопления жизненного опыта, то есть просто запаса соображений и зрительных и вкусовых ощущений. Изредка я с ужасом думал, что, может быть, когда-нибудь наступит такой момент, который лишит меня возможности *вернуться в себя*...». Для характеристики этого внутреннего пространства используется та же самая лексика, но уже в составе тропеических структур: «мрачные пейзажи моей фантазии», «дойти до первого моего ощущения», «движения моей души», «законы внутреннего движения», «в глубине моего сознания», «далекая и прозрачная область, куда лишь изредка спускалось мое воображение», «опустившись на дно сознания» и т.д.

Ряд пространственных обозначений повторяется в тексте романа и служит средством создания сквозных образов, образов-лейтмотивов, композиционно связывающих два пространства: реальное и виртуальное. Такими пространственными обозначениями выступают реальные то-

понимы Россия, Париж, Индийский океан, а также абстрактные локальные указатели (море, пространство, равнина).

© М.А. Остренкова (ЯГПУ)

#### Диалектное слово на уроке русского языка в 5 классе (первые опыты лингвокультурологического анализа)

Сегодня как никогда актуально звучит требование пересмотра отношения к изучению русского языка в школе: русский язык не должен осознаваться школьниками только как свод правил, а русское слово – «как понятие прагматическое и утилитарное» [4. С. 11]. Необходимо формировать особый взгляд на русский язык как предмет изучения: язык – это «культурный код нации, а не просто орудие коммуникации и познания» [3. С. 3], поэтому «Проблемы обучения русскому языку как родному связаны с вопросами формирования национального самосознания учащихся» [2. С. 3].

Современный школьник наряду с коммуникативной, эмотивной и эстетической функциями языка, должен осмыслить и кумулятивную функцию языка, заключающуюся в накоплении и сохранении этнокультурной информации – тех знаний, которые помогут школьнику не только осознать себя частью лингвоэтноса, но и сформировать ценностный взгляд и на язык, и на этнос. Кумулятивная функция языка обеспечивается, прежде всего, его лексико-фразеологическим фондом. Именно лексические и фразеологические единицы непосредственно отражают внеязыковую действительность, именно они являются доступным источником получения экстралингвистической информации о человеке, о культурном пространстве нации.

Ценным в образовательном и воспитательном отношении материалом, позволяющим осуществить наблю-



дение над лингвоментальным богатством русского языка, является диалектная лексика. В данной статье мы приведем примеры возможных приемов организации такой работы на уроках русского языка в 5 классе с использованием диалектных слов из Ярославского областного словаря. Отбирая материал для осуществления лингвокультурологического подхода к изучению языка, мы, учитывая возраст школьников, их образовательный багаж и жизненный опыт, старались соблюдать следующие требования:

- языковой материал должен отражать наиболее показательные для русского языка особенности его исторического развития;
- он должен быть интересен учащимся (вызывать желание «разгадать» слово);
- языковой материал должен быть «прозрачным» с точки зрения морфемной структуры;
- он должен отражать богатство переносных значений;
- языковой материал должен отражать особенности поведения, характера русского человека, его отношение к природному и бытовому миру.

Предлагаемые упражнения можно использовать при изучении программных тем «Лексика. Фразеология», «Морфемика. Словообразование», «Имя существительное как часть речи», а также на уроках развития речи. В них можно усмотреть и систему, поскольку первое упражнение содержит алгоритм исследования диалектного слова (и получения этнокультурной информации), второе предполагает использование уже известных школьникам приемов в процессе самостоятельного наблюдения над диалектным словом и его анализа и составление связного (монологического) высказывания (выполняя первое упражнение, школьники отвечали на вопросы). Третье упражнение «Найди пару», языковую основу которого составили обще-

употребительные и диалектные наименования полевых и луговых цветов и растений, предполагает, во-первых, поиск пары, правильное составление которой невозможно без частичного языкового анализа, во-вторых, выявление ведущего признака, положенного в основу наименования, и, в-третьих, составление словарной статьи тех диалектных слов, которые не получили развернутого толкования в Ярославском областном словаре. Последнее задание рассчитано на фантазию школьника, на умение пользоваться собственным жизненным опытом и предполагает составление «авторской» словарной статьи.

**Упр.** Познакомьтесь с диалектными названиями ветра: *листодрёр, северяк*. Раскройте секрет названия ветра. Используйте для этого задания-подсказки.

• Разберите по составу слово *листодрёр*. Подберите однокоренные слова. Что это был за ветер? В какое время года он начинал «хозяйничать»? Сравните слово *сдирать* и слова *стягивать, срывать, снимать, сдувать*. Произнесите вслух слово *листодрёр*. Можно ли назвать его ветром-задирой? Опишите характер этого ветра, используя эпитеты, олицетворения, сравнения.

• О чем может рассказать слово *северяк*? Разберите его по составу, используя приемы подбора однокоренных слов и одноструктурных слов. Этому ветру ярославские крестьяне дали имя *северяк*, а не, например, *северячок*. Что это был за ветер – северяк?

• Групповая работа с карточками, на которых напечатаны словарные статьи слов-названий ветра из Ярославского областного словаря (*дрёра, грибник, белозёр*), слова, называющего мифическое существо, управляющее ветрами (*ветряк*). Можно ли эти слова назвать говорящими? О чем они «говорят»? Что мы узнаем и о природном мире, от которого зависела жизнь человека, его хозяйственная деятельность, и о самом человеке, о его отношении к природ-

ной стихии; о его умении наблюдать, подмечать связи между природными явлениями?

Упр. 1) Прочитайте текст. Спишите текст, вставляя пропущенные буквы.

*Многие ру(сс)кие слова сами по себе излуч(а)ют поэзию, подобно тому как драг(о)ценные камни излуч(а)ют таинственный блеск. Хорошо бы с(о)ставить несколько новых словарей ру(сс)ко(го) языка. Думая (об) этих словарях, особенно о словаре «природных» слов, я делил его на разделы: слова «лесные», «полевые», «луговые», слова о временах года, о метеорологических явлениях, о в(о)де, реках и озерах, р(а)стениях и ж(и)вотных.*

(По К.Г. Паустовскому)

2) Прочитайте диалектные слова Ярославской области. Какие из них, по-вашему, можно признать природными словами? Придумайте названия «разделов», в которые вы бы поместили эти слова.

*Звенец* – лед во время вскрытия реки.

*Ленива* – длинная узкая травянистая поляна.

*Ледоколица* – ненастная осенняя погода (перед началом зимы) с мокрым снегом, дождем и гололедицей.

*Шумиха* – осока.

*Ясень* – хорошая солнечная погода.

*Яснец* – первый лед.

• Напишите сочинение-миниатюру об одном природном диалектном слове. Чем оно интересно? Почему именно так народ назвал этот предмет (явление)? Начните свое сочинение словами К.Г. Паустовского *Многие русские слова сами по себе излучают поэзию, подобно тому как драгоценные камни излучают таинственный блеск.* Озаглавьте свой текст.

Упр. 1) В упражнении даны общеупотребительные и диалектные названия полевых, луговых цветов и растений. Соедините стрелочками слова, которые, по-вашему,

являются синонимами. Докажите свое мнение. Какие диалектные слова, на ваш взгляд, интересней общеупотребительных? Почему?

*дутик-пуховик*

*лютик*

*попутник*

*одуванчик*

*звончик*

*сурепка*

*синюха*

*иван-чай*

*рыжун*

*клевер луговой*

*пожарник*

*колокольчик*

*горчан*

*василек*

*калачик*

*подорожник*

*белопушка*

• Василек в ярославских говорах получил не очень благозвучные имена – *синька*, *синюха*. Предположите, чем можно объяснить выбор этих названий?

2) Прочитайте диалектные слова-названия цветов. Что это за цветы – можно только догадываться по тем подсказкам, которые есть в словарной статье. Составьте свою словарную статью к любому слову, но не упоминайте название цветка. Опишите его так, чтобы можно было догадаться, о каком цветке идет речь.

*Горчуха* – желтые цветы в поле.

*Синичка* – цветок.

*Серёжки* – полевые цветы.

• Вы составили букет из русских полевых цветов. Что могут рассказать цветы о русской природе? О том, кто им дал имена? Что человек подмечал прежде всего в том или ином цветке? Как мир цветов и растений нашел свое отражение в быту русского человека? В каких русских народных праздниках и обрядах использовались цветы и растения?

Очень важно, на наш взгляд, при организации такой работы использовать приемы, позволяющие придать ей исследовательский характер. Это важно и потому, что само-

стоятельная исследовательская деятельность школьника способствует его интеллектуальному взрослению, и потому (!), что он, находясь в роли исследователя языка и культуры, отраженной в языке, «переживает “эффект присутствия”: он видит реально, что было “зачерпнуто” и как было “ухвачено” языком <...> знание о мире» [1. С. 6].

#### **Библиографический список**

1. Вендина, Т.И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка [Текст] /Т.И. Вендина. – М.: Индрик, 2002.
2. Дейкина, А.Д. Воспитание национального самосознания при обучении родному языку [Текст]/ А.Д. Дейкина // РЯШ. – 1993. – №5.
3. Маслова, В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений [Текст ] / В.А. Маслова – М.: Академия, 2001.
4. Троицкий, В.Ю. О духовной сущности слова и языковом образовании школьников [Текст] /В.Ю. Троицкий // Воспитание школьников.– 1998. – №4.
5. Ярославский областной словарь: в 10 вып./ под ред. Г.Г. Мельниченко. – Ярославль: ЯГПУ, 1981 – 1991.

© Р.В. Разумов (ЯГПУ)

#### **Мемориальные урбанонимы конца 1990 – 2000-х гг.**

Одной из характерных черт городской топонимики советского периода было наличие большого количества мемориальных урбанонимов, увековечивающих память известных людей, идеологические понятия власти, важные исторические события и праздники. В годы перестройки и в постсоветский период истории нашей страны подобные названия были осуждены многими политиками, а в обществе к ним сформировалось отрицательное отношение. Од-

нако реальная практика создания городских названий показывает, что мемориальные урбанонимы оказались очень востребованными в 1990-2000-е гг., а обычные люди по-прежнему считают форму увековечивания памяти человека в названии улицы более предпочтительной, нежели открытие мемориальной доски, создание школьного музея и т.п.

Целью нашей работы является выявление особенностей функционирования мемориальных названий в постсоветский период истории России. В качестве источника информации нами были использованы существующие справочники и путеводители по Москве [1; 4], Перми [7], Санкт-Петербургу [2; 3], Твери [6], Туле [5] и Ярославлю [8], собственные материалы автора, собранные за время работы в топонимических комиссиях Рыбинска и Ярославля, доступные в сети Интернет положения о наименовании объектов разных городов нашей страны, а также результаты опроса, проведенного по заказу мэрии города Ярославля в марте 2007 года.

Следует отметить, что в постсоветское время создание в городах мемориальных названий было ограничено действующими муниципальными законодательными актами о наименовании и переименовании объектов. Например, большинство известных нам положений о наименовании муниципальных объектов разных городов нашей страны содержат норму, по которой урбанонимы в честь известных людей могут быть созданы лишь для новых объектов. Данное правило закреплено, например, в топонимическом законодательстве Архангельска, Красноярска, Миасса, Москвы (до 2008 г.), Рыбинска, Санкт-Петербурга, Челябинска и ряда других городов. В этих же документах содержится и требование о соблюдении 10-15-летнего моратория на посмертное присвоение городскому объекту имени известного человека. Правда, это ограничение не всегда соблюдалось не только в провинциальных городах, но и в

Москве, где, например, в 2004 г. одной из улиц в Южном Бутове было присвоено имя Ахмата Кадырова [См. об этом: 1. С. 34-37]. Показательно, что для другого посмертного увековечивания в Москве (*улица Солженицына*) в 2008 г. был изменен действующий Закон города Москвы «О наименовании территориальных единиц, улиц и станций метрополитена города Москвы».

На изменение в обществе отношения к мемориальным урбанонимам указывают и результаты опроса, проведенного по заказу мэрии Ярославским государственным центром изучения общественного мнения и социологических исследований МУ «ЦИОМСИ» в марте 2007 г. Данные этого исследования показывают, что 31,5% опрошенных считают необходимым при создании новых названий улиц увековечивать память выдающихся людей. Опрошенные предлагают присваивать улицам имена видных ярославских и российских исторических деятелей (4,8% опрошенных), деятелей культуры (3,5% опрошенных), военачальников и военных героев (2,5% опрошенных), общественных и политических деятелей (1,7% опрошенных), революционеров и советских руководителей (0,7% опрошенных), ученых (0,7% опрошенных), спортсменов, чемпионов, олимпийцев (0,3% опрошенных), а также в честь людей, приносивших людям добро (0,8% опрошенных) и т.д. Результаты опроса подтверждаются и опытом работы автора в топонимических комиссиях Рыбинска и Ярославля: практически на каждом заседании членами комиссий обсуждались предложения граждан об увековечивании памяти известных людей. Так, в течение 2008-2009 гг. на заседаниях Ярославской межведомственной комиссии по наименованиям улиц рассматривались вопросы увековечивания памяти директора Ярославского радиозавода В.Ш. Марголина, подводника В. Харитонova, врача Н.В. Соловьева, выпускников Соловецкой школы юнг

ВМФ и др. Практика посмертного увековечивания памяти известных людей в городской топонимике благосклонно принимается и в других населенных пунктах. Например, в системах урбанонимов разных регионов нашей страны в последние годы были увековечены первый президент России Б.Н. Ельцин (Екатеринбург; интересно, что по сообщениям средств массовой информации при изготовлении табличек для названий улиц была допущена орфографическая ошибка в написании его фамилии: *Ельцын*), актриса Нонна Мордюкова (Ейск), генерал Геннадий Трошев (Грозный) и др. По нашим сведениям, подобные предложения возникали и после гибели М. Евдокимова (Барнаул), смерти М. Ульянова, убийства прокурора Е. Григорьева (Саратов), гибели во время хоккейного матча 19-летнего хоккеиста омского «Авангарда» А. Черепанова (Озерки). Показательно и то, что в постсоветское время впервые отмечен случай прижизненного увековечивания в городской топонимике действующего политика: *проспект Победы* → *проспект имени В.В. Путина* (Грозный).

На широкое распространение в 1990-2000-е гг. мемориальных урбанонимов указывает и наш анализ систем городских названий Москвы (далее — М), Перми (П), Рыбинска (Р), Санкт-Петербурга (СПб), Твери (Тв), Тулы (Ту) и Ярославля (Я). Отметим, что, как и в 1970-1980-е гг., в данном типе топонимов преобладали урбанонимы, созданные в честь людей, чья жизнь и деятельность была связана с населенным пунктом, в котором произошло увековечивание: *улица Журналиста Дементьева* (П, 1992), *переулок Зиновия Тельвинского* (Тв, 1994), *улица Ростислава Лозинского* (Ту, 1995), *Сабанеевская улица* (Я, 2000), *Бартеневская улица* (М, 2000), *улица Ошанина* (Р, 2001) и т.д. Наш анализ показывает, что в постсоветскую эпоху произошло расширение круга лиц, память которых увековечивалась в топонимах: в городах стали появляться названия в честь

краеведов, местных писателей, актеров, музыкантов, медицинских работников, почетных граждан. В 1990-2000-е гг. стали возможны мемориальные названия и в честь известных дореволюционных купцов, дворян: *Коняевская улица* (Тв, 2002), *Сабанеевская улица* и *1—6-й Сабанеевские переулки* (Я, 2000), *улица Шувалова* (М, 2005), героев дореволюционной истории страны: *набережная Михаила Ярославича* (Тв, 1993), *улица Гурко* (Тв, 2005), *площадь Гурко* (Тв, 2006), *улица Лейтенанта Ильина* (Тв, 2005) и др. Отметим, что при возвращении улицам исторических названий на карты вернулись некоторые мемориальные урбанонимы, созданные до революции: *Карякинская улица* (Р, 1993), *Румянцевская улица* (Р, 1993), *Фроловская улица* (Р, 1993), *Демидовская улица* (Ту, 1992). По-прежнему востребованными в городской топонимике оказались названия в честь участников Великой Отечественной войны: *улица Капитана Громова* (Ту, 1997), *Головкова улица* (Ту, 1998), *улица Григорьева* (Ту, 1998), *улица Исакова* (П, 2001), *улица Гризодубовой* (М, 2004), *улица Медведева* (М, 2005) и т.д. Интересно, что в Москве некоторые утраченные при возвращении исторических названий мемориальные топонимы в честь героев Великой Отечественной войны были позднее «восстановлены» в других районах города: *Улица Медведева* (М, 2005), *улица Наташи Качевской* (М, 2005), *улица Татьяны Макаровой* (М, 2005), *улица Полины Осипенко* (М, 2006) и др. Увековечивались в городской топонимике и участники военных конфликтов второй половины XX века: *улица Ильи Касьянова* (Тв, 2000), *улица Сержанта Елизарова* (Тв, 1996) и др.

Как следует из приведенных примеров, в 1990-2000-е гг. во многих городах изменилась структура мемориальных урбанонимов: собственно онимическая часть стала состоять из двух слов. В урбанонимы, помимо фамилии, стало вводиться личное имя: *улица Карла Сименса* (СПб,

2007), *улица Михаила Агibalова* (Тв, 1994), *улица Николая Старостина* (М, 1996), *улица Полины Осипенко* (М, 2006), *улица Татьяны Макаровой* (М, 2005), *улица Сергея Колотыгина* (П, 1993) – или указание его профессии / должности: *улица Авиаконструктора Микояна* (М, 2006), *улица Академика Колмогорова* (Я, 2004), *площадь Адмирала Руднева* (Ту, 1996), *улица Актера Емельянова* (П, 2002), *улица Генерала Поленова* (Тв, 2005) и *улица Генерала Юшкевича* (Тв, 2005), *улица Доктора Гумилевской* (Ту, 1998), *улица Доктора Короткова* (СПб, 2006), *улица Журналиста Дементьева* (П, 1992), *улица Капитана Громова* (Ту, 1997), *улица Краеоведа Волегова* (П, 2002), *улица Лейтенанта Ильина* (Тв, 2005), *улица Летчика Полагушина* (М, 2006), *улица Маршала Баграмяна* (М, 2003), *улица Милиционера Власова* (П, 1997), *улица Подполковника Галанова* (П, 2002), *улица Сержанта Елизарова* (Тв, 1996), *улица Художника Зеленина* (П, 2002) и др.

Помимо названий в честь земляков, в топонимических системах продолжали создаваться урбанонимы, увековечивающие память людей, чья жизнь и деятельность не была связана с историей населенных пунктов, но имела важное общественное значение: *Есенинский бульвар* (Ту, 1993), *площадь Маршала Жукова* (Р, 1995), *улица Славского* (Р, 1998), *улица Кулибина* (Ту, 2003), *улица Кадырова* (М, 2004) и др. По-прежнему создавались в городах и названия, образованные от названий групп людей: *площадь Защитников неба* (М, 1995), *площадь Соловецких Юнг* (М, 1995), *площадь Военных Медиков* (СПб, 1996), *улица Зенитчиков* (М, 1996), *улица Оборончиков* (П, 2001). Все перечисленные урбанонимы увековечивали память участников Великой Отечественной войны.

Итак, несмотря на негативное отношение в годы перестройки к созданию мемориальных урбанонимов, в 1990-2000-е гг. подобные названия вновь стали активно появ-

ляться. В отличие от предыдущих десятилетий, в постсоветский период нами не отмечено случаев появления в разных городах одинаковых названий, что свидетельствует об ориентации городских властей на местную историю.

#### Библиографический список

1. Горбаневский, М.В. Москва: кольца столетия. Из истории названий местностей и районов, улиц и переулков столицы [Текст] / М.В. Горбаневский. — М.: Олимп, Астрель, АСТ, 2007.
2. Горбачевич, К.С. Почему так названы? О происхождении названий, улиц, площадей, островов, рек и мостов Санкт-Петербурга [Текст] / К.С. Горбачевич, Е.П. Хабло. — СПб: Норинт, 2002.
3. Городские имена сегодня и вчера: Петербургская топонимика: полный свод названий за три века [Текст]. — СПб., 1997.
4. Имена московских улиц: Топонимический словарь [Текст]. — М., 2007.
5. Майорова, Т.В. Улицы Тулы XVII – XXI веков: энциклопедический словарь-справочник тульских городских названий [Текст] / Т.В. Майорова, М.В. Майоров. — Тула, 2005.
6. Улицы города Твери. Информационно-справочное издание [Текст]. — Тверь: ООО «Изд-во ГЕРС», 2006.
7. Улицы Перми [Текст]. — Пермь, 2007.
8. Ярославль: историко-топонимический справочник [Текст] / под ред. А.Ю. Данилова и Н.С. Землянской. — Ярославль, 2006.

© С.Ю. Родонова (ЯГПУ)

#### Практикум по письму в системе РКИ

Обучение иностранных студентов в России – это процесс межкультурного взаимодействия. Успешность обучения зависит не только и не столько от специальных знаний студента, сколько от того, насколько удачным получается диалог культур, строящийся на основе общения. Обучение общению в устной форме производится по отработанным программам и весьма успешно. Обучение письму на иностранном языке – процесс трудоемкий и поэтапный. Конечно, на начальном этапе обучения студенты овладевают русским алфавитом, учатся писать слова. Однако в центре нашего внимания находятся студенты, уже хорошо усвоившие русский язык, его грамматические формы, принципы их построения и функционирования, знакомые со стилистической дифференциацией в русском языке. Именно для такой категории нами разработан практикум по письму, обучение американских студентов по данной программе производится в рамках проекта «Миддлбери-колледж – ЯГПУ».

Мы относим современных американских студентов к особой категории, нуждающейся в специальном обучении письму на русском языке.

Современные молодые американцы, обучающиеся в университетах и колледжах, родились после 1984-85 гг. Их родителями в основном являются люди, создавшие семью в возрасте 27 и более лет, чье решение иметь ребенка было основано на соображении о материальном благополучии семьи. В 70-е гг. XX века в США, как и в других странах, была распространена безработица, поэтому ребенок в семье появлялся обычно после того, как родители утверждались в профессиональной сфере и получали стабильный доход. Поскольку дети, о которых идет речь,

приобрели статус студента на рубеже веков, в американском обществе их все чаще называют «рубежниками», подчеркивая тем самым их отличие от предыдущих поколений.

«Рубежникам» плохо дается письменная речь. Следует сказать, что неумение грамотно излагать мысли письменно – характеристика не только современных американских студентов, поскольку компьютеризация жизни приводит к тому, что молодое поколение во всем мире предпочитает использовать художественные символы (картинки, смайлы) вместо слов.

Практикум, направленный на развитие у иностранных студентов, изучающих русский язык, навыков письма, предназначен для продвинутого этапа обучения. Предполагается, что студенты на достаточно высоком уровне знакомы с грамматикой русского языка, имеют большой лексический запас. В данном курсе под письменной речью понимается умение сочетать слова в письменной форме для выражения мыслей в соответствии с потребностями общения.

Студенты, получающие образование в российских вузах, должны уметь составить план, тезисы, конспект; написать аннотацию, резюме, рецензию, реферат; изложить результаты исследований в виде курсовой или дипломной работы, создать текст, используя изобразительно-выразительные средства русского языка.

Для некоторых категорий студентов, обучающихся на факультетах, профиль которых связан с техникой, промышленностью, коммерческой и дипломатической деятельностью, предмет изучения может быть дополнен формированием умений вести деловую переписку, владеть структурой и лексико-грамматическими особенностями таких видов делового письма, как дипломатическое, коммерческое, промышленное. В настоящее время в русском

официально-деловом стиле происходят изменения, связанные с адаптацией русской официальной речи к международным стилистическим стандартам. Однако официально-деловой стиль отличается консервативностью, поэтому наряду с новыми формами деловых документов (резюме, рекомендательное письмо) активно используются прежние официальные документы (автобиография, характеристика).

В связи с этим одной из целей курса практикума по письму является знакомство иностранных студентов с основными русскими деловыми документами, причем акцент делается на лексических, грамматических и стилистических клише, характерных как для традиционных деловых документов, так и для новых.

Дидактическими единицами данного курса являются разножанровые и разностилевые тексты, отражающие характер профессиональных знаний обучаемых.

На занятиях особое внимание уделяется стилистической оформленности письменной речи студентов. Предполагается, что обучаемые должны овладеть основными характеристиками научного стиля, принятого для учебно-научных студенческих работ в российских вузах.

Коммуникативная направленность обучения письму на русском языке очевидна: студент в требуемой форме письменно излагает свои мысли так, чтобы они были понятны определенной русскоязычной аудитории.

После изучения тем практикума по письму иностранный студент сможет:

- а) написать план, тезисы, аннотацию, резюме, рецензию по предложенному тексту;
- б) определить жанр предложенного текста (аннотация, резюме, рецензия и т. д.);
- в) найти стилистические фигуры, свидетельствующие о принадлежности данного текста научному или официально-деловому стилю;

г) заменить в тексте стилистически неуместные обороты, откорректировав его в научном или официально-деловом стиле;

д) создать индивидуальный текст с использованием изобразительно-выразительных средств.

Например, обучение составлению рецензии (отзыва) можно производить с помощью следующих комментариев, содержащих не только указание на содержание, структуру и стилистические особенности рецензии на русском языке, но и проверку грамматических навыков студентов (определение постпозиции слов «рецензия» и «отзыв»).

**Рецензия** – оценка содержания и формы письменного произведения (книги, статьи и т.п.).

Принципы рецензирования следующие:

1. Необходимо указать на то, что удалось автору рецензируемой работы.

2. Необходимо высказать **критические замечания**, свое несогласие с чем-либо в позиции автора рецензируемой работы.

3. Тип речи в рецензии – **рассуждение**, следовательно, должны быть **тезисы, аргументы, вывод**.

Объем рецензии от 1 до 3 страниц.

*Вопросы.*

1. Какой русский синоним к интернациональному термину «рецензия» вы знаете?

2. Какую постпозицию необходимо употреблять после слова «рецензия» **на** или **о**? А после синонима?

Обучая американских студентов сочинению-описанию, следует помнить, что особую сложность для них (впрочем, как и для любых других иностранных студентов) представляют конструкции, содержащие указание на цвет объектов, на изменение цветовой гаммы в окружающем мире. Для развития навыков использования цветowych прилагательных и глаголов можно предложить использовать

следующие упражнения, предварив их необходимыми комментариями.

**Обозначение цвета** производится несколькими способами:

1. с помощью цветowych прилагательных (**красный, жёлтый**);

2. с помощью слов **ярко-, тускло-, светло-, тёмно-, бледно-, нежно-, грязно-**, уточняющих индивидуальное восприятие цвета (**ярко-красный, грязно-зелёный**);

3. с помощью слов, обозначающих цветowe колебания, неточность цвета (**оранжево-красный, сине-зелёный**);

4. с помощью суффиксов **-оват-, -еват-**, обозначающих неяркий цвет или оттенок цвета (**красноватый**);

5. с помощью метафор (**вишнёвое платье; платье цвета вишни; глаза цвета морской волны; соломенный цвет; красный, как кровь**).

**Задание 1.** Образуйте прилагательные, обозначающие разные оттенки следующих цветов (используйте слова для справок):

- розовый
- лиловый
- багровый
- алый
- голубой

*Слова для справок:* нежный, бледный, светлый, тёмный, тусклый, яркий.

**Задание 2.** Объясните данные цветowe метафоры, приведите примеры их употребления в контексте.

Чёрные дни, видеть всё в чёрном свете, отложить (деньги) на чёрный день, чёрная измена, чёрный ход (в доме), белый свет, зелёная тоска, зелёная молодёжь, голубая мечта, голубая кровь, жёлтая пресса, розовые мечты, ви-



деть что-нибудь в розовом свете, смотреть на жизнь сквозь розовые очки.

**Обозначение цвета** может производиться с помощью глаголов с суффиксом **–е–** (**темнеть, белеть**).

**Задание 3.** Перестройте предложения, употребляя цветовые глаголы с суффиксом **–е–**. Употребляйте правильные вид и время глагола.

1. Посреди дороги виднелось что-то белое.
2. От удивления и восхищения её глаза становятся синими.
3. При этой болезни кожа становится жёлтой.
4. Серебряные ложки стали чёрными со временем.
5. Между берёзами видна синева неба.
6. Что это там чёрное на траве?
7. Весной трава становится зелёной.

**Задание 4.** Прочитайте текст-описание природы. Объясните смысл выделенных слов. Какие синонимы к ним можно подобрать?

Какими красками изобразить красоту среднерусской природы? Вы не встретите здесь солнца **цвета апельсина, сапфирового неба, перламутровых** облаков. Природа моей родины неяркая даже летом. Кто-то скажет, что небо **тускло-синее**, трава совсем не **изумрудно-зелёная**, вода в спокойной реке **холодно-тёмная**, солнце **бледно-жёлтое**, нежаркое. Всё так. Но я вижу мир России по-другому. Для меня цвет неба – **голубоватый**, облака на нём **снежно-белые**, солнечные лучи – **нежно-золотые**. Трава и листья весной свежо **зеленеют**, а если смотреть вдаль, то можно увидеть, как ярко блестит река, переливаясь **розоватыми, цвета жемчуга** бликами.

Когда нет ярких красок, вы цените спокойную, ровную цветовую палитру, которая радует глаз и лечит душу.

Зима в средней России – чудесное время года! Александр Пушкин писал: «Прозрачный лес один **чернеет**,

и ель сквозь иней **зеленеет**, и речка подо льдом блестит». Зима – это не только цвет, но и звук: если вы идёте в морозный день по снегу, то в прозрачном воздухе хорошо слышен звук ваших шагов «скрип-скрип» – так скрипит переливающийся **всеми красками радуги** снег, прогоняя ощущение одиночества и печали.

**Задание 5.** Используя разнообразные цветовые прилагательные и глаголы, напишите небольшие сочинения-описания на следующие темы (в качестве образца можно использовать текст из задания 4):

1. Раннее тихое летнее утро.
2. Морозный день.

© А.А. Талицкая (ЯГПУ)

#### Способы языковой репрезентации концепта «смерть» в поздней лирике Н.А. Заболоцкого

Концепт «смерть» является отрицательно маркированным членом общей универсальной диады бытия «жизнь-смерть». Как указывает Е.И. Алешенко [1], смерть окутана тайной, она издавна виделась людям как некий предел, порог, за которым – неизвестность. И прозреть эту неизвестность человек пытался всегда.

Для Н.А. Заболоцкого тема жизни и смерти оставалась актуальной на протяжении всего творческого пути. В стихотворениях 1946-1958 гг. мы выделили два основных пути осмысления поэтом концепта «смерть». С одной стороны, смерть изображается как один из этапов бесконечной жизни, что связано со стремлением поэта художественными средствами преодолеть неизбежность, неминуемость смерти. Так получает развитие концепция бесконечных метаморфоз природы и человека, воспринятая Н.Заболоцким в 30-е гг. С другой стороны, в поздней лирике поэта развивается и образ смерти как разрушительной силы, неумоли-

мой по отношению к человеку и всему живому. Такое понимание смерти восходит прежде всего к сборнику «Столбцы».

В статье будут рассмотрены способы языковой репрезентации концепта «смерть» в рамках общей концепции бесконечных метаморфоз, так как именно эта концепция является доминирующей в художественном мировосприятии поэта.

Концепция метаморфоз основана на утверждении, что после смерти человек не исчезает бесследно, а обретает новые формы бытия, продолжая свое существование в материальном, земном мире. В стихотворении «В этой роще березовой» (1946) новой формой земного бытия для убитого человека оказывается голос иволги: *... в моем сердце разорванном Голос твой запоет*. На возможность обретения нового способа существования указывает соединение притяжательных местоимений «мой» и «твой». В стихотворении «Прохожий» (1948) горе и тревоги, связанные прежде всего с душевными переживаниями, получают способность к самостоятельному материальному существованию. Их материализация подчеркивается за счет конкретизации семантики абстрактных существительных «беда», «тревога», употребленных в форме множественного числа: *А тело бредет по дороге, Шагая сквозь тысячи бед, И горе его, и тревоги Бегут, как собаки, вослед*.

В стихотворении «Завещание» мечта о бессмертии, о возможности обретения нового облика реализуется в общеотрицательном предложении: *Я не умру, мой друг*. Отрицательная частица *не* и форма будущего времени глагола отвергают саму мысль о смерти, о ее неизбежности.

Новые формы материи, в которых лирический герой обретает возможность продолжения жизни после смерти, показаны Н.Заболоцким с помощью различных средств творительного сравнения (... *Дыханием цветов Себя я в*

*этом мире обнаружу*), ряда сравнительных оборотов: *Я в небе пролечу, как медленная птица, Я встыхну над тобой, как бледная зарница, Как летний дождь прольюсь, сверкая над травой*.

Важно, что человек не растворяется полностью в новом органическом единстве, а продолжает осознавать себя, свою целостность. Доказательством этой мысли служит синтаксическая конструкция *себя я обнаружу*: личное местоимение *я* и возвратное местоимение *себя* указывают на способность человека идентифицировать свою прежнюю организационную структуру, а глагол *обнаружу* прочитывается как глагол интеллектуального действия.

Пафосом бесконечного природного кругооборота стихотворение «Завещание» заставляет вспомнить «Метаморфозы». Однако, как отмечает А.В. Македонов [2], идея бессмертия обретает здесь новое качество: «Это – новое бессмертие умудренного жизнью, трудом и горем «творца дорог».

В стихотворении «Журавли» (1948) смерть воплощается в образе *черного зияющего дула*, которое отыскивает себе жертву. Отметим, что эпитеты *черный*, *зияющий* часто используются для характеристики могильной ямы, ее темноты, ужаса и мрака. Но журавли продолжают свой путь, а идея непрекращающейся жизни, для которой смерть – это лишь этап, выражается с помощью глагола несовершенного вида *переходит*, передающего идею незаконченности существования с помощью сем «перемещение», «изменение».

Мысль о смерти как условии перехода к новой форме бытия наиболее концентрированно и афористично выражается метафорой *Государство смертей и рождений* («Сквозь волшебный прибор Левенгука»). Соединение слов-понятий *смерть* и *рождение* в однородном ряду свидетельствует об их принципиальном равенстве: смерть –

это рождение новой формы материи, а рождение – это смерть старой.

В произведениях 1953-1958 гг. важной для Н.Заболоцкого оказывается необходимость осмыслить тот мир, в который человек попадает после своей кончины. Страна смерти осмысляется поэтом как место, *...где нет готовых форм, где все разъято, смешано, разбито* («Прощание с друзьями»). Смерть – это бесформенность, неопределенность бытия, ничего больше.

Мир смерти характеризуется с помощью трех координат: пространственная характеристика «отдаленность», реализуемая указательными местоимениями: *вы в той стране, в тех краях* и наречием *там*, имеющими значение «находящийся вдали, на заднем плане»; пространственная координата «низ, приближенность к земле» (понятие низа у Н.Заболоцкого усложняется, так как не является конечной точкой опускания. После смерти человек и природа уходят в глубину, расположенную ниже обычного горизонта. И эта глубина обретает положительный смысл, становится символом добра и справедливости); временная характеристика «неподвижность», заданная соответствующей лексемой.

Пространственная координата «низ» определяется двумя однородными перечислительными рядами: *корни, муравьи, травинки, вздохи, столбики из пыли; цветики гвоздик, соски сирени, щепочки, цыплята...* Часть лексем содержит в своем значении семы «приближенный к земле», «находящийся в земле» (*корни, травинки*), другие лексемы ассоциативно связаны с понятием низа (*пыль, муравьи, щепочки, цыплята*).

Продуктивным обозначением страны смерти становятся в произведениях Н.Заболоцкого перифразы: *И очутился в местности безгласной* («Сон», 1953), *дальний край* («Где-то в поле возле Магадана», 1956). В стихотворении

«Сон» концепт «смерть» получает языковую реализацию через употребление наречия *там*, имеющего значение «в том месте, не здесь»: *Там человек едва существовал, Я там ложился в дымные костры, Там по пространству двигались ко мне, Там тонкостей не видно и следа, Искусство форм там явно не в почете.*

Внешний облик страны смерти передается поэтом через перечисление предметов, находящихся в ней: *Сплетения каких-то матерьялов, Мосты в необозримой выши-не... Сплетенье ферм, и выпуклости плит, И дикость первобытного убранства.*

Мир смерти оценивается Н.Заболоцким неоднозначно. С одной стороны, смерть способна дать двум измученным старикам из стихотворения «Где-то в поле возле Магадана» избавление от тяжких мук лагерной жизни: *Обняла их сладкая дремота, В дальний край, рыдая, повела. Не нагонит больше их охрана, Не настигнет лагерный конвой.* Прием инверсии, используемый поэтом, позволяет поместить глаголы с отрицательной частицей *не* в начало поэтической строки, акцентировав на них внимание, так как именно эти слова указывают на возможность мирного ухода в царство смерти. Сама дремота характеризуется эпитетом *сладкая*, который, на наш взгляд, приобретает контекстуальное значение «желанная, избавляющая от страданий». С другой стороны, обращает на себя внимание лексема *рыдать*, содержащая сему интенсивности действия и подчеркивающая размеры и значение произошедшей трагедии.

Важно отметить, что в рамках последнего этапа творчества поэт обращается к новой для него теме – внутреннего, душевного напряжения человека и природы, которая определяет и особенности осмысления концепта «смерть». Человек после смерти способен воплотиться не только в реалиях природного мира. В стихотворении

«Смерть врача» (1957) главный герой обретает новое бытие в спасенном им человеке. Языковыми средствами выражения этой мысли становятся: предложно-падежные формы *через сумрак и бред, под каплями пота*, указывающие на преодоление состояния *сумрака* и *брёда*, так как в значении этих слов содержатся семы физической и духовной темноты; словосочетание *томился в бреду*, отражающее тяжесть предсмертного состояния; эпитет *разумное*, показывающий, что человек в острой, критической ситуации способен преодолеть все преграды, пересилить воздействие негативных сил; оценочная лексема *старый герой*; глагол совершенного вида *рухнул*, указывающий на завершенность действия (суффикс -ну-, обозначающий мгновенное однократное действие и его неожиданность, внезапность, создает ощущение, что все жизненные силы в один миг покинули врача и перешли в тело умирающего бригадира); метонимический эпитет *спасительный шприц*.

Способностью преодолевать жизненные преграды и трудности владеет не только человек, но и природа. В стихотворении «Одинокый дуб» (1957) создается образ старого дуба. Присутствие смерти ощущается за счет эпитета *безжизненных*, характеризующего состояние окружающего мира, и наречия *намертво*, характеризующего состояние самого дуба: *скрученные намертво суставы*. Сила и мощь дуба даже перед лицом неизбежной смерти показаны Н.Заболоцким с помощью приема перефразирования пословицы «один в поле не воин»: *Он воин в поле, даже и один*. Старый дуб оказывается подобен старому человеку, это подобие воплощает одну из основных в лирике Н.Заболоцкого мысль о неразрывном единстве природы и человека, их слитности.

Таким образом, проанализировав способы языковой реализации концепта «смерть» в поздней лирике Н.Заболоцкого, мы пришли к выводу, что смерть осмысля-

ется поэтом как естественный этап жизни, приводящий к обретению человеком новых форм материи. Эти формы обозначены с помощью различных средств: творительного сравнения, сравнительных оборотов, метонимических обозначений, особых синтаксических конструкций.

Основными средствами языкового изображения страны смерти являются указательные местоимения со значением «отдаленный, находящийся вдалеке» и перифразы, являющиеся номинацией мира смерти; однородные ряды, лексико-грамматическим наполнением которых являются существительные.

### Библиографический список

1. Алещенко, Е.И. Особенности отражения концепта «смерть» в фольклорных и литературных произведениях [Текст] /Е.И. Алещенко // Концептосфера – дискурс – картина мира: международный сборник научных трудов по лингвокультурологии. – Самара, 2006. – С.77-82.
2. Македонов, А.В. Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы [Текст] /А.В. Македонов. – Л., 1987. – 386 с.

© О.А. Титов (ЯГПУ)

### Образ зеркала как границы между реальностями в рассказе В. Набокова «Катастрофа»

Образ зеркала – один из основных сквозных образов в творчестве В. Набокова. Он обладает очень сложной структурой и почти неисчерпаемой семантикой, а потому чрезвычайно важен для выявления особенностей организации и общего смысла Набоковских произведений.

В первую очередь необходимо отметить тесную взаимосвязь образа зеркала с главной темой творчества писателя – темой инобытия. Практически во всех произведениях На-

бокова события происходят на границе между реальностями – миром героев, который представлен как реальная действительность, и миром, что лежит за пределами этой действительности. И всякий раз в этом случае в тексте возникает образ зеркала. При этом данный образ не всегда достаточно эксплицирован, то есть довольно часто он незаметен при поверхностном чтении, благодаря которому воспринимается лишь внешний сюжет произведения. Примером тому может послужить небольшой рассказ «Катастрофа», опубликованный Набоковым в 1924 году.

Внешний (эксплицитный) сюжет произведения достаточно незатейлив. Молодой немецкий приказчик Марк Штандфусс собирается жениться на девушке Кларе. Он счастлив и живёт мечтами о будущей семейной идиллии. Однако известно, что его невеста совсем недавно была влюблена в какого-то нищего иностранца, снимавшего комнату у её матери, а затем бесследно исчезнувшего. В тот день, который изображён в рассказе, происходит трагедия. Госпожа Гейзе (мать Клары) приходит к матери Марка и сообщает, что объявился тот самый иностранец, *«Клара потеряла голову»*, а потому *«не хочет больше никогда видеть»* Марка [1. С. 114]. Возвращающийся со службы Марк должен зайти домой и пообедать перед тем как ехать к своей возлюбленной. Друг Марка Адольф предлагает ему закусить вместе в пивной, а потому герой, не заходя домой, едет прямо к Кларе, так и не узнав о событии, которое расстроило их будущую свадьбу. Замечтавшись, он проезжает нужную остановку, а потому выпрыгивает из трамвая на ходу. С этого момента события даже на уровне эксплицитного сюжета представлены в двойном освещении. Герой *«почувствовал, словно толстая молния проткнула его с головы до пят ...»* [1. С. 116]. Удивляясь, что чуть было не попал под омнибус, Марк идёт дальше. Однако мир, окружающий его, предстаёт несколько иным. Становится видно то, на что Марк никогда

раньше не обращал внимания. Затем он встречается с Кларой, которая ждала его и очень скучала. Он проходит в квартиру Клары, где почему-то теперь нет прихожей и присутствует много гостей. Марк садится рядом со своей невестой. И в этот миг вновь ощущает *«как давеча, удар неистой боли, прокатившейся по всему телу»* [1. С. 117]. И тут зелёное платье Клары превращается *«в зелёный стеклянный колпак лампы»* [1. С. 117], под которой лежит *«забинтованный и исковерканный»* [1. С. 117] герой. Усилием воли он возвращается обратно в комнату Клары, а затем вновь оказывается в больнице, понимая, что умирает. Однако он так и не осознаёт, какой из вариантов развития событий является истинным. Рассказ заканчивается весьма загадочной фразой: *«А Марк уже не дышал, Марк ушёл – в какие сны, неизвестно»* [1. С. 117].

Таким образом, последующие за прыжком из трамвая события, с точки зрения внешнего сюжета, разделяются на бред умирающего Марка (всё же попавшего под омнибус) и элементы реальности, которые воспринимает герой, когда он на отдельные моменты приходит в себя.

Безусловно, данный сюжет интересен уже сам по себе, однако он вряд ли самоценен для Набокова. Писателю наверняка было известно, что подобные сюжеты использовались в художественной литературе и до него. В таком случае получается, что рассказ имеет иные уровни содержания. Данная версия подтверждается самой его структурой. Внешне однородная ткань повествования при внимательном прочтении оказывается делимой на огромное количество отдельных смысловых сегментов. Эти сегменты выстраиваются в своеобразные цепочки, создавая скрытое от поверхностного взгляда (имплицитное) содержание произведения.

В данной статье мы ограничимся кратким рассмотрением лишь одной из таких цепочек – той, которая

создаёт образ зеркала, выявив способы воплощения этого образа и одну из важнейших граней его семантики.

Образ зеркала намечается уже в первом предложении рассказа: *«В зеркальную мглу улицы убежал последний трамвай...»* [1. С. 112]. Казалось бы, эпитет «зеркальная», которым наделяется существительное «мгла», художественно не оправдан. Можно предположить, что поскольку слово «мгла» даётся в составе словосочетания *«мгла улицы»*, то здесь подразумеваются оконные стёкла в домах. Однако они никак не упоминаются в тексте. Тем не менее данный эпитет весьма значим на имплицитном уровне содержания. Он не только сразу же вводит в рассказ образ зеркала, но и указывает на способность зеркала быть проницаемым (трамвай пронизывает его). Кроме того, с зеркалом соотносится пространство, которое находится за пределами человеческого восприятия (то, что скрывается во мгле), а потому имеющее ассоциативную связь с инобытием. Также в этот контекст оказывается включённым трамвай, преодолевающий границу между реальностями, как бы уходящий в иное измерение. Именно с трамваем и связана гибель Марка. Трамвай, таким образом, оказывается своеобразным транспортом в инобытие. В контексте рассказа даже графическая оболочка слова «трамвай» может оказаться весьма значимой. Она полностью анаграммирует слово «травма»: ТРАМВАЙ – ТРАВМА. Ведь именно от полученных травм и умирает выпрыгнувший из трамвая Марк. Более того, само имя героя вступает в своеобразную звуковую переключку со словом «трамвай»: МАРк – тРАМ-вай. При этом графемы, входящие в состав имени героя (МАР), в слове «трамвай» даются в обратной последовательности (РАМ), что позволяет увидеть здесь ассоциацию с зеркалом, отражающим предмет в перевёрнутом виде. Подобный графический повтор мы отмечаем и в самом начале первого предложения: *«В зеркальную мглу улицы»*. Конечные буквы словоформы «мглу» отражаются в обратной последова-

тельности в составе графической оболочки следующего слова - «улицы»: мГЛУ – Улицы, то есть эпитет «зеркальный» актуализирован ещё и графически.

Весьма характерно, что весь мир, в центре которого находится Марк, казалось бы, пронизан инобытием. Накануне перехода героя за пределы реальности границы этой реальности становятся менее чёткими.

Второй сегмент цепочки, создающий образ зеркала-границы, встречается в середине текста: *«Ещё не высохшие лужи, окружённые тёмными подтёками, - живые глаза асфальта, - отражали нежный вечерний пожар»* [1. С. 115]. Теперь свойством зеркальности наделяется не «мгла улицы», а лужи на асфальте. Здесь уже нет прямого указания на зеркало, как в первом сегменте, но используется глагол «отражали», который номинирует основную способность зеркала. При этом лужа уже сама по себе оказывается не только способна отражать, но и наделена свойством быть проницаемой. Это своего рода «жидкое зеркало». Тем самым подчёркивается, что по ходу развития сюжета граница между мирами становится всё более зыбкой. В то же время лужи посредством метафоры *«живые глаза асфальта»* тесно связываются с асфальтом, на котором они расположены. Мы видим, что граница проходит не только по горизонтали (уходящая вдаль перспектива тёмной улицы, где скрывается трамвай), но и по вертикали (признаком зеркальности наделяется асфальт), а следовательно, инобытие находится не только «за» видимым миром, но и «под» ним, то есть инобытие окружает реальность со всех сторон. А следовательно, реальность оказывается как бы окружённой некой стеклянной оболочкой, которая в определённые моменты может оказаться для того или иного человека и прозрачной, и даже проницаемой.

В третьем сегменте данной цепочки остаётся лишь один асфальт. Теперь асфальт проницаем уже весь, а не от-

дельными местами (лужами): *«Внизу гладким, блестящим потоком стремился асфальт»* [1. С. 115]. В данном фрагменте он уже уподобляется сплошному водному потоку, в который прыгает герой. Граница между мирами стала жидкой, а потому доступной для перехода.

Ещё одним важным сегментом данной цепочки является упоминание лампы, под которой находится временами «приходящий в себя» покалеченный Марк: *«Рванулся он – и зелёное платье Клары поплыло, уменьшилось, превратилось в зелёный стеклянный колпак лампы. Лампа качалась на вишачем ишуре. А сам Марк лежал под нею ...»* [1. С. 117]. Прилагательное «стеклянный» вновь отсылает нас к рассеянному на уровне имплицитного содержания текста образу зеркала. Стекло является основным материалом для изготовления зеркал, кроме того оно способно и быть прозрачным, и отражать. Весьма характерно, что, когда Марк на ходу выпрыгивает из трамвая, то зеркало-граница (асфальт-поток) находится под ним. Теперь же стеклянный предмет, наделённый свойствами зеркала (и вместе с ними символическим значением «граница между мирами»), расположен над героем. Марк перемещается по вертикали из высшего мира в низший. При этом граница начинает терять свойство проницаемости. Текучесть воды сменяется твёрдым состоянием стекла. Однако эта граница ещё не затвердела окончательно, на что указывает упоминание о том, что лампа «качалась». Чуть дальше она даже наделяется эпитетом «зыбкая»: *«... И ничего не видать, кроме зыбкой лампы ...»* [1. С. 117]. Однако затем, когда герой вновь погружается в мир своего воображения, и погружается уже окончательно, граница сначала пропускает его, вновь уподобляясь воде, благодаря использованию глагола «расплылась»: *«Он рванулся опять – лампа расплылась зелёным сиянием»* [1. С. 117], а потом уже отвердевает окончательно, о чём свидетельствует одна из финальных фраз текста: *«... Лампа не качалась больше»*

[1.С. 117]. Граница, пропустив Марка, вновь становится непроницаемой.

Таким образом, мы видим, что образ зеркала в данном рассказе выражается имплицитно за счёт сегментации текста, анаграмм и различного рода ассоциаций. Основная семантика этого образа – зеркало как граница между реальностями. При этом в состав образа зеркало может входить не только упоминание стеклянных предметов, но и любых предметов, обладающих способностью к отражению (лужи, асфальт, вода, поток). Стоит также отметить и ещё один интересный факт: если мир героев рассказа – это действительность, порождённая авторским сознанием, то реальность, в которую уходит Марк, – это мир, созданный собственным воображением героя. И таким образом получается, что в произведениях Набокова любой «придуманный» мир является не менее «реальным», чем мир самого автора и его читателя. Вселенная оказывается системой именно таких «созданных» миров, расходящихся во всех направлениях – как по горизонтали, так и по вертикали.

#### Библиографический список

1. Набоков, В. Рассказы. Воспоминания [Текст] / Набоков В. – М., 1991.

© В.А. Тихомирова (ЯГПУ)

#### Изучение национальных особенностей лексики и грамматики иностранного языка как способ стимуляции восприятия студентами этнокультурной специфики языковой картины мира

Несомненно, язык отражает особенности жизни людей. Изучая многообразие планов выражения, можно многое понять и узнать о культуре различных стран изучаемого языка, что приводит к необходимости формирования

этнокультурной компетенции. Сегодня, говоря о том, что целью обучения является общение на иностранном языке, следует иметь в виду не просто диалог на уровне индивидуумов, но готовность и способность к ведению диалога культур, который подразумевает знание собственной культуры и культуры страны или стран изучаемого языка.

Язык занимает первое место среди национально-специфических компонентов культуры. Именно в нем находят наиболее полное и адекватное отражение образ жизни, менталитет, национальный характер, культурные установки и ценности того или иного народа. Совокупность зафиксированных в единицах языка представлений народа о действительности на определенном этапе развития народа представляет собой языковую картину мира [6. С. 5], которая всегда национально маркирована, так как нельзя на естественном языке описать «мир как он есть»: язык изначально задает своим носителям определенную картину мира, причем каждый данный язык – свою [3. С. 5-6]. Языковая картина мира состоит как из сетки грамматических и семантических категорий, с помощью которой носители языка интерпретируют действительность, так и из конкретных характеристик предметов, в которых устойчивые представления сочетаются с оценками и образцами поведения [2. С. 171].

Особенно ярко национальная специфика ЯКМ проявляется на лексико-фразеологическом уровне, который отражает когнитивную деятельность, видение мира, национальную культуру, обычаи и верования, фантазию и историю народа, говорящего на данном языке. На данном уровне национальная специфика проявляется за счет наличия в языковой системе различных лексико-семантических групп, содержащих культурный компонент значения, среди которых выделяются безэквивалентная, фоновая, коннотативная лексика и слова, отражающие культурно-

специфические реалии. Подобные лексические единицы настолько национально окрашены, что даже самый удачный перевод всё равно стирает часть их колорита.

Очевидно, что если в процессе обучения ИЯ можно провести определенные параллели с родным языком, установить общие закономерности, то процесс обучения будет представлять меньше сложностей. Однако соизучение родного и иностранного/иностраных языков неизбежно приводит к определенной межъязыковой интерференции, когда правила из одного языка механически переносятся на другой, что провоцирует появление ошибок. Во избежание подобной интерференции необходимо принимать во внимание тот факт, что даже «тождественные языковые единицы» (термин В.Л. Муравьева), такие как: «дом», «работа», «город», «транспорт», «стол», «поле» и др., несут на себе культурный отпечаток, так как при сравнении понятий, которые они обозначают, отмечается неидентичность образов сознания [7. С. 194]. Так, например, фраза "I'm going to the drugstore to buy a pen" не покажется странной тому, кто знает, что в Америке в аптеке можно купить не только лекарства, но и почтовые и писчие принадлежности, шоколад и другие мелочи (пример из [8. С. 9]). Знание подобной лексики необходимо не только переводчикам, но и всем тем, кто хочет выйти на уровень независимого или компетентного пользования иностранным языком. Это поможет избежать и недопонимания на уровне межличностного общения, обусловленного зачастую незнанием социокультурных особенностей.

Помимо значения слова, студентам необходимо показывать и его коннотацию, то есть те ассоциации, которые это слово вызывает, его социальный подтекст, а это уже вплотную связано с употреблением слова. Коннотация отражает связанные с языковыми знаками культурные представления и традиции, господствующие в данном обществе,



практику использования определённых предметов и многие другие внеязыковые факторы [1. С. 67]. Именно на этом этапе возможно формирование социолингвистической и социокультурной компетенции.

Изучая лексический уровень, целесообразно также ознакомить обучаемых с тем фактом, что степень национально-культурной маркированности языковых единиц может быть различной. Ее крайней степенью является лакунарность - значимое отсутствие определенных признаков и единиц в одной системе по сравнению с другой [4. С. 8]. Языковые лакуны являются характерными внешними признаками национально-культурной специфики образов языкового сознания, в них наглядно отражается связь национальной специфики мышления и языка [7. С. 68]. Лексические лакуны наиболее многочисленны и разнообразны среди языковых лакун. Практически нет ни одного слова, которое в другом языке имело бы точно тот же объем значений и, тем более, которое бы вступало в точно такие же объединения с другими словами. При переводе подобных единиц иногда требуется не дословный перевод, а перевод-толкование, которому также нужно научить студентов для последующей правильной интерпретации высказываний на иностранном языке.

Таким образом, значение слова обусловлено не только языковым, но и «экстралингвистическим фактором», под которым понимается его соотносительность с предметным рядом и сферой общего функционирования [10. С. 53-54], то есть при изучении слов следует обращать внимание не только на их форму, но и на социокультурные особенности их употребления в иностранном и родном языках, так как непонимание этих особенностей может привести в дальнейшем к неправильному их использованию в речи.

Несмотря на то, что традиционно в контексте рассуждений о ЯКМ обсуждаются прежде всего вопросы, свя-

занные с лексической семантикой, синтаксические конструкции и морфологические категории также способны удерживать информацию об особенностях этнического мировидения.

Одним из примеров того, как специфика национального мировидения отражается в фактах языка, находящихся вне рамок лексической семантики, является пример из области морфологии. Так, согласно точке зрения С.Г. Тер-Минасовой, артикль, присутствующий в английском и французском языках и являющийся абсолютной лакуной для русского, отражает повышенный интерес соответствующих речевых коллективов к отдельной личности или предмету [9. С. 212]. Категория артикля подчеркивает центральное место индивидуума в англоязычной и французской культурах.

Этнокультурная специфика менталитета и характера может проявляться в языке и на других его уровнях, в частности некоторые синтаксические модели способны отражать определенные культурные позиции и оценки. В связи с этим следует отметить, что одной из синтаксических особенностей русского языка является свободный порядок слов, который позволяет выражать тончайшие нюансы чувств, тем самым проявляя русскую эмоциональность [5. С. 183]. Английский язык наоборот ясен и точен за счет аналитичности, выражающейся в прямом порядке слов, изгнании перестановки слов, неприятию составных слов и неологизмов. В этом проявляется рационализм, присущий англоязычной культуре.

Умение грамотно сочетать слова, изменять словосочетания в зависимости от того, то вы хотите сказать в данный момент, является одним из важнейших условий использования языка как средства общения. Овладение грамматикой предполагает не только знание правил, но и умение, не задумываясь, реализовывать их в процессе речевого

взаимодействия, учитывая этнокультурную специфику языка. Как справедливо отмечает Е.Н. Соловова, можно грамотно построить собственное высказывание, используя достаточно ограниченный набор грамматических конструкций. Однако это не гарантирует того, что другие люди не будут использовать более сложные структуры в своей речи, что может стать серьезным препятствием для понимания сути высказывания, не говоря уже о тонкостях социолингвистического характера, выражающихся в возможном подтексте сказанного. Если нет достаточного понимания, значит, нет и полноценного общения [8. С. 102]. Недостаточный уровень грамматических навыков становится непреодолимым барьером на пути формирования не только языковой, но и речевой и социокультурной компетенции.

Принимая во внимание все вышесказанное, при обучении иностранному языку необходимо учитывать особенности национальной языковой картины мира, так она во многом определяет сознание носителей той или иной культуры, что, несомненно, проявляется в различных текстах и речевых ситуациях. Изучение национальных особенностей лексики и грамматики в системе позволяет лучше понять культурные особенности людей, говорящих на этом языке, их менталитет; а с целью подготовки обучаемых к уровню независимого или компетентного пользователя иностранным языком следует выбирать различные модели взаимодействия со студентами и делать поправку на особенности этнокультурного плана.

#### **Библиографический список**

1. Апресян, Ю.Д. Избранные труды. Т. 1: Лексическая семантика [Текст] / - М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. - 472 с.
2. Бартминьский, Ё. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике [Текст] / - М.: Индрик, 2005. - 528 с.

3. Вежицкая, А. Язык. Культура. Познание. [Текст] / отв. ред. и сост. М.А. Кронгауз, вступ. статья Е.В. Падучева - М.: Русские словари, 1997. - 416 с.

4. Иная ментальность [Текст] / В.И. Карасик, О.Г. Прохвачева, Я.В. Зубкова, Э.В. Грабарова. - М.: Гнозис, 2005. - 352 с.

5. Леонтович, О.А. Русские и американцы: парадоксы межкультурного общения: монография [Текст] / О.А. Леонтович. - М.: Гнозис, 2005. - 352с.

6. Попова, З.Д., Стернин, И.А. Язык и национальная картина мира [Текст] / - Воронеж: Истоки, 2003. - 60 с.

7. Привалова, И.В. Интеркультура и вербальный знак (лингвокогнитивные основы межкультурной коммуникации) [Текст] / - М.: Гнозис, 2005. - 472 с.

8. Соловова, Е.Н. Методика обучения иностранным языкам: базовый курс лекций: пособие для студентов пед. вузов и учителей [текст] / - 3-е изд. - М.: Просвещение, 2005. - 239 с.

9. Тер-Минасова, С.Г. Язык и межкультурная коммуникация [Текст] / - М.: Слово, 2000. - 264 с.

10. Уфимцева, Н.В. Психоллингвистика и преподавание французского языка: особенности русского и французского менталитетов [Текст] / XII сессия Ассоциации преподавателей французского языка России. - М.: МГЛУ, 14-15 сентября 1999. - С. 33-37.

© А.В. Яковлева (ЯГПУ)

#### **Усложнение морфемной структуры терминов профессиональной деятельности человека**

Диахронический срез отражает постоянное развитие языка в соответствии с нуждами его носителей. Прежде всего это относится к лексике, вслед за ней меняется и морфемный состав языка: производные слова становятся

непроизводными, утрачивая членимость основы из-за нарушения семантических связей с однокоренными словами, одни морфемы сливаются с другими, и наоборот, нечленимые основы становятся членимыми, появляются новые элементы, заимствованные из других языков, и т.д.

В настоящее время вследствие появления в русском языке большого числа заимствованных слов и интенсивного образования на их базе новых слов наиболее активен процесс усложнения основ, то есть превращения ранее нечленимых основ в членимые. В процессе освоения «принимающим» языком заимствованная лексика приспосабливается к его грамматической системе. Ранее нечленимые основы могут усложняться, пополняя тем самым набор словообразовательных средств «принимающего языка».

Примерами данного процесса служат такие термины профессиональной деятельности человека, как *администратор, бармен, бригадир, вахтёр, дизайнер, журналист, комментатор, лифтёр, машинист, почтальон, экономист, юрист* и прочие. Выделение в данных наименованиях суффиксов возможно при соотнесении слов с однокоренными как русского, так и иноязычного происхождения. Мотивироваться они могут глаголами, именами существительными и прилагательными.

В словах *гравёр, диктор, дирижёр, инспектор, инструктор, контролёр, монтёр, продюсер, режиссёр, редактор, ретушёр, суфлёр* выделяется суффикс **-ор-/-ёр-/-ер-**, который присоединяется к основе переходных и непереходных глаголов несовершенного вида (*гравировать, инспектировать, редактировать* и т.д.), в процессе словообразования теряющей суффикс *-ирова-*. Данные слова имеют общее значение лица, профессионально выполняющего действие, названное мотивирующим глаголом, предусматривающее или не предполагающее объект.

В словах *архитектор, вахтёр, дизайнер, композитор, костюмер, лектор, лифтёр, менеджер, модельер, скульптор, фермер* выделяется суффикс **-ор-/-ёр-/-ер-**, который присоединяется к основе имени существительного со значением места действия (*ферма – фермер*), самого действия (*дизайн – дизайнер*), процесса (*лекция – лектор*), объекта действия (*модель – модельер, лифт – лифтёр*), результата действия (*скульптура – скульптор, композиция – композитор*), сферы деятельности (*менеджмент – менеджер*).

В словах *администратор, инкассатор, комментатор, организатор, регистратор, репетитор, реставратор* выделяется суффикс **-атор-/-тор-**, который присоединяется к основам переходных глаголов несовершенного вида с усечением компонента *-ирова-* (*администрировать – администратор, инкассировать – инкассатор, регистрировать – регистратор, репетировать – репетитор, реставрировать – реставратор*) и совершенного вида с отсечением суффикса *-ова-* (*организовать – организатор*). Данные слова обладают общим значением лица, профессионально выполняющего действие, названное мотивирующим глаголом, предусматривающее объект воздействия.

В словах *механизатор, оператор, экспедитор* выделяется суффикс **-атор-/-тор-**, который присоединяется к основам существительных, соотносящихся с переходными глаголами несовершенного вида (*механизировать, оперировать, экспедировать*) и поэтому содержащих процессуальный компонент значения (*экспедиция, 'движение грузов'*) и предусматривающих объект воздействия. Таким образом, суффикс в данном случае может быть синонимичным приглагольным суффиксам (например, суффиксу *-щик-*: *отправщик, приёмщик*), называя лицо по осуществляемому действию.

В слове *директор* в настоящее время выделяется суффикс *-тор-* при соотнесении с однокоренными словами: *директива, директивный, дирекция*. Тем не менее, о производности данного слова говорить ещё рано, так как в настоящее время является проблематичным определение мотивирующего слова.

Суффикс *-ир* выделяется в двух названиях: *кассир, бригадир*. Производящая основа именует орудие, средство деятельности специалиста (*кассир*) либо объект, представляющий собой группу лиц, на который направлена деятельность специалиста (*бригада – бригадир*). Данный суффикс в настоящее время не является продуктивным.

Заемствованный суффикс *-ент-* используется в словах *ассистент, корреспондент*, мотивированных непереходными глаголами несовершенного вида (*ассистировать, корреспондировать*), содержащими иноязычный корень. Мотивирующая основа называет действие, характерное для специалиста. В процессе словообразования отсекается суффикс *-ирова-*.

С помощью унификса латинского происхождения [2; I, 90] *-ариус-* образовано наименование *архивариус*, мотивированное заимствованным существительным *архив* (из немецкого *Archiv*, которое произошло из греческого *ἀρχεῖον* "присутственное место", *ἀρχή* "власть" [2; I, 90]) в значении 'учреждение для хранения старых, старинных документов'. Следовательно, дериват называет лицо по месту деятельности.

В слове *милиционер*, образованном от основы заимствованного существительного *милиция* (через польский *milicja* или старый ново-верхне-немецкий *Militie* (XVII в.) из лат. *militia* "воинская служба, военная сила" [2; II, 620]), присутствует унификс немецкого происхождения *-онер-*. Мотивирующее слово называет систему правоохранитель-

ных органов, таким образом, дериват именует лицо по принадлежности к указанной сфере деятельности.

В морфемном составе термина *экономист* выделяется суффикс **-ист-**, который присоединяется к основе существительного, называющего область знаний, науку (*экономика*). Дериват, соответственно, имеет значение лица, профессионально занимающегося деятельностью в данной сфере. Значение суффикса и его способность присоединяться к основам со значением области знаний, сферы деятельности по этим характеристикам сближает суффикс **-ист-** с аффиксоидом **-вед-**.

С помощью суффикса **-ист-** образованы существительные *термист*, *специалист*, *юрист*. Данные наименования мотивированы прилагательными, указывающими на способ воздействия на объект (*термический*), характеристику знаний, навыков деятеля (*специальный*) и на область знания (*юридический*). В процессе словообразования производящие основы усекаются.

Суффикс **-ант-** выделяется в слове *лаборант* путём соотнесения наименования с существительным *лаборатория*, имеющим значение 'подразделение учреждения или учреждение, где занимаются научными опытами'. Термин *лаборант* называет лицо, являющееся научно-техническим сотрудником лаборатории. Таким образом, слово *лаборант* мотивировано существительным *лаборатория*.

Термин *почтальон* в своем морфемном составе содержит суффикс **-альон-**. Данный формант присоединяется к основе существительного *почта*, указывающему на сферу деятельности специалиста.

В наименовании *фармацевт* выделяется суффикс **-евт-**. Термин называет лицо, являющееся специалистом в сфере фармации, и мотивировано данным названием области человеческих знаний.

Слово *пекарь* используется носителями русского языка, по предположению М.Фасмера, начиная с эпохи Петра I, и образовано под влиянием нововерхненемецкого *Bäcker* "пекарь, хлебопек", средневерхненемецкого *bescker*. Начальное [б] трансформировалось в [п] под влиянием древнерусского глагола *пеку*, *печи* [2; III 226], произошедшего от старославянского *ПЕШТИ* [2; III, 227], который в современном русском языке существует как *печь*, *пеку*. При соотнесении наименования *пекарь* со словами *хлебопек*, *печь* в нём выделяется суффикс **-арь-**.

Компонент **-мейстер-** используется в словах *балетмейстер*, *концертмейстер*, *хормейстер*. По мнению Л.П.Крысина, компонент заимствован из немецкого языка: *Meister* в значении 'мастер; распорядитель, руководитель' [1. С. 473]. В русском языке этот компонент является компонентом слов, эквивалентным по значению русским словам *руководитель*, *мастер*. Первая часть наименований также заимствованная. Она указывает на объект деятельности лица, называя группу людей, которыми руководит специалист (*балетмейстер* - балетная труппа, *хормейстер* - хор), либо мероприятие, распорядителем которого является данный работник (*концертмейстер*).

В перечнях профессий обнаружены наименования с синонимичными компонентами **-мен-** и **-ман-** (в языках-источниках — английском и немецком — имеют значение 'человек'): *бармен*, *боцман*, *донкерман*, *штурман*. Компонент **-мен-** английского происхождения присоединяется к основам, заимствованным из английского языка (*бармен*). Второй компонент присоединяется к основам, заимствованным из немецкого, голландского, нидерландского и подобных языков. Оба компонента синонимичны присубстантивным суффиксам, называющим лицо по месту деятельности.

Компоненты *-мейстер-*, *-мен-* и *-ман-* можно отнести к суффиксоидам, так как в языках, из которых были заимствованы, они могут функционировать в качестве самостоятельных частей речи и имеют более значительную семантическую нагрузку по сравнению с суффиксами.

Слова *агроном*, *драматург*, *механик* образуются в современном русском языке путём **нулевой суффиксации** от основ абстрактных имён существительных, называющих сферы человеческой деятельности: *агрономия*, *драматургия*, *механика*. Таким образом, дериваты обладают значением лица, работающего в области знания, указание на которую содержится в производящей основе.

Примеры наименований, морфемная структура которых претерпела исторические изменения, демонстрируют прямую зависимость между семантикой слова и его словообразовательными особенностями. Названия, основа которых подверглась усложнению, являются результатом попытки носителей языка осмыслить связь выражаемых понятий с действительностью, распределить их по тематическим группам, найти объяснения существующим и новым понятиям. Отражая изменения в социальной, технической, культурной, экономической сферах общества, лексика и её морфемная, словообразовательная структура, иллюстрируют и трансформацию мировоззренческой позиции народа в целом.

### Библиографический список

1. Крысин, Л.П. Толковый словарь иноязычных слов [Текст] / Л.П.Крысин. - М.: Изд-во Эксмо, 2005.
2. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка [Текст] / М.Фасмер. - М., 1964.



## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

© Э.С. Афанасьев (ЯГПУ)

### Достоевский – Чехов: границы автономности героя

Художественные миры Достоевского и Чехова в нашем сознании соотносятся как антиподы, несмотря на их принадлежность к реалистической парадигме художественности. Достоевскому тесно в пределах классического реализма, и он настойчиво оговаривает свою творческую установку: его реализм «фантастический» или «в высшем смысле». Эффект достоверности ситуаций, событий, внутренних состояний героя для этого писателя не особенно актуален; он проявляет чудеса изобретательности ради интенсификации трагических коллизий, бросая в «тигель» творчества психопатические состояния человека, тексты Священного Писания, «нигилистические» теории крайнего толка, поэтику драматургии и «низовой» литературы, религиозную символику и сюрреалистические эффекты, радикально преобразуя модель классического романа XIX века, словом, манифестируя сугубую «литературность» своих произведений.

Чехов тщательно «стирает» всякие признаки «руки автора» в произведении, иронизирует над понятием «герой», в творческом процессе строго ориентируется на жизненный опыт читателя, предпочитая его литературным эффектам, и готов отредактировать чуть ли не всю мировую литературу, устраняя из произведений всё то, что не соответствует его пониманию реалистической достоверности. По-видимому, именно в этом пункте – в различном понимании художественности как системы средств эстетического воздействия на читателя – дистанция между Достоевским и Чеховым особенно заметна.

Сколько бы, однако, ни бросалось в глаза отличие художественных миров этих писателей, смежность во времени литературных эпох Достоевского и Чехова даёт основание предполагать, что два художника эпохального масштаба не могут не иметь схождения в пределах некоторых центростремительных тенденций литературного процесса, образующих главное его русло. Одну из этих тенденций — автономизацию литературного героя — Э.А. Полоцкая усматривает в творчестве Достоевского и Чехова: «Разность» между автором и героем... в творчестве Достоевского и Чехова достигла невиданных в русской литературе размеров» [1. С. 188]. Н.Д. Тмарченко, казалось бы, наблюдает явление прямо противоположное: «В романах Достоевского и Толстого основным ракурсом изображения героя становится его самосознание, и в этой сфере дистанция между автором и героем преодолевается; оба этих писателя не оставляют за пределами кругозора своих ведущих героев ничего существенного в мире и в самих самих» [2. С. 187]. Однако и преодоление дистанции между автором и героем призвано породить тот же эффект автономности, как бы самодостаточности позиции героя, разумеется, в определённых границах. Понятно, что эффект автономности героя — авторская установка в коммуникативной цепи автор — произведение — читатель, где последнему отводится существенная роль, поскольку он является не только рецепиентом художественного произведения, но и обуславливает его структуру, как мы увидим из дальнейшего рассмотрения темы.

В классическом реализме человек предстал перед читателем во всём мыслимом внутреннем его потенциале, и потому дистанция между кругозорами автора и героя имела тенденцию таять. Но чем больше усложнялся герой, тем значительней становилась дистанция между героем и читателем. И если герой Достоевского идеолог и обладает,

по мнению М.М. Бахтина, высокой степенью суверенности своего кругозора («Автор не оставляет за собой никакого существенного смыслового избытка и на равных правах с Раскольниковым входит в большой диалог романа в его целом» [3. С. 88]), то нетрудно представить, насколько эта дистанция внушительна. В преодолении дистанции между читателем и литературным героем и заключался творческий потенциал реализма последних десятилетий XIX века, которым и воспользовался Чехов, кардинально переосмысливший эффект воздействия художественного произведения на читателя, манифестируя в своём творчестве новый тип достоверности художественного изображения. Критерием достоверности у Чехова становится такого рода референтность мира художественному жизненному опыту читателя, когда «внутренний мир» произведения становится для него «родным и близким», поскольку в нём отражаются самые актуальные для каждого человека психические и материальные жизненные реалии. И тем не менее художественный мир чеховских произведений остаётся для читателя во многом «загадочным». Что же мешает читателю адекватно осмыслить героя, в котором он должен узнать себя самого?

Художественное произведение ориентировано автором как на «наивного» читателя, пониманию которого доступен только «внутренний мир» произведения, так и на читателя имплицитного, способного понимать художественный язык автора. М.М. Бахтин указывает на сотворчество автора с героем в мире Достоевского: «здесь вся действительность становится элементом его (героя – Э.А.) самосознания» [3. С. 55]. Таким образом, автор делегирует герою значительную часть своих полномочий. Сходное явление мы наблюдаем и у Чехова: повествование «в тоне и духе героя» как бы гарантирует герою автономность его кругозора. Правомерно утверждать, что и в том и в другом

случаях автономность кругозоров героев только имитируется.

Герой Достоевского явно «отобранный» («Достоевский искал такого героя, который был бы сознающим по преимуществу, такого, вся жизнь которого была бы сосредоточена в чистой функции осознания себя и мира» [3. С. 58], и в этом смысле «литературен». При этом нравственно-философский дискурс героя-идеолога надёжно защищён со стороны автора от идейной его дискредитации: ведь, по М.М. Бахтину, у Достоевского «автор не оставляет за собой никакого существенного смыслового избытка» [3. С. 88], «У Достоевского слово автора противостоит полноценному и беспримесно чистому слову героя» [3. С. 65]. Тем не менее этот дискурс, будучи объектом изображения, одной из форм бытия героя, призван провоцировать «наивного» читателя на «восприятие» идеи этого героя в качестве безальтернативной жизненной позиции. Следовательно, сама возможность диалога автора с героем у Достоевского только имитируется.

У Чехова герой вполне референтен по своему кругозору читателю — каждому человеку как субъекту личного бытия, эмоционально его переживающему в универсальной ситуации пребывания человека в мире. Ввиду самоочевидности наличия этих признаков у человека, чеховский герой, его аналог, как бы ничем автору не обязан, и в этом смысле его нельзя считать «отобранным». Казалось бы, авторские интенции в отношении такого героя ничего к его сущности не добавляют. Тем не менее автономен чеховский герой только в кругозоре «наивного» читателя, сознание которого аналогично сознанию литературного героя. В соответствии с идеальной своей сущностью сознание человека, как и героя, порождает виртуальный, вымышленный мир. В этом качестве оно — аналог художественного сознания автора-творца, который, однако, в отличие от героя, не выдаёт

вымысел за действительность. Творящее сознание автора концептуально и выражается в системе художественных форм, одной из которых и является герой. Литературный герой мыслится автором пребывающим в действительности, а «совершенный и цельный художник на веки вечные отделён от «реального» и «действительного» [4. С. 475].

Художественный конфликт – это конфликт кругозоров автора и героя. У Чехова в этот конфликт вовлечён ещё и читатель.

Эстетическая концепция человека подобна замыслу о человеке Творца, которого (замысла) знать ему не дано. Герой Достоевского сознаёт себя идеологом, хотя автор поручил ему иную роль – «великого грешника», которому предназначено пройти все стадии духовного пути человека: искушение – преступление – наказание – обретение статуса духовного существа, и «идея» героя – лишь одна из этих стадий. И потому в качестве идеолога герой Достоевского автономен иллюзорно, реально автономен он в статусе духовного существа.

Герой Чехова пробует себя на разные роли, причём на роли значимые, которые ему явно не по плечу. Воображая себя «героем», он не знает о том, что автор поручил ему играть эту ироническую роль до тех пор, пока он не обретёт только ему присущее, ему предназначенное место в жизни. И здесь налицо конфликт кругозоров автора и героя, мнимой и подлинной автономности героя, если понимать под его автономностью ту его позицию в художественном произведении, которая предназначена ему автором.

Достоевский и Чехов исповедовали разные типы реализма, но для каждого из них актуален эффект автономности героя. И Достоевский, и Чехов как бы приглашают читателя к сотворчеству, предпочитая читателя имплицитного. Но и «наивный» читатель является у них существенным фактором построения художественного мира.

### **Библиографический список**

1. Полоцкая, Э. А. О поэтике Чехова [Текст] /Э. А. Полоцкая. – М., 2001.
2. Тамарченко, Н. Д. Типология реалистического романа [Текст] /Н. Д. Тамарченко. – Красноярск, 1988.
3. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] /М. М. Бахтин. – М., 1979.
4. Ницше, Ф. Сочинения [Текст]: в 2 т. Т. 2. /Ф. Ницше. – М., 1990.

**© Е.А. Астахова (ЯГПУ)**

### **Детские рассказы Л.Н. Толстого в курсе «Русская культура» (для американских студентов-стажеров)**

Имя Л.Н. Толстого хорошо известно американским студентам. Знают они и наиболее крупные произведения писателя: романы «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», однако при этом признаются, что их еще не читали (наши иностранные стажеры находятся пока на начальном уровне изучения русской литературы и культуры).

Мы решили, что встреча иностранных студентов с толстовской «Азбукой» и книгами для чтения в курсе «Культура» позволит им составить первоначальное представление о Толстом, причем не только как о выдающемся русском писателе, но и как о человеке, немало сделавшем для народного образования, создателе народных школ, авторе своеобразной педагогической программы воспитания, опирающейся на фундаментальные основы русского, прежде всего крестьянского, менталитета.

Известно, что писатель придавал своим произведениям для маленьких огромное значение. «Написав <...> Азбуку, мне можно будет спокойно умереть», - говорит он в письме А.А. Толстой в 1872 году [1. С. 702]. В этих прозрачных по идее и простых по языку повествовательных

миниатюрах вырабатывались Толстым те эстетические принципы (лаконизм, умеренность, ясность), которые он не только распространит впоследствии на собственную художественную практику, но и назовет основополагающими качествами всякого искусства [2. С. 41-221].

Мы отобрали для анализа три рассказа: «Старый дед и внучек» [3. С. 22], «Косточка» [4. С. 37], «Отец и сыновья» [5. С. 74], которые, с нашей точки зрения, представляют познавательный и вместе с тем поучительный интерес, прежде всего в аспекте внутрисемейных отношений [3]. Вот почему знакомство студентов с этими произведениями происходило в тематическом блоке «Дом и семья у русских». Студенты знают, что традиционная русская семья, как правило, объединяла в своем составе три поколения людей. Совместная жизнь и общий труд формировали в крестьянском доме атмосферу взаимопомощи и взаимозависимости, уважения и терпимости, вынуждали действовать сообща и в соответствии с той «ролью», которая диктовалась условиями патриархального семейного быта.

Нравственно-этический потенциал рассказов и стал на занятии отправной точкой анализа. В начале беседы мы попросили студентов ответить на вопрос, какой из рассказов Толстого им особенно понравился и почему. Любопытно, что подавляющее большинство остановило свой выбор на рассказе «Отец и сыновья». Студенты говорили о мудрости отца, сумевшего эффектно и быстро убедить сыновей в необходимости жить в согласии: как не сломать прутья, собранные в веник, так и братьев «не одолеть», если они живут сообща. Притчевая, иносказательная природа рассказа, с точки зрения участников обсуждения, делает сюжет интересным, придает ему глубокий универсальный смысл и в то же время смягчает в произведении нравоучительное начало.

Интересно, что в ходе беседы возникла дискуссионная ситуация вокруг рассказа «Косточка»; он у многих вызвал недоумение и даже сомнение в педагогическом такте писателя. Во-первых, по мнению ряда студентов, смех над маленьким Ваней – не самый лучший способ воспитания, тем более что мальчик заплакал («И все засмеялись, а Ваня заплакал»). Во-вторых, чтобы разоблачить ложь ребенка, отец сам лукавит, ведь от проглоченной сливовой косточки никто еще не умирал.

Признаемся, что такая реакция на давно знакомый рассказ Толстого была для нас неожиданной. И это при том, что вопросы, возникшие у наших американских студентов после чтения рассказа, имеют право на существование, правда, если исходить только из внешнего, сугубо событийного, плана произведения.

Читаем рассказ вместе и пробуем понять логику Толстого, который, конечно, знал, что говорил.

По ходу чтения комментируем текст, последовательно останавливаясь на действиях маленького героя рассказа. Такая ли уж большая беда, если ребенок съел одну сливу из множества? Беда и в самом деле небольшая, но съел он ее в одиночку (ягоды предназначались для всех), сделал это тайно («Когда никого не было в горнице»), знал, что подождать надо совсем немного, но поддался искушению («не удержался, схватил одну сливу»). Да к тому же еще и солгал, когда отец хотел услышать признание виноватого («Все сказали: «Нет». Ваня покраснел как рак и сказал тоже: «Нет, я не ел»»). Так одна невинная, казалось бы, слабость повлекла за собой целую серию нравственных ошибок. Должны ли родители оставить это без внимания? Разумеется, нет. Каким могло быть наказание? Отец мог сделать словесное внушение ребенку. Мог наказать его физически. Но не произошло ни того, ни другого, а ребенок, между тем, понял: нет ничего тайного, что в конце концов



не стало бы явным. Небольшая педагогическая хитрость, предпринятая отцом и имевшая следствием саморазоблачение мальчика, возымела куда больший эффект, чем любые слова и уж тем более физическое воздействие, потому что вызвала в ребенке острое чувство стыда. Это и объясняет слезы Вани в конце: не обида в нем говорит за смех домашних, а стыд за собственный проступок. И это лучший жизненный урок, который получил мальчик.

Совсем иная ситуация воспроизводится в рассказе «Старый дед и внучек», где уже ребенок дает старшим нравственный урок, пробуждая в родителях чувство вины и стыда за обиды, причиненные дряхлому, больному деду.

Анализируя рассказы, выясняем, какие человеческие качества в них осуждаются, а какие оцениваются как положительные, воспитываются Толстым в своих маленьких читателях. По ходу обсуждения заполняем таблицу:

| Что осуждается?                 | Что воспитывается?                  |
|---------------------------------|-------------------------------------|
| нетерпимость                    | терпимость                          |
| неуважение к старшим            | уважение к старшим,<br>забота о них |
| лживость                        | правдивость, честность              |
| скрытность                      | открытость, искренность             |
| эгоизм                          | коллективизм, взаимопомощь          |
| отсутствие единства, несогласие | единение, согласие                  |

Подобная работа позволяет не только организовать на занятии беседу по идейному содержанию толстовских миниатюр, но и способствует расширению лексического запаса студентов-иностранцев, помогает устанавливать синонимичные и антонимичные отношения между словами. Лексико-грамматические задания – обязательная составляющая курса «Культура», и тексты Толстого дают прекрасную возможность изучающим язык усовершенствовать

свои знания и в этой области. Студенты в ходе занятия обращают внимание на простоту и вместе с тем удивительную емкость и плотность стиля рассказов, на умение писателя при минимуме художественных средств сделать текст запоминающимся, выразительным, по-настоящему поэтичным, отмечают афористичность Толстого.

Обращаем внимание слушателей на то, что главным адресатом своих рассказов Толстой считал крестьянских детей. Поэтому выходившие из-под пера мастера произведения содержали в себе лучшие черты народной поэзии и прозы, опирались на мировоззренческие и художественные начала фольклора, знакомого и близкого крестьянским ребяташкам. Предлагаем студентам познакомиться с русскими пословицами, объяснить смысл каждой и выбрать ту из них, которая более всего соответствует идее каждого из толстовских рассказов:

«Где любовь и совет – там и горя нет»;

«Не тот батюшка, кто родил, а тот, кто уму-разуму научил»;

«Доброе братство милее богатства»;

«Зачем и клад, коли в семье лад?»;

«Братская любовь крепче каменных стен»;

«Подсади деда на печь - тебя внуки подсадят»;

«Семейное согласие всего дороже».

В конце занятия просим студентов ответить на вопрос, какой общей мыслью объединяются рассказы Толстого. Выясняем в процессе коллективного обсуждения: взаимное уважение, терпимость, забота друг о друге – качества, которые определяют благополучие и мир в семье, ведут к согласию. На нем, на согласии, и держится, по Толстому, настоящая семья.

Так детские рассказы Толстого, с одной стороны, дали возможность иностранным студентам осознать те основополагающие нравственные и этические нормы жизни, которые

на протяжении веков составляли для русского человека непреходящую ценность, а с другой - составить первоначальное представление о нашем выдающемся писателе.

### **Библиографический список**

1. Толстой, Л.Н. Письма [Текст] / Л.Н. Толстой. - Собр. соч.: в 22 тт. Т. XVII-XVIII - М., 1984.
2. Толстой, Л.Н. Что такое искусство? [Текст] / Л.Н. Толстой. - Собр. соч.
3. Старый дед и внучек [Текст] / Л.Н. Толстой. - Собр. соч.: в 22 тт. Т. X - М., 1982.
4. Толстой, Л.Н. Косточка [Текст] / Л.Н. Толстой. - Собр. соч.: в 22 тт. Т. X - М., 1982.
5. Толстой, Л.Н. Отец и сыновья [Текст] / Л.Н. Толстой. - Собр. соч.: в 22 тт. Т. X - М., 1982.

© Е.М. Болдырева (ЯГПУ)

### **Нарративная модель в автобиографических произведениях И.Бунина («Жизнь Арсеньева») и М.Осоргина («Времена»)**

Нарративная специфика жанра автобиографического романа должна содержать как минимум две константы: наличие двух пространственно-временных ситуаций и, как следствие, двух «ликов» повествователя – взрослого и ребенка – и определенная вариация их взаимодействия, зависящая от “удельного веса” каждого типа повествования и степени “вмешательства” позднейшей перспективы в непосредственное изображение событий. Подобная повествовательная дифференциация может привести либо к самоотчуждению субъекта, ощущению Я-себя как Я-другого (рассказ И.Бунина «У истока дней»), либо к осознанию принципиальной неразличимости себя-прошлого и себя-настоящего («Ночь»). Очевидно, что в «Жизни Арсеньева»

должен быть представлен итог этих поисков и иное соотношение повествовательных ролей. В «Жизни Арсеньева» Бунин как бы конструирует себя-прошлого, но в соответствии с представлениями себя-настоящего, и это оказывается не механическим соединением двух нарративных ипостасей, а синтезом на уровне “молекулярного” взаимодействия, сложной амальгамой чувств себя-прошлого и себя-настоящего: так, например, в эпизоде ареста Георгия явно ощутим синтез непосредственной точки зрения ребенка и знающего революционную историю зрелого Бунина, но они не противопоставлены, а сплавлены в качественно иное единство. Уже в самом начале романа «голоса» героя и героя-повествователя если не слиты, то во всяком случае «настроены» на одну волну: «фрагмент» героя-ребенка («Ворота сарая были всегда открыты – ничто не мешало забегать в него когда угодно..., садиться верхом на дрожки, залезать в тарантас, в возок и, подпрыгивая, ехать куда-нибудь далеко, далеко...» [1. С.278]) и «фрагмент» повествователя-взрослого («Почему с детства тянет человека даль, ширь, глубина, высота...? Разве это было бы возможно, будь нашей долей только то, что есть, что “бог дал” – только земля, только одна жизнь?» – [1. С.278]), они различаются лишь степенью жизненного опыта, но и это различие практически «снимается» той единой ритмической «струей», в которую попадают оба отрывка. В продолжении повествования дистанция жизненного опыта постепенно преодолевается и голоса начинают звучать в унисон. Герой-повествователь и герой – это не две разных нарративных ипостаси, а одно единое, но “двойное” “я”, присутствие которого в романе создает стереоскопичность любого события. Повествователь оказывается одновременно объектом и субъектом повествования, его непосредственное переживание и позднее осознание любого факта слиты воедино, он одновременно захвачен событием и ви-

дит себя со стороны. Разграничение между нарративными ипостасями в «Жизни Арсеньева» в большей степени функциональное, но не сущностное, поскольку точки зрения героя – повествователя – автора органически спаяны и лишь в немногочисленных фрагментах возможно выявить роль каждой из них. Герой непосредственно воспринимает нечто как единичный факт, взрослый устанавливает его место в типологической парадигме, а автор вписывает его во вневременное измерение памяти. Конечно, в романе встречаются моменты «вторжения» открытого голоса взрослого повествователя: как правило, это происходит в важнейших ключевых точках повествования: увертюра-вступление, первое восприятие смерти, воспоминания о матери, увлечение Баскаковым, начало отрочества, арест брата Георгия, первая любовь и смерть Писарева. Обнажение точки зрения взрослого повествователя призвано маркировать те события, которые навсегда останутся в памяти героя. Восклицание «как забыть!» [1. С.358] возводит уникальное ощущение в ранг «элизия памяти». Но я-настоящее практически никогда не противопоставляет свою точку зрения я-прошлому (кроме разве что констатации «младенческого ничтожества» первых поэтических опытов).

Таким образом, повествовательная модель бунинского романа обладает удивительной органической цельностью, повествователь одновременно и восхищенно переживает события, и воскрешает их в памяти, в сознании повествователя соединены непосредственное чувство и осмысление, осознание. Подобного синтеза мы не встретим, пожалуй, ни в одной модернистской автобиографии. Наиболее очевидна стратегия нарративной дифференциации в автобиографическом повествовании М.Осоргина «Времена», где налицо эксплицитное расслоение повествователя на Я – объект повествования (молодой герой) и Я – субъект, взрослый, тот, кто ведет повествование: «Рано утром я

стучу в дверь и бужу юношу, доставленного мною на станцию «Молодость». «Не позабудьте, - говорю я ему, - что сегодня ваша первая лекция и вы делаетесь «милостивым государем». Его глаза сияют» [2. С.542]. Я – объект живет, чувствует, а Я – субъект смотрит на это с высоты прожитых лет, оценивает его действия, иронически рефлексировать по поводу тех или иных значимых событий в его жизни и указывает герою, где эти важные события искать. Эта фрагментация субъекта повествования – указание на ту дистанцию (временную, аксиологическую, эмоциональную), которая существует между непосредственной жизнью и ее позднейшим структурированием, между ощущением и воспоминанием о нем. Осоргин осуществляет своего рода повествовательную автонавигацию, когда, заново проходя свой жизненный путь, нарратор указывает самому себе, где радоваться больше, а где меньше, где переломное событие его жизни, а где – периферийное. Порой эффект отчуждения от себя – прошлого настолько силен, что приводит к саморасподоблению и даже самоуничтожению, когда прошлая собственная жизнь перестает восприниматься как собственная: «На жизни поперечные трещины, она давно распалась на части, и не все в ней кажется действительным и своим...» [2. С.544]. Повествователь Осоргина осознает автобиографию как сложный симбиоз неразличимых в тексте и сознании, но абсолютно разных пережитого реально и вычитанного в книгах, непосредственных ощущений и позднейших осознаний: «Не всегда разберусь, что пережито и что вычитано, что думал и видел мальчик – и что ему подбросил растратчик жизненного капитала» (ВР, 494). Но в отличие от органичного бунинского амальгамирования этих впечатлений, у Осоргина всегда присутствует дистанцированный комментарий. Детство и «взрослость» у Осоргина – это два противоположно организованных дискурса. Схематическая простота («тот простой мир зарисо-

вался домиком, елочкой, игрушкой» - [2. С.534] вместо усложненной, хотя и более правдоподобной объективности, метонимическая яркость условно-примитивных детских рисунков вместо детально прорисованного полотна («Дым из трубы уже не вьется штопором, у собаки хвост не загнут колечком...» - [2. С.535], принципиальная неструктурированность, нониеархичность, равноположность независимых друг от друга элементов, значимость и самооценность каждого предмета, а не логично выстроенный набор непреложных истин и безукоризненных систем – вот серия оппозиций, противопоставляющих эти противоположные модулы бытия. Осоргинский повествователь постоянно курсирует между детским хаотическим движением и возникновением впечатлений и взрослым стремлением направить их поток в определенное русло, пытаясь воссоздать первое, он использует инструменты второго. «Нынешним утром я вспомнил об этом, перечитывая ранее написанные страницы, – но утром мы еще не знали, что в день летнего солнцестояния Россия вступила в новую войну» [2. С.565]. Находясь в определенной точке настоящего, повествования, автор одновременно воспроизводит два взаимоисключающих ощущения: иллюзию незнания автобиографическим героем того, что будет дальше, и знания этого автобиографическим повествователем, его абсолютную темпоральную свободу, возможность заглядывать в будущее (которое для него уже прошедшее) или перечитывать прошлые страницы, способность воспроизвести, смоделировать ощущение незнания при знании, непонимания при понимании, первичность при вторичности, поступательное движение по прямой при том, что вся она уже пройдена. В автобиографическом повествовании Осоргина множество таких точек слияния, синтеза прошлого, настоящего и будущего, первичного ощущения и позднейшего воспоминания: «Как хорошо, что всего остального еще не было» [2. С.504] – осор-

гинский повествователь, возвращаясь к истокам, уже отравленный знанием взрослой жизни, позволяет себе заново испытать эмоцию из прошлого, но эта оговорка свидетельствует о том, что он понимает: прошлого в «чистом», первоизданном виде уже не воскресить, и возможен лишь возврат к нему на ином уровне, взрослое переживание детского ощущения, возможно, более интенсивное и форсированное, но, увы, отравленное привкусом знания будущей жизни. Автобиографический дискурс Осоргина актуализирует одновременно два противоположно направленных процесса: поступательное движение от поблекших от времени детских фотографий к более ясным и четким позднейшим воспоминаниям – и постоянное желание запустить автореверс, перевести стрелки часов обратно, чем дальше от прошлого, тем мучительнее к нему любовь, тем острее стремление заново вернуться на первые страницы альбома – и тем горше осознание невозможности первоизданного переживания. Повествование Осоргина демонстрирует реинтерпретацию ранних событий с точки зрения позднейшей перспективы, перекодировку впечатлений при встраивании их в иной семантический ряд: «Мать не догадывалась о моих переживаниях, иначе ее объял бы ужас, а я подкапывал для предстоящей писательской жизни понятие о взлетах, падениях, о страсти и катастрофе...» [2. С.495]. То или иное жизненное событие порождает одновременно проспекцию и ретроспекцию, выбрасывает два разнонаправленных вектора – в будущее и прошлое, выявляя свою генетическую предрасположенность к данному типу реакций («игорная страсть была у меня в крови» - [2. С.496]) или даже выходя в пространство прапамяти, воспринимая свои поступки как реализацию глубинных архетипов русского менталитета. Смысл бытия, по Осоргину, может быть явлен в разных проекциях, встроен в разные системы координат, и автобиографический повествователь



понимает, что те знания о мире, которые он приобрел позже из книг или получил во «взрослой жизни», еще в раннем детстве были даны ему, правда, на ином языке: «Все, что мне позже открыли книги, что я принял из них и не отверг – все это было раньше вышито зеленой гладью на клубничном косогоре, роилось и жило подо мхами, под древесной корой..., расцветало на воле и увядало без времени в детском кулаке» [2. С.515]. Таким образом, логика автобиографического развития – это не получение повествователем новой информации, а обнаружение все новых и новых дискурсов, в которых это знание претворено, и, наконец, осознание того, что знание жизни, подлинная мудрость даются изначально, а взросление – это всего лишь путь от неосознанно-природно-естественной мудрости к рациональной экспликации тех же смыслов. Иначе говоря, сохранение в себе детского внутреннего камертона позволит найти верную дорогу: «Не изменять никогда детской и юношеской вере – и тогда не нужно справляться по карте, какими проселочными дорогами пролегает путь» [2. С.514]. Заметим, что последнее утверждение может быть применено и по отношению к Бунину, верность которого «камертону памяти» и «камертону творчества» сохраняется на всю жизнь.

### **Библиографический список**

1. Бунин, И.А. Жизнь Арсеньева. [Текст] // Собр. соч. в четырех томах. Т. 3. [Текст]. – М.: Правда, 1988. – 544 с.
2. Осоргин, М. Времена. [Текст]. – Екатеринбург, 1992. – 585 с.

**Особенности пространственно-временной  
организации «Последнего рассказа о войне» О. Ермакова**

Имя Олега Ермакова, ставшее известным в конце 90-х гг. XX века, связано, прежде всего, с «афганской темой» в современном литературном процессе. Война, длившаяся десять лет (1979-1989), стала одним из самых непростых событий в истории нашей страны. «Любая война вызывает отклик в литературе, афганская не стала исключением. В конце 80-х – начале 90-х годов появляются произведения, посвященные «новой» военной теме. Ни одно из них не идеализировало афганские события... «Афганская» проза стала самостоятельной и приобрела своих постоянных авторов» [1. С. 327]. Среди них можно назвать Б. Горзева («Перевал»), К. Таривердиева («Ловушка» и «Перебежчик»), С. Алексиевич («Цинковые мальчики»). В этот же контекст оказываются вписанными и произведения Олега Ермакова, в частности, роман «Знак зверя» (1992) и «Последний рассказ о войне» (1995).

В «Последнем рассказе о войне» писателя интересуют не боевые эпизоды, не изображение страшного солдатского быта, а то, что произошло с внутренним миром человека, участника «ограниченного контингента» (у Ермакова это «обреченный контингент»). Главный герой рассказа Мещеряков десять лет назад вернулся из Афганистана, но память о тех событиях до сих пор не оставляет его. Он получает гонорар за книгу об афганской войне, но терзается желанием написать совсем иное произведение – «книгу, насыщающую сердце», «о главном», «рассказ о последнем военном рассказе», «рассказ, который бы вобрал в себя всё. И даже больше, чем всё. Больше, чем он сам знает. Всё, что знают все, когда-либо воевавшие: в прошлом, настоящем и

будущем. Рассказ-магнит, который бы вытащил все осколки из всех ран» [2. С. 22].

Уже в экспозиции рассказа заявлено определенное соотношение времен в сознании героя: любое впечатление, любое событие настоящего прочно сцеплено с прошлым — с событиями в Афганистане: «И стоит сейчас мимо проехать автобусу, выбрасывающему облачка сторевавшей солярки, - мгновенно вспомнишь дорогу среди холмов и желтовато-серых степей и освещенные солнцем стены кишлаков. Эта связь неистребима» [2. С. 11]. Между настоящим и прошлым в сознании героя нет границы. За каждым из этих времен «закрепляется» «свое» пространство: настоящее, сейчас — это Россия, ее пейзажи, прошлое — это пространство Афганистана, его степей, бескрайних, завораживающих абсолютно иной красотой.

Прошлое в рассказе связано с изображением войны. Ермаков показывает страшный быт солдат, отношения сослуживцев между собой. Собственно военных эпизода в рассказе всего три. Один из них — это убийство мирного афганца, скорее всего, монаха, который вызвал гнев старшего лейтенанта Кожевникова тем, что просто улыбался. Второй эпизод повествует о том, как месяц назад разведчики расстреляли группу мирных афганцев, «предварительно обобрав их, избив, а некоторым санинструктор шприцем вводил воздух» [2. С. 19]. Еще один эпизод повествует о том, как после бомбежки нашими летчиками каравана моджахедов, перевозящих оружие, остался живым ребенок. Отряд Мецержкова, случайно найдя его среди груды трупов, спасает мальчика, отдав кочевникам. Основная цель писателя при подобном изображении военных эпизодов — показать бессмысленность этой войны, цель которой не осознают ни простые солдаты «обреченного контингента», ни офицеры. При этом Ермаков выходит за рамки войны афганской, доказывая мысль о том, что это лишь одна из

войн, и остальные, любые войны, так же бессмысленны, как и эта. «...зачем все это было? зачем они надевали форму, отдавали друг другу честь (обменивались честью – что это значит?), учились стрелять и бросать гранаты, бить из орудий, вести рукопашную схватку и, повинуясь приказу, перемещались по лицу земли и обрушивались всем своим учением, всеми своими зарядами, всей смелостью и ненавистью на таких же людей?.. В чем истинная причина этих загадочных действий? Они любили жизнь и теряли ее. Они твердили о мире и устраивали кровавые боины. Они калялись и тут же учиняли новую бойню. Они сжигали друг друга в печах, топили в воде, отравляли газами, посыпали головы прахом, изумляясь, ужасаясь содеянному, и вновь брались за оружие. Как это понять?» [2. С. 21].

Ермаков подчеркивает тщетность войны, вводя в рассказ образы, связанные с еще одним временным планом – временем вечным, вневременным. Во-первых, это образ Будды, древней статуи, мимо которой проходят солдаты, ищущие сбежавшего из их части лейтенанта (не случайно именно эти поиски становятся основным событием рассказа). «Когда-то эта высокогорная Долина в центре Афганистана славилась во всем буддийском мире... Как пигмеи, солдаты проходили, задирая головы, у стоп колосса, вырубленного в скале, пятидесятиметровой статуи Будды. Верхняя часть лица его была аккуратно срезана до губ, - говорили, это дело рук мусульманских инакоборцев или самих древних монахов, водружавших на лицо во время праздников золотую маску, - и маска спрятана в одной из пещер. У истукана была толстая шея, упитанная грудь, глубокий пуп. Ноги-колонны сильно повреждены до колен. Между стоп, вернее культипок, - стопы как будто вырвало взрывом противопехотной мины, - зиял вход в глубь скалы» [2. С. 15]. Ничтожность воюющего человека («как пигмеи»), бессмысленность действий человека, претен-

дующего на изменение посредством войны жизни другого народа подчеркиваются антитезой древности и современности. Еще один образ, помогающий реализовать эту же мысль и так же связанный с вечностью, - образ Одиссея. Он трижды упоминается в рассказе, его судьба «вечного скитальца» ассоциируется с судьбами всех людей, вынужденных пребывать на «вечной войне». «И началась последняя война великой империи, война Обреченного Контингента с горами и кочевниками Азии. А после этой войны, длившейся почти столько же, сколько и троянская, возвращался домой прапорщик, похожий на Одиссея...» [2. С. 22].

Люди не знают, когда закончится эта война, это «хроническая война», время на которой остановилось, оно перестает иметь какое-либо значение. «Времени не было» [2. С. 19]. Мещеряков, находясь в Афганистане, открывает для себя особую философию времени. «Время там воспринималось совсем не так, как в любом другом месте. Оно представлялось тягучим... О замедленном времени писали все паломники на Восток... Просто приметы русского пейзажа слишком молоды и еще не вписаны в прапамять человечества. Там, в прапамяти: степь, пустыня, гора, смолистый кедр, море, сад, камень. Допотопные жилища из глины, с плоской крышей. Верблюды, ослы. Кочующие племена... И когда путешественник видит все это и понимает, что видит прошлое, - он чувствует, что приблизился к источнику времен человеческих, к началу истории. Там, где источник времен, - источник и всех религий, толкующих тоже об источнике, но уже всего, что только есть под ногами и над головой, всего мироздания, космоса. И кажется, на Востоке лежит печать начала. А в начале времени не было. И печать искажает время. Путешествие на Восток - путешествие в страну вечности» [2. С. 14]. Мещеряков, осознающий эту особенность течения времени, подчиняясь

этому особому ходу времени в Афганистане, сумел испытать «странное, необъяснимое нечто, - может быть, это и было замедлением времени и приближением к чему-то, что можно назвать вневременным» [2. С. 14]. Наверное, именно его способность принять и осознать эту философию времени и является причиной того, что этот персонаж наделен способностью осознавать родственность всех временных пластов: вневременного (вечности), прошлого (войны в Афганистане) и настоящего. Именно поэтому в его сознании нет границ между временами, они существуют в нем синхронно, одновременно.

В рассказе противопоставлены и две пространственные картины. Пейзажи России контрастируют с пейзажами Афганистана не только с точки зрения их разного образного наполнения, они разные в плане их психологического осмысления героем. Афганские степи завораживают Мещерякова своей величественностью. «Да, после ночного осеннего дождя все переменялось. Дождь омыл, очистил воздух, и вдруг стало ясно, что вокруг – громады пространства. И среди этих громад плыли дымчатые облака. Ветер однообразно звенел в жестких, как металл, кустиках верблюжьей колючки, и твердая земля слабо источала горьковатый запах полыни. А когда солнце прорвалось и осветило полземли, вдали выступила цепочка темных людей и рыжих верблюдов. Они пробирались куда-то отважно среди громад солнечно-желтого и сизого воздуха. Пейзаж этот казался иллюстрацией к какой-то невиданной эпической поэме: он был прост и величествен» [2. С. 13]. Но пространство Афганистана – это пространство смерти, каждый куст, каждая гора таит в себе ее. Поэтому любое описание этого чужого пейзажа включает в себя образ смерти. «Степь, повсюду простиралась она, старая, бесплодная, однообразная и бесконечная, как смерть» [2. С. 13]. «Степь высыхала, ярко зацветала, но быстро увядала, а сады еще

цвели, и кишлаки стояли, как глиняные вазы, в которых на рассвете птицы и люди пели: дзэнь! чэнь! фью-фью! аль-мульк ли-л-ллах! И пули иногда пели: фью! – и: вжик! Щелкали по броне и отскакивали или впивались в резину колеса. В пространстве степи таилась смерть. Предугадать ее молниеносные броски было невозможно. Она была всюду» [2. С. 13-14].

Пейзажу афганскому противопоставлен пейзаж русской: он насыщен запахами, цветами, это пространство жизни, а не смерти. «Но если ему повезет, если ему повезет, - он вернется в страну трав и громоздких ослепительных облаков, страну рос, россов» [2. С. 13]. «Настанет день и они... Они налегке взойдут по трапу – туда, где все говорит, смотрит, дышит не так, где каждое дерево шелестит не так. И облака плывут по-другому. Во все стороны дороги и города, деревни, реки, земля мягкая, из земли растут белые в черную крапинку деревья – березы, сейчас они желтые, - и по дороге можно мчаться на мотоцикле или машине, ничего не боясь» [2. С. 16].

Однако Ермаков показывает, что человек, прошедший через войну и вернувшийся домой, никогда не сможет воспринимать жизнь так, как воспринимают ее люди обычные. Изменилась его психика, изменился его способ отношения к миру, и даже спустя много лет после войны, в абсолютно безмятежной ситуации он, приученный жить настороже, самый мирный пейзаж воспринимает по-иному. Речь идет о последнем, наиболее значительном эпизоде рассказа, в котором Мещеряков-писатель наконец понимает, о чем бы он хотел написать свой лучший рассказ. Это должен быть рассказ о том, как летчик, когда-то воевавший в Афганистане, отправляется со своей маленькой дочерью в лес за грибами. Вот и весь сюжет. Описывая состояние своего персонажа в рассказе, Мещеряков понимает, что никогда человеку, прошедшему через войну, не забыть ее,

все в этой мирной жизни будет напоминать о войне. Поэтому летчик, когда его дочь засыпает ночью в шалаше, не может спать: даже здесь, даже сейчас ему нет покоя: «В черном небе иногда сверкали метеоры... Но вот от раскаленной небесной искры и вспыхнет их убежище. Как вспыхивала солома в сараях от трассирующих пуль. Кто же сюда направит искру, какой ночной летчик? В лесу иногда потрескивало, как будто кто-то пробирался среди елок. Порой чудились вздохи. Он не вытерпел и осторожно, стараясь не разбудить девочку, выбрался из стога, обошел вокруг него, всматриваясь в темень и прислушиваясь. Наверное, в лесу бродили своими ночными тропами звери. Лоси. Косули. Или кабаны. Да, лучше бы лоси и кабаны, чем крадущийся – человек» [2. С. 24].

Таким образом, основным мотив рассказа является мотив памяти. Именно поэтому в сознании героев постоянно переплетаются две пространственно-временные ситуации: прошлое – Афганистан и настоящее – Россия. С мотивом памяти связан и второй важнейший мотив рассказа – мотив раскаяния, покаяния. Только спустя годы персонажи Ермакова осознают свою вину за содеянное, и хотя ее можно оправдать тем, что они лишь выполняли приказы, не имея права ослушаться, но его герои не хотят этого оправдания для себя. Поэтому они переживают эту войну снова и снова, не в силах изменить что-либо в прошлом, раскаяние – их совесть и честь.

### **Библиографический список**

1. Белокурова, С.П., Друговейко, С.В. Русская литература. Конец XX века. Уроки современной литературы [Текст]: учеб.-метод. пособие / С.П. Белокурова, С.В. Друговейко. – СПб.: Паритет, 2001.

2. Ермаков, О. Последний рассказ о войне [Текст] / О. Ермаков // Знамя. – 1995. - №8.



© И.Ю. Лученецкая-Бурдина (ЯГПУ)  
Проблема рождения и смерти в миропонимании  
Л.Н.Толстого

Толстого – величайшего мастера слова и художника собственной души - на протяжении всей жизни интересовала одна проблема, без разрешения которой всё утрачивало смысл. Как соотнести конечность человеческого Я с бесконечностью мира? Где выход из этого противоречия земного существования человека? Страх небытия и смерти преследовал Толстого всю жизнь, но особенно остро он пережил это состояние в 1860-е годы. Об этом свидетельствуют письма от октября 1860 года из Гиера. Они приоткрывают мир внутренних переживаний писателя и помогают понять направление его размышлений о вопросах жизни. Соприкоснувшись с «ничто», Толстой пережил различные эмоциональные состояния: ужас, гнев и возмущение несправедливостью Творца, отчаяние от сознания своей беспомощности перед неодолимостью внешних сил: «К чему всё, когда завтра начнутся муки смерти, со всею мерзостью подлости, лжи, самообманыванья, и кончатся ничтожеством, нулём для себя» [4. Т. 60. С. 358]. Письмо к А.А. Толстой, датированное тем же днём, во многом проясняет то ощущение катастрофичности, которое в сущности было следствием религиозного «нигилизма писателя»: «Вам хорошо, ваши мёртвые живут там, вы свидитесь с ними (хотя мне всегда кажется, что искренно нельзя этому верить – было бы слишком хорошо); а мои мёртвые исчезли, как сгоревшее дерево» [4. Т. 60. С. 357]. Этот «метафизический узел» многое предопределил в мироощущении писателя: спустя два десятилетия центральным вопросом полемики Толстого с ортодоксальной церковью станет вопрос о вере в реальное воскресение Христа и бессмертие души человека.

Поразительно пристрастие Толстого к описаниям смерти, ухода человека из жизни, окончанию земного существования. Он пристально вглядывается в эту тайну, наблюдая за последними минуты жизни брата Николая (письма из Гиера, октябрь 1860 года), описывает эти состояния в художественных произведениях («Как умирают русские солдаты (1858), «Три смерти» (1859), «Война и мир» (1863-1869), «Анна Каренина» (1877), «Смерть Ивана Ильича(1886)), размышляет в дневнике и письмах.

В 1870-е годы смерть – постоянный объект рефлексии писателя, постоянная тема его философских размышлений. Она связана с раздумьями о вечности, о времени, о бессмертии и любви. Если Пушкину было присуще гармоническое ощущение движения природы, а Достоевский веровал в будущее воскресение души, то для Толстого в этот период жизни смерть есть бессмысленное поглощение мизантропией человеческой уникальности. Трагизм великого художника во многом проистекал из осознания им неизбежного исчезновения физического Я и невозможности личного бессмертия. Психологическое состояние, переживаемое Толстым, наиболее искренне выражено в письмах к Бету (см. письмо от 30 января 1873 г.). «Религиозный жас» и «метафизический восторг» – вот те крайние состояния, которые испытывает человек перед неизбежным ничто». В сущности, это вариации на темы, уже прозвучавшие в письмах Толстого 1860-го года.

С конца 1873 года, по свидетельству П.И. Бирюкова, наступает «скорбный период в Ясной Поляне, продолжавшийся два года и принесший семейству Толстых пять мертвых» [1. С. 401]. В этот период кардинально изменяется его отношение к церкви, её догмам и служителям. Если в 1873 году Толстой ещё видел в официальной церкви некую пользу для человека («религия ... оказала ту услугу...»), то к 1876 году эти настроения сменяет неприятие

церкви: *«Нам с вами не помогут попы, — писал он Фету, — которых призовут в эту минуту наши жёны; но мне никого в эту минуту так не нужно было бы, как вас и моего брата. Перед смертью дорого и радостно общение с людьми, которые в этой жизни смотрят за пределы её, и вы и те редкие настоящие люди, с которыми я сходилась в жизни, несмотря на здоровое отношение к жизни, всегда стоят на самом краюшке и ясно видят жизнь только от того, что глядят то в нирвану, в беспредельность, в неизвестность, то в сансару, и этот взгляд в нирвану укрепляет зрение»* [4. Т. 62. С. 272]. Стремление заглянуть «по ту сторону», за пределы земной жизни становится главным настроением, направляющим художественно-философские размышления писателя.

В апрельской книжке «Русского вестника» за 1876 год впервые были опубликованы главы романа «Анна Каренина» с описанием смерти Николая Левина. Толстой не может ограничиться однозначной правдой физического факта: он создаёт диалектический образ рождения/смерти, вкладывая в него философский смысл. В этом отношении показательны описания смерти брата Константина Левина Николая и рождение у Левина сына. Описание смерти Николая Левина сопрягается Толстым с приближением важного события в жизни Константина Левина — ожиданием рождения сына [4. Т. 19. С. 75]. Подобное сопряжение контрастных событий (состояний, чувств) является характерной особенностью прозы Толстого, когда в единый художественный образ сопрягаются понятия, относящиеся к различным, как правило, контрастным смысловым рядам. Описывая сцену родов Кити, Толстой фиксирует смещение времени, которое возникает в сознании Левина. Происходит переключение повествования из области конечности исторического времени в бесконечность времени космического. Важно отметить, что в прозе Толстого подобные

мгновения знаменуют высшие моменты человеческой жизни и всегда единичны. В художественном мире писателя рождение человека и его смерть оказываются совмещёнными в парадоксальном единстве. Эту особенность письма Толстого отмечал В.В. Набоков: «Смерть – освобождение души. Поэтому рождение ребенка и рождение души (в смерти) одинаково сопряжены с тайной, ужасом и красотой. Роды Кити и смерть Анны сходятся в этой точке» [3. С. 247]. В романе возникает смысловая целостность нового типа, основанная на сопряжении антитетичных явлений, воплощённых в эмблематических образах.

И всё же пережитое Левиным чувство не означало, по мнению Толстого, выхода из тупика земного времени. Именно поэтому столь важна была для писателя заключительная часть романа. В ней на языке художественных образов он повествует о рождении героя к духовной божьей жизни. Нравственный догмат обретения Бога в душе показывается Толстым как неосознанное приобщение к незамысловатой правде Платона Фоканыча. В представлении автора оно оказывается равнозначно состоянию духовного просветления героя, его рождению к истинной жизни.

Современники Толстого рассматривали восьмую часть роман не только как пространный эпилог к роману «Анна Каренина», но и как пролог к творчеству писателя 1880-1900-х годов. Самым важным произведением для Толстого в эти годы становится трактат «О жизни» (1886-1887). В нём он задумал победить зло онтологическое, без победы над которым человеческая жизнь утрачивала всякий смысл.

В трактате Толстой исследует период жизни, который называет «временем пробуждения разумного сознания», «когда человек останавливается посреди жизни и требует объяснения» [4. Т. 26. С. 339]. В письме к Файнерману в декабре 1886 года он писал: «...Пишу общее рассу-

ждение о смерти и жизни, *к[оторое] кажется мне нужным*» [4. Т. 64. С. 3]. Из первоначального названия – «О жизни и смерти» – последнее слово впоследствии было исключено автором: это означало для него окончательную победу над «пугалом» смерти. Важнейшая для Толстого проблема, которую он разрешал в трактате, – проблема бессмертия человека. Вопрос о смысле жизни, поставленный в «Исповеди», привёл его к необходимости преодолеть смерть и подчинить себе время. Сознание того, что жизнь может иметь смысл лишь в том случае, если этот смысл не уничтожается смертью, становится определяющим в «Исповеди». В.В. Зеньковский следующим образом объясняет происшедшее с Толстым после 1881 года: «Перспективы неуничтожаемой, неподчинённой смерти и времени жизни – вот чего жаждала душа Толстого. Основной вопрос, определивший всё дальнейшее мистическое развитие Толстого, был таков: есть ли в человеке связь с бесконечным?» [2. С. 33].

Исходя из «известного ему понятия жизни», Толстой общее направление её движения определяет как стремление от зла к благу. Для него очевидна несомненная истина, что «живет всякий человек только для того, чтобы ему было хорошо, для своего блага» [5. С. 324]. В то же время каждый час прожитой жизни приближает человека к смерти. Жизнь мыслится писателем как непрерывающееся приближение к смерти, к тому состоянию, в котором вместе с жизнью личности наверное уничтожится всякая возможность какого бы то ни было блага личности. В этом Толстой увидел основное противоречие человеческой жизни.

Этическое понятие «истинная жизнь в человеке» становится основополагающим в воззрениях Толстого. По его представлению, человек стремится, с одной стороны, к «личному» благу «животной личности», с другой, – к «об-

щему» благу «духовной личности». Образная система трактата группируется вокруг двух полюсов: «животная личность» – «духовная личность». Ценностные категории соответственно распределяются по двум противопоставленным рядам. Компоненты, составляющие эти ряды, также строятся на противопоставлении и сопоставлении, в основе которых лежит контраст. Смерть тела неизбежна, как неизбежна и гибель животной личности. Однако разумное сознание не ограничено, с точки зрения Толстого, ни временем, ни пространством: оно определяется чистой идеей добра и универсально, поскольку являет безличное чувство любви. Отречение от личного блага приближает человека к общему благу и раскрывает перед ним новую жизнь. Тяготение к безличному (каратаевскому) началу открыло для Толстого реальность и ценность универсального, вследствие чего им созидался мир вне чувственной реальности – мир добра. Это духовная жизнь не подчинена времени. Она связана с пробуждением в человеке «разумного сознания» и её главное содержание составляет общее благо, общее добро.

Оппозиция животное-духовное разрешается Толстым в пользу последнего. Духовное не есть нечто сверхъестественное, но рассматривается им как нравственный закон практической жизни человечества. Подчинение личности закону разума – первое и единственное условие жизни людей. Таким образом, религиозно-христианское учение Толстой рассматривает как учение нравственное и на его основе создаёт идеалистическую концепцию жизни. В своё учение он «втиснул мятущуюся в тоске о бессмертии душу» [2. С. 47].

По написании трактата «О жизни» мучительный для Толстого вопрос был решён, спасительный рецепт найден, выход указан: чувство, разрешающее все противоречия жизни человеческой и дающее благо, – любовь. При этом

Толстой уточняет: любовь – не подобие любви – предпочтение себя другим, а истинная любовь – предпочтение других себе.

### **Библиографический список**

1. Бирюков, П.И. Биография Л.Н. Толстого: в 2 кн. [Текст] / – М., 2000. Т. 1.
2. Зеньковский, В.В. Проблема бессмертия у Л.Н. Толстого [Текст] / В.В. Зеньковский // О религии Льва Толстого. Сборник второй. – М., 1912.
3. Набоков, В.В. Лекции по русской литературе. [Текст] / В.В. Набоков - М., 1996.
4. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений. (Юб.): в 90 т. [Текст] / Л.Н. Толстой – М., 1928–1958. (В тексте в скобках указан номер тома и страницы).

© А.А. Дубакова (ЯГПУ)

### **Варианты религиозного примирения в поэмах**

**Е. Шварц**

Е. Шварц в поэмах «Прерывистая повесть о коммунальной квартире» и «Труды и дни монахини Лавинии» осваивает несколько возможностей религиозного примирения. Первое и главное решение проблемы чуждости религий друг другу – внутренний (персональный) экуменизм. В обеих поэмах главные герои имеют явные экуменические взгляды, и, более того, в «Трудах и днях монахини Лавинии» поэтесса напрямую говорит об органическом экуменизме героини. Органичность экуменизма монахини Лавинии обусловлена перенасыщенным культурным пространством, в котором героиня поэмы существует. Изобилие культурных кодов, знакомых мотивов, цитат, узнаваемых ритмов не оставляет ни героине, ни читателю выбора. Поэтесса намеренно устраивает религиям «тесное соседство» [1], в котором поневоле приходится мириться с тем, что

есть и другие. Изобилие культурных артефактов в окружающем героиню пространстве стирает границы между «текстами» не только относительно близких религий, как, например, католичество и православие, но и между «текстами» религий едва ли не полярных – буддизма и христианства. Сжатие культурного, религиозного пространства происходит и на уровне пространства реального: героини обеих поэм «заперты» в ограниченных топосах (монастырь, коммунальная квартира). Параллельно сжатию культурного и реального пространства происходит раздвижение пространства: примирение религий оказывается возможным при сопоставлении маленького мира человека и большого мира Вселенной, разобщённого мира людей и – ориентированного в широком смысле на симбиоз – мира природы. В поэмах «Прерывистая повесть о коммунальной квартире» и «Труды и дни монахини Лавинии» Е. Шварц пытается найти решения проблем религиозной розни. Ответом на эти проблемы является внутренний «органический экуменизм» [2], чья суть – в ориентации на «сердечное вероисповедание», схожее с универсальным мистическим опытом. Решения, которые способствуют формированию и принятию экуменического взгляда на мир, связаны в поэмах с насыщенностью культурного пространства [«поликультурный» и «текстовый» экуменизм], а также – с сопоставлениями микрокосма (человеческого мира) с макрокосмом (миром Вселенной) и с «микромикрокосмом» (миром природы) [«космический» и «растительный» экуменизм].

### **Библиографический список**

1. Шварц, Е. Западно-восточный ветер [Электронный ресурс] / Е. Шварц. - Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/shvarts2.html>



2. Шварц, Е. Труды и дни монахини Лавинии [Электронный ресурс]/ Е.Шварц. - Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/shvarts5-8.html>

© М.Ю.Егоров (ЯГПУ)

### **Писатель в изгнании о писателях-современниках**

Данное исследование посвящено литературной судьбе статей, написанных известными писателями и сопутствующих публикации текстов о Саше Соколове, текстов самого Саши Соколова, его отношению к авторам этих статей. Мы основываем свое исследование на уникальных материалах Архива Саши Соколова, находящегося в Университете Калифорнии в Санта Барбаре, США, а также документах из личной коллекции профессора Д.Б.Джонсона.

Саша Соколов (р. 1943 г.) – писатель, оказавшийся в изгнании за пределами родины в 1975 году. Первый его роман «Школа для дураков» был опубликован в Америке в 1976 году. Судьбу рассматриваемого автора во многом определила восторженная характеристика, данная «Школе для дураков» В.В.Набоковым (не жаловавшем собратьев по перу, тем более писателей из СССР) в письме к издателю романа: «обаятельная, трагическая и трогательнейшая книга». Более того, случай небывалый, но В.В.Набоков разрешил использовать свой отзыв для рекламной кампании английского перевода «Школы для дураков». Однако даже такая характеристика не помогла Саше Соколову принять приглашение о встрече от именитого писателя, наш герой не пришел в гости к В.В.Набокову.

В 1987 году увидел свет журнал «Canadian-American Slavic Studies» (3-4 номер), полностью отданный материалам о Саше Соколове. По замыслу редакционной коллегии и прежде всего самого «изгнанника», необходим был писа-

тель из СССР, статьей которого о Соколове можно было бы открыть журнал.

Соколову хотелось бы, чтобы это была Б.А.Ахмадулина. «...она не боится никогда ничего, а кроме того – любит мои книги и была у Набокова, который хвалил ей меня... Ахмадулина (через О.Матич) передавал мне привет, хотя мы лично не знакомы. ...Ахмадулина – это одно из самых значительных имен в русской литературе. Значительнее Бродского, например, т.к. ее знают десятки миллионов русских читателей. Я говорю не о качестве стихов, а именно об имени», - пишет Соколов редактору специального номера журнала Д.Б.Джонсону (письмо от восьмого января 1987). В качестве запасного варианта в том же письме предлагается А.Г.Битов.

Но в конце концов вступительную статью написал муж Б.А.Ахмадулиной Ю.М.Нагибин (1920-1994). В 1988 году он оказался в Лос-Анджелесе. Его пригласил к тому времени уже американский режиссер А.С. Михалков-Кочаловский для осуществления проекта по созданию фильма о С.Рахманинове. Нужно было написать сценарий. Фильм так и не был сделан, однако в 2001 году был опубликован киноман «Белая сирень» о жизни композитора-эмигранта за подписью эмигранта-режиссера и писателя, всю жизнь прожившего на родине.

О том, как Ю.М.Нагибин написал статью о Сапе Соколове, рассказывает в одной из своих мемуарных вишенок под названием «Собственный Платонов» А.К.Жолковский, сыгравший определяющую роль в этой ситуации: «...Вообще, он (Нагибин) показался мне широким человеком. Так, он сказал, что с удовольствием прочел “Палисандрию” Саши Соколова. Я спросил, готов ли он напечатать положительный отзыв о ней в эмигрантской “Панораме”, и он согласился, хотя времена были еще довольно неопределенные». Действительно, статья была

опубликована в русскоязычном еженедельнике «Панорама» в Лос-Анжелесе (1988, март 18-24, с.25), но посвящена была не только и не столько конкретному роману Саши Соколова, сколько общей характеристике его творчества.

Именно эта небольшая статья была потом использована в качестве вступительной в «Canadian-American Slavic Studies». Вошла она в этот сборник не полностью. Саша Соколов переслал вырезку из газеты редактору Д.Б.Джонсону, попросив изменить порядок абзацев и исключить несколько фраз. Например, было исключено упоминание Виктории Беломлинской. «Я знаю лишь одного автора в современной русской литературе, которого можно поставить рядом с Сашей Соколовым по совершенству и полноте безошибочного слова - ...Виктория Беломлинская... Но если когда-нибудь выйдут ее повести и роман... - в мире появится художник класса Саши Соколова», - пишет Ю.М.Нагибин и удаляет из статьи Саша Соколов. В.И.Беломлинская станет гораздо позднее дважды финалистом литературной премии Русский Букер (1994, 1999 года), эмигрирует в США в 1989 году.

Исключает он также и критическое замечание о собственном писательском имени: «А вообще в Саше Соколове все прекрасно, кроме «псевдонима», - зачем понадобилось такому большому и до дна серьезному русскому писателю инфантильная ужимка в духе одесских музыкальных вундеркиндов, до седых бород остающихся Яшами, Бусями, Мишами?..»

Следует и откорректировать первые строчки статьи. В письме к редактору сборника Соколов пишет: «Быть может, сократить начало и начать так: «...Отказаться и не сказать, пусть коряво, хоть несколько слов о писателе, которому поклоняешься?» И т.д.» (письмо от пятого июня 1988 находится в личном архиве Д.Б.Джонсона, как и остальные письма, ссылки на которые приводится в статье).

Отметим, что заковыченные строчки действительно есть в статье Ю.М.Нагибина, но находятся не в самом ее начале.

Первая официальная публикация Соколова на родине появилась в 1988 году. Журнал «Огонек» в августовском 33 номере опубликовал отрывки из «Школы для дураков», снабдив их вступительным словом Т.И.Толстой (р. 1951 г.), тогда еще не столь известной. Парадоксально, но в том же номере были опубликованы отрывки из продолжения совершенно эстетически чуждого Соколову романа «Дети Арбата» А.Н.Рыбакова.

Опубликовать произведение писателя-эмигранта, благополучно живущего, а не умершего, тогда еще было не просто. Заведующий отделом литературы «Огонька» в 1988 – 1991 годах Олег Хлебников в статье «Дневальный у выключателя времени», опубликованной в «Новой газете» (№87, 20 ноября 2003 года), вспоминает: «Коротич (В.А. Коротич – главный редактор «Огонька») ...посоветовал, чтобы «решить вопрос с Соколовым», пойти прямо к главному цензору страны господину Солодину (В.А. Солодин возглавлял отдел по контролю общественно-политической и художественной литературы Главлита СССР). Мой предыдущий опыт общения с цензорами был крайне отрицательным, и я решил, что «просить за Сашу Соколова» должен кто-то другой — дипломатичный, настырный и, несомненно, обаятельный. Мы долго думали всем отделом, кто бы это мог быть. Наконец пришла счастливая мысль: Таня Толстая! Тогда ее обаяние еще не продавалось в качестве телебренда и не подвергалось коррозии политического пиара. Одним словом, Солодин перед тогдашним обаянием Толстой не устоял».

Обнаружить сведения о том, редактировал ли Саша Соколов статью Толстой или нет, не удалось. Однако из писем Саши Соколова видно, с каким уважением и теплотой он относился к писательнице. Предисловие к публика-

ции в «Огоньке» Саше Соколову понравилось. А в августе 1988 года они провели некоторое время вместе в Греции на острове Самос. «Все те дни, что мы провели вместе в Греции, мы... не спали и говорили до петухов. Обсудили все на свете...», - пишет Саша Соколов в письме к Д.Б.Джонсону от 22 ноября 1988 года. И очень трогательно в письме от 25 августа 1988 года: «Проводил Таню Т. на пароход, идущий в Одессу, и помахал ей с причала свежим носовым платком».

Первая полноценная публикация Саши Соколова в СССР состоялась в 1989 году, когда журнал «Октябрь» в третьем номере опубликовал роман «Школа для дураков». Публикацию заключала статья А.Г.Битова (р. 1937 г.) под названием «Грусть всего человека». Его имя уже упоминалось выше, писателя хотел видеть Саша Соколов в качестве автора для вступительной статьи сборника о собственном творчестве.

В письмах Саша Соколов сожалеет, что не знаком лично с А.Г.Битовым, насколько нам известно, не знаком он с ним и до сих пор, хотя А.Г.Битов был в Америке, например в 1989 году, и возможность знакомства теоретически существовала (об этом Саша Соколов пишет в письме Д.Б.Джонсону от шестого мая 1989 года).

А.Г.Битов и Саша Соколов были одними из первых отечественных писателей, создавших тексты, позднее названные критиками постмодернистскими, например, роман А.Г.Битова «Пушкинский дом», который Саша Соколов читал за границей. Об этом он говорит в письме к Карлу Профферу от двадцать восьмого июля 1978 года. Карл Проффер является основателем и главой издательства «Ардис», которое обладало правами на публикацию и русскоязычных произведений В.В.Набокова (именно в письме к Карлу Профферу он охарактеризовал «Школу для дураков», о чем говорилось выше), и произведений Саши Соко-

лова, здесь же в 1978 году впервые был опубликован «Пушкинский дом».

Сашу Соколова и А.Г.Битова связывает, разумеется, не только место публикации, но прежде всего близость эстетических взглядов. В письме Саши Соколова к Д.Б.Джонсону от восьмого декабря 1989 года читаем: «Битов – пожалуй духовно – самый близкий мне человек, несмотря на то, что лично мы никогда не встречались».

Справедливости ради отметим, что Саша Соколов далеко не всегда (а точнее, практически никогда) восторженно отзывался о своих современниках писателях.

Так, И.А.Бродского он называет подлецом, подозревая, что нобелевский лауреат желает помешать публикации английского перевода его (Саши Соколова) романа «Палисандрия» (в письме к Д.Б.Джонсону от двадцать второго марта 1988 года). В другом письме ему же адресуется наименование «нобелевский блатарь», в смысле не только члена бандитской шайки, но и человека, доставшего «по блату» высокую премию.

Похожим образом Саша Соколов отзывается и о Юзе Алешковском. Оба писателя подавали заявки на получение гранта Фонда Гуггенхайма, но Саша Соколов его не получил. «Другое дело Алешковский: у него связей масса: ему как раз и дали», - пишет Саша Соколов Д.Б.Джонсону тридцатого января 1987 года.

© Д.Л. Карпов (ЯГПУ)

**Пушкинская традиция разработки образа  
«не-героя» в романе Ф.М. Достоевского  
«Бедные люди»**

Заявление о пушкинской традиции в первом романе Ф.М. Достоевского звучит как минимум парадоксально с точки зрения традиционного взгляда на произведение. В.В.

Виноградов в своё время констатировал, что «эстетическое восприятие современников острее улавливает новизну художественных комбинаций и распознаёт в них черты старых традиций» [2. С. 77]. С одной стороны, исследователь прав, современник чувствует ближайший контекст намного лучше, но правда есть и на стороне историка литературы, который с большой дистанции панорамно охватывает литературный процесс.

Как современники Достоевского, так и более поздние исследователи видели в нём преемника Гоголя, не зря современники называют писателя «вторым Гоголем», находя в нём опору для развития идей натуральной школы. В то же время Г.С. Померанц отмечает противоречивое отношение Достоевского к Гоголю, стиль которого служит романисту как объект пародии. Можно вспомнить и ставшую классической статью Ю.Н. Тынянова, где показаны механизмы пародирования гоголевского повествования в произведениях Достоевского.

В то же время в первом романе Достоевского «Бедные люди» появляется отсылка к пушкинскому «Станционному смотрителю». Это ещё не говорит о том, что писатель ориентируется на своего предшественника, который становится «пророчеством и указанием» значительно позже, но считать, что Пушкин совершенно не влияет на литературный процесс эпохи, следующей непосредственно за ним, представляется ошибочным.

В настоящий момент будут намечены лишь некоторые линии соприкосновения двух систем: поэтики пушкинской прозы и поэтики первого романа Достоевского.

То, что роман «Бедные люди» является социально-психологическим по проблематике давно ни в доказательствах, ни в опровержениях не нуждается, но важно, что за всем этим стоит не менее важная проблема: «литературность». В первом же письме Макара к Варе адресант пред-

принимает попытку выстраивания сентиментального дискурса: «Однако же в воображении моем так и засветлела ваша улыбочка, ангельчик, ваша добренькая, приветливая улыбочка; и на сердце моем было точно такое ощущение, как тогда, как я поцеловал вас, Варенька, - помните ли, ангельчик?» [3. С. 39]. В самом начале романа эти мотивы могут быть приняты как средства для создания внутреннего мира персонажа, что отвечает пародийному принципу (см. Тынянов Ю.Н. «О пародии») создания текста на границе литературных эпох, но в контексте всего романа это получает иное значение.

В отличие от героев Гончарова и Герцена, которым в романном мире противостоит повествователь, Девушкин самостоятельно конструирует романый мир. Как отмечал М.М. Бахтин: «Он (Достоевский. — Д.К.) перенес автора и рассказчика со всею совокупностью их точек зрения и даваемых ими описаний, характеристик и определений героя в кругозор самого героя, и этим завершенную целостную действительность его он превратил в материал его самосознания. ... он буквально вводит автора в кругозор героя» [1. С. 83]. В письмах Девушкина проблема стиля оказывается такой же важной, как социальная: «стилистическое самоопределение» оказывается экзистенциально значимым для персонажа: «Литература - это картина, то есть в некотором роде картина и зеркало; страсти выраженье, критика такая тонкая, поучение к назидательности и документ. Это я все у них наметался. Откровенно скажу вам, маточка, что ведь сидишь между ними, слушаешь ... - а как начнут они состязаться да спорить об разных материях, так уж тут я просто пасую, тут, маточка, нам с вами чисто пасовать придется ... так что целый вечер приискиваешь, как бы в общую-то материю хоть полсловечка вернуть» [1. С. 87]. Причастность к литературному стилю, в представлении Девушкина, оказывается знаком принадлежности к обще-



ству, в которое он стремится попасть как герой-одиночка. В этом контексте важное значение приобретает образ «литература-зеркало», безусловно, речь идёт не о миметической функции художественного текста, а именно об импликации самости героя. Нахождение в реальном мире, тем более если учесть, что это мир петербургских углов, не воспринимается как статусное без дополнительных атрибутов.

Отсутствие стиля оказывается не только внутриличностной проблемой Девушкина, но влияет на его социальную жизнь: «Ну, слогу нет, ведь я это сам знаю, что нет его, проклятого; вот потому-то я и службой не взял» [3. С. 85]. Если герои Пушкина, тот же Самсон Вырин, были поведенчески зависимы от литературной традиции предшествующих эпох, действуя по известным им схемам, то с героем Достоевского дело обстоит иначе. Стиль становится предметом его переживаний, он сознательно соотносит себя со стилем, насильно заставляя себя следовать «фикциональному» закону. В.В. Виноградов описывает процесс стилистического выбора Макара Девушкина как определение художника, что продиктовано установкой исследователя оправдать «маленького человека», который не управляет стилем, но подчинён ему, представляя литературу приматом онтологии. Неосознанность действий пушкинского персонажа превращается в «правдивое внутреннее слово» у Достоевского [1. С. 91]. С одной стороны, это даёт возможность показать те психологические процессы, которые происходят в сознании персонажа, с другой – это способ выявить «ущербность» правды Макара, бегущего от жестокой реальности, в чём его упрекает Варя.

Как следствие такого расположения персонажа к жизни в романе выстраивается особый сюжет, который тяготеет к сюжетологии пушкинской прозы, коли речь идёт

именно о ней, хотя это распространяется и на другие произведения поэта.

В сюжете интересны не мотивы пушкинских произведений, «Повестей Белкина», к которым отсылает сам автор, или «Пиковой дамы», о которых говорит М.М. Бахтин, а те сюжетные схемы, которые явно перекочевали в роман из пушкинской прозы. Инвариантный сюжет «Повестей Белкина» (исключая разве что «Барышню-крестьянку»), «Пиковой дамы» - неудача героя, вызванная ошибочным восприятием жизни и конструированием её по литературным моделям. Напомним, что понравившийся Макару Самсон Вырин действует по сентиментальным моделям (доказывать это уже не имеет смысла после работ В.И. Тютюпы, В. Шмида и др.), характерно, что их избирает и герой Достоевского, что было показано выше. Правда, стоит оговориться, что поведенческая схема Девушкина более сложна: она сочетает в себе как сентиментальные, так и романтические элементы (отсюда, по-видимому, и преклонение перед литературным обществом, и попытка создавать свой образ в рамках известной литературной традиции, что показывает образ «хищной птицы» вначале, желание заняться литературою, которым он хочет удержать возлюбленную), не стоит забывать, что одновременно он – простой петербургский чиновник, и это, безусловно, накладывает свой отпечаток на сюжет романа.

Советское литературоведение пыталось героизировать образ Макара Девушкина, что совершенно объяснимо, - это первый образ мелкого чиновника, в котором показаны не только слабости, но и глубокая внутренняя жизнь, которая отсутствует, например, у Акакия Акакиевича Башмачкина, являющегося лишь «маленьким человеком» и более никем. Герой Достоевского ещё и человек, в этом его трагедия.

Макар не может оставаться просто чиновником, ему этого мало, он ищет роли любовника-покровителя, недаром это слово не единожды встречается в его письмах: «а все-таки родственник, и теперь ближайший родственник и покровитель», «Человек-то он затерянный, запутанный; покровительства ищет, так вот я его и обласкал» [З. С. 46, 137]. Девушкин изначально выбирает себе роль исполняющего желания влюблённого, нужно заметить, эта роль однажды уже привела его к краху (эпизод с актрисой): «Завтра же буду иметь наслаждение удовлетворить вас вполне. *Приказали* (выделено мной. — Д.К.) вы, душенька, через Терезу сказать, что вам шелчку цветного для вышиванья нужно» [З. С. 82-83]. Мелкий чиновник разыгрывает перед возлюбленной роль куртуазного рыцаря, готового исполнить любое желание, удовлетворить любую нужду дамы сердца, даже если это не является необходимостью (вспомнить эпизод с виноградом и конфетами). В самые тяжёлые минуты он не оставляет надежду описать себя в романтическом свете: «я гоним судьбою, ... униженный ею» [З. С. 126]. В письмах Макара появляются лермонтовские нотки, свою нищету он представляет испытанием, ниспосланным ему свыше, берет на себя миссию, которую он не в силах исполнить, зато при этом не страдает его амбиция: «Я не для себя и тужу, не для себя и страдаю» [З. С. 129]. Но как герой углов, Макар, безусловно, не может оставаться «соколом», социальная среда, которую он упорно не хочет замечать, каждый раз указывает ему его место в этом мире: «я такой тихонький, что, кажется, муха меня крылом перешибет» [З. С. 43]. Но и в этих ситуациях он апеллирует к своему внутреннему величию, за которой скрывается униженное чувство достоинства: «Нет, маточка, я про себя не промах, и характера совершенно такого, как прилично твердой и безмятежной души» [З. С. 43]. В конечном итоге персонаж запутывается в тех ролях, кото-

рые сам же себе навязал. Не имея умения доиграть их, он не хочет сознаваться себе, что его роль – роль терпящего, униженного, «крысы», это заставляет его обращаться к иллюзии, мечте, которая ведёт его к пропасти: «А про то, что я люблю вас и что вовсе не неблагоприятно мне было любить вас, вовсе не неблагоприятно... Вы это все резонное-то только так говорите, а я уверен, что на сердце-то у вас вовсе не то» [3. С. 106].

Девушкин превращается в слепца, который, в этом новизна и сила этого персонажа, имея способность увидеть настоящую жизнь, отрекается от неё, предпочитая поддерживать свою амбицию, выявляющую в нём не-героя, то есть избегающего непосредственной «инициации», заменяя её на иллюзорную, которая тоже ведёт к неудаче, что вызывает у героя отрицание реальности. Этот сюжет, разработанный в русской литературе Пушкиным, употребляется Достоевским не для профанации своего героя, а позволяет углубить внутренний психологический конфликт, который уже может быть назван собственно реалистическим.

Таким образом, сохраняя механизмы, актуальные для прозы Пушкина, Достоевский наполняет их новым содержанием, помещая в совершенно новый контекст, в то же время создавая его, делая шаг к русскому реализму.

### **Библиографический список**

1. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М.М. Бахтин – М.: Художественная литература, 1972.

2. Виноградов, В.В. Сюжет и архитектура романа Достоевского «Бедные люди» и в связи с вопросом о поэтике натуральной школы [Текст] / В.В. Виноградов // Творческий путь Достоевского – М.: Сеятель, 1924.

3. Достоевский, Ф.М. Бедные люди [Текст] / Ф.М. Достоевский // Собр. соч. в двенадцати томах. Т. 1. – М.: Правда, 1982.

© Н.В. Лукьянчикова (ЯГПУ)

**Деятельность учителя в процессе организации  
чтения школьников**

Хорошо известно, в чем заключается специфика уроков литературы в школе: это уроки постижения искусства слова. Каким образом реализуется постижение? – через диалог. Кто является участниками (сторонами) коммуникативного процесса? – их (в основном) три: книга – ученик – учитель. По сути наша педагогическая задача заключается в том, чтобы организовать на уроке (и далее: вне урока, за стенами школы) диалог ученика с книгой. На деле же получается, что мы, как правило, имеем диалог с книгой *учителя* (ученик-то не читает или заменяет полноценное чтение суррогатом («Все произведения школьной программы в кратком пересказе под одной обложкой», «Весь Пушкин за 90 минут») либо, в лучшем случае, организуется что-то вроде диалога учителя с учеником (*что-то* вроде потому, что ученик либо воспроизводит ранее данный учителем материал, либо продуцирует *нечто* отвлеченное, размышлизмы, никакого отношения к книге не имеющие).

Методисты и учителя с горечью отмечают, что ушли в прошлое благословенные времена читающих учеников, книжных девочек и мальчиков. Справедливости ради все же отметим, что начитанность, широкий круг читательских интересов школьников, преданность книге, дружба с нею и раньше были скорее редкостью, нежели правилом. Организовать чтение (в особенности самостоятельное) всегда было для учителя проблемой, требовало серьезных усилий, **системной работы**, о чем свидетельствуют труды выдаю-

щихся учителей и методистов (в частности Е.Н. Ильина) [1; 2].

Создание любой системы прежде всего предполагает четкое осмысление учителем цели и задач, которые он ставит перед собой и перед классом. Цель (концепция) организации читательской деятельности учащихся осмысливается учителем как с учетом дальней перспективы (весь курс обучения литературе (5 – 11 классы), так и с учетом ближней перспективы (конкретный год обучения, учебная четверть и др. относительно небольшой период). Цель имеет стратегический характер (понимание того, чего учитель хочет добиться, к какому **результату** прийти). Для того чтобы правильно представить себе, какой может быть цель организации читательской деятельности класса, мы должны учесть ряд важных составляющих:

- прежний читательский опыт класса и характер организации читательской деятельности на предшествующем этапе обучения;

- специфические особенности конкретного классного коллектива (возрастные, интеллектуальные, социальные, психологические, характер взаимоотношений учеников между собой (коллектив), наличие лидеров, характер взаимоотношений коллектива и учителя);

- учет индивидуальных особенностей учеников;

- учет собственных возможностей учителя. Каждый учитель лучше всего знает *себя*, свои учительские плюсы и минусы, что у него получается лучше всего, а что получается недостаточно хорошо, над чем надо работать, а что можно использовать с успехом.

Остановимся подробнее на этой последней позиции. Все современные технологические подходы к обучению предполагают центрацию на личности ученика (и это правильно, ведь школа существует ради того, чтобы научить, развить, воспитать ребенка, а не для того, чтобы дать рабо-

ту учителю), но при всем внимании к личности, потребностям, способностям и иным качествам ученика мы не должны забывать, что именно от учителя зачастую зависит результат учебного процесса (всем известно, что, как правило, даже предмет дети называют любимым из-за того, что им по-человечески приятен учитель).

При подведении итогов педагогической практики студенты нередко задают себе и методистам вопрос, подобный сформулированному в названии книги В.В. Иванкина [2]: «Почему в классах у одного учителя дети читают, а у другого – нет?». Когда вчерашний студент – молодой учитель – придет в школу, ему придется столкнуться с проблемой не-чтения, может быть, еще в большей степени, чем при прохождении педагогической практики. Задача методиста-преподавателя вуза – помочь студенту, указать общие направления деятельности (студент должен знать, как говорить с учениками о книге, чтобы вызвать интерес к ней, как постепенно формировать читательские навыки и культуру чтения, как сотрудничать с библиотекой и родителями). Но кроме этого, мы должны помочь студенту начать формирование своего педагогического стиля. Наблюдение над собственной деятельностью во время практики (мы попробовали организовать видеосъемку уроков, проведенных студентами, чтобы дать возможность практиканту увидеть себя на уроке); анализ трудностей, которые испытывал студент при планировании литературной темы, составлении методического обоснования урока, написании конспекта урока, проведении занятия, общении с классом или с конкретными ребятами; обсуждение результатов взаимопосещения (практиканты посещают уроки товарищей) – все это помогает студенту представить собственный «методический портрет». Материалы отчетов показывают, что студенту (особенно на первых порах) достаточно трудно провести самоанализ, поэтому данный пункт отчета

требует внесения корректировок: нужно четко сформулировать позиции, в соответствии с которыми практикант-словесник будет анализировать собственную деятельность. При проведении лабораторных занятий по курсу «Технология и методика обучения литературе» считаем целесообразным уделять больше внимания вопросам самоанализа: при проведении фрагмента урока в студенческой аудитории особо останавливаемся на этапе анализа (Какой я учитель? Что мне удалось при подготовке и проведении данного урока или его части? Насколько эффективно был использован мною тот или иной прием? Может быть, для меня удобнее было бы использовать другой прием работы над литературным произведением? Какие трудности я испытываю при анализе художественного текста? Что делать, если я недостаточно артистичен и у меня не получается эмоциональный рассказ о писателе и книге, чем восполнить, заменить это? Мне трудно формулировать проблемные вопросы, как правильно это делать? и т.д.).

Работа по организации читательской деятельности должна вестись в разных направлениях.

**Во-первых**, мы должны продумать, как использовать потенциал уроков литературы для организации чтения. Какие формы и приемы работы на уроке помогут нам заинтересовать учеников книгой?

- «пятиминутка» читателя;
- викторина-миниатюра по произведениям писателя, с которым знакомимся на уроке;
- презентация прочитанной книги;
- эмоциональный отзыв учителя о книге писателя, с которым знакомимся на уроке;
- использование учителем отзывов о книге авторитетных для учеников людей (не только литературных критиков, а в одном классе это могут быть отзывы родителей детей, в другом — старшеклассников, в третьем — дру-



гих учителей, в четвертом — отзыв директора школы, в старших классах — отзывы о книгах актеров, журналистов, критиков, политиков, иногда — молодежных кумиров).

**Во-вторых,** активнее использовать потенциал уроков внеклассного чтения и элективных курсов, предлагать для уроков внеклассного чтения произведения, содержание которых по-настоящему интересно детям, произведения, которые активно обсуждаются в обществе (в телепрограммах, на форумах, в блогах, в газетах и журналах), серьезно относиться к процессу подготовки к внеклассному чтению, вести активное общение с детьми, обсуждать с ними проблемы подготовки, задавать вопросы, помогать советами, использовать возможности индивидуальной и групповой работы.

**В-третьих,** нужно осмысленно планировать и использовать возможности внеклассной работы по организации читательской деятельности, предлагать различные как традиционные, так и нестандартные формы работы с книгой (кружок по интересам, читательский клуб, читательская конференция, ток-шоу, различные виды «деловых» игр, творческие формы (композиция, концерт одного актера, инсценировка) и другие). Полезно использовать также различные средства наглядности: выставки книг в классе, тематические стенды, в 5-6 классах — стенгазета «Наши активные читатели».

**В-четвертых,** наша система работы по организации чтения должна быть соотнесена с системой работы школы. Нужно учесть, есть ли в школе устоявшиеся традиции, связанные с организацией чтения (литературная неделя, литературный кружок, клуб, театральный коллектив), постараться заявить свой класс в качестве постоянного участника этих мероприятий. Если же их нет (или проводятся нерегулярно, от случая к случаю), постараемся, чтобы имен-

но в нашем классе и родилась традиция, которая станет «изюминкой», своеобразной визитной карточкой класса.

**В-пятых,** учесть возможности внешкольные (начнем с посещения театра с последующим чтением и обсуждением пьесы, посещения литературных композиций, создаваемых Домами творчества, профессиональными и самодеятельными коллективами, детско-юношескими объединениями; постараемся соотнести свою работу с работой детской библиотеки; продумаем возможности, которые могут предоставить родители, - экскурсии, поездки, посещения литературных музеев; если есть возможность, организовать встречу с «живым писателем» - на детей это, как правило, оказывает удивительное действие).

Подготовка студентов к педагогической практике помогает им сформировать собственное представление о современном школьнике как читателе, осознать проблемы, возникающие в преподавании литературы, и становится первым шагом в разработке системы организации чтения детей и контроля за читательской деятельностью учащихся.

### **Библиографический список**

1. Ильин, Е.Н. Путь к ученику: Раздумья учителя-словесника [Текст]/Е.Н. Ильин. - М.: Просвещение, 1988.
2. Иванихин, В.В. Почему у Ильина читают все? [Текст]/В.В. Иванихин. - М.: Просвещение, 1990.

© И.В. Неронова (ЯГПУ)

**Художественный мир в «научной» фантастике  
как онтологическая проблема  
(повесть А.Н. и Б.Н. Стругацких «Волны гасят ветер»)**

Термин «художественный мир» в литературоведении до сих пор еще достаточно не определен, хотя традиция его использования весьма почтенна. Говоря о художе-

ственном мире, исследователи обращаются к различным аспектам литературного произведения — от стиля до концептуального плана. Большинство авторов не считают нужным давать четкое определение термина, видимо, считая его интуитивно понятным.

Мы предлагаем рассматривать понятие «художественного мира», во-первых, как репрезентацию действительности, во-вторых, как образно-символическую реальность, в-третьих, как продукт речевой деятельности повествователя и, в-четвертых, как конципируемую реальность.

Художественный мир как репрезентация действительности связан с тем, что автор произведения конструирует мир с его пространственно-временными характеристиками, закономерностями бытия внутри этого мира. Составляющими художественного мира, понимаемого в данном аспекте, являются предметы, события, деятели, их поступки, сознание.

Понятие «художественного мира как образно-символической реальности» основывается на специфике искусства, его условной природе и эстетической наполненности. Произведение искусства не может отобразить или изобразить реальность во всей ее полноте, поэтому неизбежно возникает дискретность (произведение включает основные семантически значимые точки реальности, читатель достраивает остальное), ракурсность описания (невозможно охватить все возможные точки зрения) и оцененность. В результате образно-символическая реальность мира произведения характеризуется семантической и экспрессивностью.

Со спецификой литературы как вида искусства, создающего произведение посредством слова, связан аспект рассмотрения художественного мира как продукта речевой деятельности повествователя. Именно этот аспект понимания художественного мира описывается при анализе нар-

ративной и дискурсивной структур, системы точек зрения и композиции.

Понятие художественного мира как конципируемой реальности основывается на авторской картине мира, основных идеях и представлениях, заложенных в произведении. Конципирование реальности произведения связано с авторскими этическими, эстетическими, аксиологическими установками.

При рассмотрении принципов конструирования художественного мира особый интерес представляют фантастические произведения, поскольку они не могут быть интерпретированы в ракурсе «прототипических» отношений с действительностью и остаются чистым плодом авторской фантазии. Очевидно, что произведение фантастическое необходимо содержит такие уровни организации художественного мира, как конципирование реальности, повествовательное, речевое воплощение и образно-символическую трансформацию действительности. Однако репрезентацию чего творят авторы фантастических произведений? Автор-фантаст творит то, что может быть только помыслено как реальность, поскольку может обладать любыми характеристиками по желанию творящего. В чем же принципиальное отличие мира произведения фантастического от мира произведения реалистического? Ответить на этот вопрос мы постараемся, проанализировав повесть братьев Стругацких «Волны гасят ветер».

Главный герой, Тойво Глумов, инспектор Комиссии по Контролю (КОМКОН-2), по заданию своего начальника Максима Каммерера ведет расследование деятельности загадочных Странников на Земле, которых он ненавидит всей душой, поскольку считает их вмешательство в дела человечества и других цивилизаций преступным и несущим только зло. Его расследование приводит к так называемому Большому Откровению, когда выяснилось, что

загадочная цивилизация Странников, действовавшая в Мире Полудня, – продукт вертикального прогресса, новый вид человечества, возникший внутри человечества нынешнего. И сам Тойво оказывается потенциальным сверхчеловеком, став перед выбором – отказаться от могущества и сверхвозможностей или примкнуть к «люденам», потеряв все человеческое.

Каким же образом репрезентируется действительность в повести? Во-первых, это имитация свидетельств. Повествователь говорит об этом так: «Основу предлагаемого мемуара составляют документы. Как правило, это стандартные рапорты-доклады моих инспекторов, а также кое-какая официальная переписка, которую я привожу для того главным образом, чтобы попытаться воспроизвести атмосферу того времени» [1. С. 535]. Из этой особенности следует второй принцип: имитация стиля официального документа, дискурсивная узнаваемость. Б.Н. Стругацкий вспоминал: «Все это время вдохновляющей и возбуждающей творческий аппетит являлась для нас установка написать по возможности документальную повесть, в идеале – состоящую из одних только документов, в крайнем случае – из «документированных» размышлений и происшествий. Это была новая для нас форма, и работать с ней было интересно, как и со всякой новинкой. Мы с наслаждением придумывали «шапки» для рапорт-докладов и сами эти рапорт-доклады с их изобилием нарочито сухих казенных словообразований и тщательно продуманных цифр» [2. С. 722].

Третий способ репрезентации реальности – указание на свидетельства: «Далее, значительную часть текста составляют главы - реконструкции. Эти главы написаны мною и на самом деле представляют собой реконструкцию сцен и событий, свидетелем которых я не был. Реконструирование происходило на основании рассказов, фоно-

записей и позднейших воспоминаний людей, в этих сценах и событиях участвовавших, как-то: Ася, жена Тойво Глумова, его коллеги, его знакомые и т. д.» [1. С. 536] Подобная форма монтажа документов приводит к тому, что развертывание событий носит дискретный характер, многочисленные лакуны заставляют читателя дополнять, домысливать самостоятельно фабулу и конструировать художественный мир «наравне» с авторами. Сюжетно повесть выстраивается по лекалам детектива. Знакомая жанровая форма еще раз удостоверяет реальность описываемого.

Таким образом, жанровые, стилевые, дискурсивные легкоузнаваемые шаблоны позволяют авторам придать художественному миру повести статус достоверного, несмотря на введение фантастических элементов.

Построение художественного мира по принципам реалистической («метонимической») образности, когда читатель на основе предоставляемых фактов и образов способен достроить недостающие, стилевая узнаваемость служебной документации, сюжетное построение по законам такого сугубо реалистического жанра, как детектив, создают образную реальность, основывающуюся на ключевых событийных точках.

Аспект конструирования художественного мира повести посредством повествовательной организации уже частично был нами затронут. Речь идет об имитировании стиля и формы официального документа. В отношении нарративной структуры Стругацкие используют свой излюбленный прием «повествования-в-повествовании». «Рамочное» повествование представляет собой воспоминания Максима Каммерера, документы перемежаются его краткими комментариями и воспоминаниями о его сомнениях, размышлениях и чувствах. «Внутреннее» повествование – служебные документы, в основном написанные Тойво

Глумовым, иногда – другими персонажами повести. Такое распределение повествовательных функций приводит к следующему эффекту: полностью устраняются интроспекция внутренней жизни героя и субъективные точки зрения.

Концептуальный план повести организован на нескольких уровнях. Во-первых, событийный ряд, раскрывающий во многом концепцию действительности Стругацких, «реальность, в которой хотелось бы жить» [3], которая тем не менее никогда не будет свободна от проблем, конфликтов и трагедий. Авторские представления о человеке реализуются через показ трансформации главного героя, его выбора. Б.Н. Стругацкий пояснял: «История Тойво Глумова вот о чем: что такое человек? существует ли понятие – «человеческое достоинство»? достоин ли человеку стремиться стать сверхчеловеком? или это – предательство?» [3]. Сам выбор героя остается вне повествования, попадает в лауну монтажа, как и многие другие моменты, важные для раскрытия проблематики повести. Лауны в итоге содержат подчас больше информации, чем то, что попадает «в кадр». Перед выбором оказываются не только герои повести, но и все человечество. Как дальше жить, если сложившееся за века представление о человеке как венце творения, эволюции оказалось разрушено? Какова теперь цель существования человечества? Как относиться к тем, кто обогнал остальных в своем развитии?

Учитывая, что повесть является частью трилогии и цикла, с которыми она связана как общими персонажами, так и проблематикой, через вписывание в этот контекст появляются и такие сквозные проблемы, как вмешательство в чужую историю.

Анализ конструкции художественного мира повести «Волны гасят ветер» показал, что мир фантастического произведения выстраивается по тем же принципам, что и мир любого другого произведения вне зависимости от ме-

тогда. Фантастическое допущение, использованное Стругацкими, позволяет создать такую модель мира, при которой возможна постановка проблем, недоступных при использовании другого приема. Стругацкие «стремились доказать – на практике – что настоящая литература возникает именно на стыке реализма и фантастики. Собственно, доказывать это было смешно – при наличии Уэллса, Кафки, Чапека, Алексея Толстого, Булгакова, Гоголя, По, Свифта, Воннегута, Апдайка и многих, многих других, которые этот тезис доказали самым фактом своего блистательного существования в литературе» [3].

### **Библиографический список**

1. Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Волны гасят ветер [Текст] / А.Н. Стругацкий // А.Н. Стругацкий, Б.Н. Стругацкий. Собр. соч. в 11т. Т.8. 1979-1984гг. / А.Н. Стругацкий – 2-е изд., испр. – Донецк: Изд-во Сталкер, 2004. – С. 531 – 688.

2. Стругацкий, Б.Н. Комментарии к пройденному [Текст] / Борис Стругацкий // Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Собр. соч. в 11т. Т.8. 1979-1984гг. / А.Н. Стругацкий, Б.Н. Стругацкий. – 2-е изд., испр. – Донецк: Изд-во Сталкер, 2004. – С. 707-726.

3. Off-line интервью с Борисом Стругацким: О других писателях, о литературе вообще и фантастике в частности // Аркадий и Борис Стругацкие: официальный сайт [Электронный ресурс] / ред. В.И. Борисов – Электрон. дан. – М., 1998 - 2009. - Режим доступа: [http://www.rusf.ru/abs/int\\_t133.htm](http://www.rusf.ru/abs/int_t133.htm), свободный. – Загл. с экрана.



**Художественный образ выдающейся личности  
в творческой интерпретации Н.А. Некрасова**

Художественный образ мира в отдельном произведении и в творчестве писателя в целом складывается из ряда компонентов: тематического материала, способов и форм его образной, нарративной и речевой презентации, утверждаемых типов человеческих и предметных взаимосвязей, характера проблематизации тематического материала, авторских концептов, обуславливающих целостность читательского восприятия репрезентируемой или опредмечивающейся в тексте фантазийной реальности. Однако ведущей в этом ряду выступает именно система авторских концептов, организующая остальные компоненты художественного образа мира в некую совокупность малых, локальных или компонентных художественных миров, которые – в силу их продуктивного характера – можно было бы аттестовать как утверждаемые автором частные «художественные мифы».

Подобные «мифы» выделяются и у Некрасова, причем как по структурной «горизонтالي», так и будучи рядоположены по индивидуальной эволюционно-творческой «вертикали». Следовательно, их рассмотрение можно строить одновременно в категориях «истоков» и «русел» (или «начал» и «порождений») и в категориях «доминант» и «субдоминант» (или «принципов» и «функций»).

У каждого художника в основе формирования подобных образных конструкторов лежит его собственный vitalный и духовный опыт. Конечно, он в процессе своего художественного оформления испытывает трансформирующее и эстетически детерминирующее воздействие, но стимулы, предопределившие его сложение, коренятся в глубинах экзистенциального опыта автора.

Одним из таких художественных концептов или «мифов» Некрасова можно считать разрабатываемый им на протяжении всей его жизни образ выдающейся личности, поначалу идентифицируемой с романтическим поэтом-гением, а впоследствии трансформировавшейся в социального глашатая и духовного подвижника.

Обратившись к истокам художественного развития Некрасова, мы находим во многом заимствованную еще из романтической системы представлений концепцию творческого субъекта, способного творить особенный фантазийный мир чистых эстетических идеальных существ («Поэзия»). Эта способность художника-творца воспринимается юным поэтом не как родовая и неотменимая природа гения (концепция Н.А. Полевого и Н.В. Кукольника), но, вслед А.С. Пушкину, понимается как следствие особого творческого состояния, преображающего обыкновенную человеческую природу творца в момент творения («Два мгновения»). Вместе с тем, корректирующей предшествующую концепцию выступает мысль о том, что натуре художника должны быть присущи известные «высшие», приподнимающие его над «толпой» качества: мощь духа, воля в преодолении страстей, способность поэтически вдохновляться совершенствами божьего мира и преклоняться перед духовными императивами божества, беззаветная любовь к ближним, готовность к состраданию их несчастьям и возможность не смущаться никакими бедами, ниспосылаемыми провидением, наконец, творческая фантазия и вдохновенное забвение себя («Тот не поэт»).

Из этих ранних представлений Некрасова закономерно вытекали, во-первых, последовательное разведение сферы поэзии как области утверждения духовных идеалов и сферы жизни как сугубо прагматической деятельности и области в принципе не ориентированной на воплощение идеалов; во-вторых, понимание роли поэта как высокого и пона-

чалу сугубо духовно и эстетически, а впоследствии социально-гуманистически ответственного «глашатая истин вековых»; в-третьих, особого рода внутренний конфликт в душе Некрасова между признаваемыми им требованиями к художнику-подвижнику и собственной человеческой, профессионально-журналистской и творческой практикой, весьма далекой от поэтического идеала.

В свою очередь, ранний миф о поэте-творце и «гении» в дальнейшем творческом осознании Некрасова претерпел значительную трансформацию. Поэт, опираясь на опыт практической жизни и ее закономерностей, стал последовательно вычленять из романтической концепции творца и отрицать в ее системе представлений идеалистическое представление о признании читательской аудиторией гениальности художника именно в ракурсе его эстетической иррациональности и фантазийности. И, напротив, он приходит к пониманию того, что только соотносительность творчества поэта с реальными потребностями и проблемами аудитории есть тот горизонт, в котором осуществим контакт его с нею. Однако если романтики трактовали отношения поэта и толпы только в плоскости противопоставления надмирной мысли и красоты и — банальной утилитарности, то Некрасов уже в середине 1840-х годов готов сформулировать иную область уже взаимодействия поэта и читателя — органически соотносимых человеческих личностных и социальных ценностей, пусть и интерпретируемых различным образом.

При этом поэт может воспринимать свою музу, спустившуюся с романтических «облаков» в «бездны темные насилия и зла, труда и голода», как «неласковую и нелюбимую», «печальную спутницу печальных бедняков», как вечно «плачущую, скорбящую и болящую», «всечасно жаждущую, униженно просящую, которой золото — единственный кумир», но отрицать для нее право на существование, более

того, отвергать свое внутреннее родство с нею он не может («Муза»).

Поэтому вполне закономерным последующим движением в отношении трансформации романтического мифа о художнике становится его переосмысление, а по существу, рождение нового мифа о поэте-деятеле в духе пушкинского и лермонтовского «пророка», смысл которого трактуется не как творение ради – пусть и посмертной – славы и восхищения совершенством и глубинной истинностью высказанного, но как презиравшее любые жизненные препоны (и даже «мстительное» и «гневное») утверждение идеалов любви, человечности, сострадания, духовной поддержки («Блажен незлобивый поэт...», «Праздник жизни, молодости годы...», «Безвестен я. Я вами не стяжал...»).

Представление об исключительной миссии Поэта у Некрасова никак не принимает тонов эстетской исключительности, высокомерного уединения в «башне из слоновой кости», холодной невозмутимости духовного аристократизма, но оказывается чувствительным к мессианско-пророческой концепции. Очевидно ее участие в формировании характера некрасовской гражданской лирики, вообще его лирики поэтического самоопределения. Здесь и послание героя в мир «Богом гнева и печали», и исключительное напряжение «природы-матери», рождающей в мир духовного титана, и голова, склоненная пред высочайшим званием «честный гражданин». Рыцарь нравственного, гражданского служения обязательно наделен венцом трагического избранничества («мыслит он возвышенней и шире, / В его душе нет помыслов мирских»). Он обречен на скорбный путь непонятого людьми служения («И только смерть его увидя, / Как много сделал он, поймут») и предвещающей гибели («час придет – он будет на кресте»; «Так погибает по Божией милости / Русской земли человек замечательный»).

Как ни покажется это кому-либо странным, исходные параметры романтической концепции «гения» определили собой и совершенно специфический ракурс творческого мирозерцания Некрасова – «покаянную» тему его лирики в целом. Горестная исповедь поэта на рубеже могилы (1855-1856, 1876-1877) покоится на его убеждении в великой миссии, назначенной немногим пришедшим в мир с «горячим словом убеждения», духовного идеала на устах («Поэту», 1874). Но этот потенциал личности может быть подавлен, нравственно перечеркнут еще с колыбели («Родина», «В неведомой глуши...»), безнадежно, бесплодно растрачен в борьбе за существование («Последние элегии», «Еще скончался честный человек...», «Замолкни, муза мести и печали...»), социальными затворами обречен на немоту («Поэт и гражданин», «...тем лишь виновен, что многого, многого / Здесь мне не дали сказать», «За желанье свободы народу...»). Самая слабость «неверного шага» есть следствие, по Некрасову, фатального растления средой («Зачем меня на части рвете...», «Медвежья охота»). Но мера суда над личностью вообще, рядовой или выдающейся, одна: предельная: «Божий суд» («Уныние»). Вместе с тем, в ней же и надежда бессмертия «гения»: дело его духа безусловно, неуничтожимо, живо («Умру я скоро...», «Сеятелям», «Баюшки-баю»).

Здесь перед величием духовного деяния отступают требования эстетической гармонии, совершенства выражения, красоты и расчеты творца на признание и восхищение современников и потомков. Его идеал не слава, а небесность воинствующего воздействия на косную человеческую природу.

Впрочем, тут же выясняется, что для убедительности воздействия слова поэта, его духовный облик должен быть безусловно рыцарственным «без страха и упрека», между тем как прозревающий истину и могущий транслировать ее

могущественным глаголом поэт (в отличие от безупречного гражданина) человечески весьма ограничен и несовершенен, а поразительное соединение в одной личности обоих начал (творческого и публицистического) вещь редчайшая, если не невозможная вообще. Как быть? Каждому надлежит делать свое дело. И пусть «суждены нам благие порывы, но свершить ничего не дано», все равно – «иди и гибни безупречно, умрешь не даром».

Но дидактика – дело ли поэзии? – сколь бы нравственно безупречной последняя ни была? Для Некрасова здесь очевидно то, что есть эпохи, в которые оправданно изменять даже своему собственному художественному призванию, ибо это эпохи катастрофические и переломные, для них «нет ничего прекраснее тернового венца». И поэт должен, «наступая на горло собственной песне», служить добру, «жертвуя собой» и даже самым своим творческим даром. Это отречение от собственного дара есть источник его творческого страдания, но эта жертва в глазах высшего, исторического суда оправданна, ибо для поэта (в отличие от гражданина) именно это и есть высшая жертвенность подвижника («Элегия», «Пророк», «Суд»).

Конечно, для Некрасова ясна и другая сторона той же медали. Есть поэты-служители красоты, а есть поэты-трибуны. И дар последних как раз и состоит в поэтической проповеди. Поэтому роль поэта-«отрицателя» ничуть не менее значима и достойна, чем роль «незлобивого поэта». Более того, именно поэт-глашатай в сердца погрязшего в пороках и пошлости мира может «внести гармонию». Лишь «казня корысть, убийство, святотатство», он может «падший дух взнести на высоту», «чтоб человек не мертвыми очами мог созерцать добро и красоту». И это потому, что, каким бы ни был поэт человеком («как человека забудь меня частного, но как поэта суди»), только в его груди «гонимого

жреца искусства» – «трон истины, любви и красоты» («Поэт»).

© Н.А. Папоркова (ЯГПУ)

**Биографический фактор как значимый аспект  
в изучении «лермонтовского текста» на материале  
поэзии И.Ф. Анненского и Г.В. Иванова**

Своеобразие рецепции «лермонтовского текста» в поэзии Анненского заключается, прежде всего, в наследии и интерпретации отдельных философских концепций, мировоззренческих категорий, а также интертекстуальных рефренов на уровне мотивов, тем, образов-символов и ритмических реминисценций. При этом важно, что для Анненского рецепция духовно-метафизического комплекса более значима, чем преемственность на уровне художественных средств и стиля. В поэзии Георгия Иванова одинаково востребованы и конкретные интертекстуальные аспекты (цитаты, реминисценции, аллюзии, палимпсест и т.д.), и наследие на уровне духовно-метафизического комплекса. Посредством интертекстуальных аспектов поэт выражает своё личное восприятие тех философских категорий, которые наследуются им из творчества Лермонтова и интерпретируются в индивидуальном поэтическом контексте.

Но, на наш взгляд, рассматривая и изучая данную преемственность на уровне поэтических текстов, невозможно не учесть важность биографического фактора, который имеет особое значение для каждой творческой индивидуальности.

Исследователь А. Панарин, изучая биографический фактор, воздействующий на формирование концепции «двоемирия» у Лермонтова, приходит к следующему выводу: «Романтической интровертной личности надлежит быть травмированной. Травма есть источник интроверсии:

она мешает переводу внешних раздражителей в адекватное внешнее действие. Хроническая душевная боль, в особенности потаённая, как свойственно гордецам, замедляет внешние реакции, давая им сублимированное выражение — в форме страстной мечты, вынашиваемого в одиночестве «проекта», наконец, обиды, которой дорожат больше, чем «банальными» радостями. Радость социализирует и интегрирует, обида разъединяет (...)» [4. С. 7].

Биография И. Ф. Анненского (1855-1909) представлена весьма сжато и скромно в известных в настоящее время источниках. Большую часть жизни посвятив педагогической деятельности, Анненский долгое время оставался в тени как поэт. Он не публиковал своих ранних стихов, считая их слабыми и неудачными. Первая книга «Тихие песни», которую он издал в возрасте пятидесяти лет, была встречена некоторыми читателями и критиками одобрительно, но в целом — без явного внимания. Второй сборник «Кипарисовый ларец» опубликован посмертно, при содействии сына Анненского, поэта В. Кривича.

По известным биографическим сведениям и свидетельствам современников удаётся сделать вывод о том, что Анненский был одинокой фигурой на фоне вступавшего в расцвет русского символизма. Это объяснялось не только литературной изолированностью поэта, но и его индивидуальными чертами, несозвучностью его убеждений и взглядов определённым настроениям модернизма: в его художественном мире не прочитывается ярко выраженного эгоцентрического начала, культа личного «я», театральной экспрессии и эпатажа. Напротив, его лирику характеризует сдержанность, скромность в выборе средств, тихая, приглушённая интонация. С. Маковский писал об отношении Анненского к модернизму: «Русский «модернизм» той поры привлёк Анненского не культом красоты и не дерзостями стиля, не литературными изощрениями, не экзотикой и



символическими туманами, а отчуждённостью от жизни, презрением к «здравому смыслу», мифотворчеством, игрой ума, любующегося призраками, неприятием реализма. (...). Эстетика стала для него спасительным щитом от мыслей отчаяния. Мало того: на эстетике строил он хрупкую свою теорию мирооправдания» [5. С. 48].

Возможно, педагогическая деятельность – осознанный выбор поэта – отразилась в его художественном мировидении: в мотивах сострадания миру и человеку, психологического участия в чужих горестях и бедах, в стремлении преодолеть изолированность личного «я» от мира (совестливость поэзии Анненского, которую часто отмечают исследователи его творчества). Поэзия Анненского оказала сильное влияние на поэтов-акмеистов: Н. Гумилёва, А. Ахматову, Георгия Иванова и других, предвосхищая формирования акмеизма ещё во время расцвета символизма. Ахматова и Гумилёв считали Анненского своим учителем.

Необычен и творческий путь Георгия Иванова (1894-1958). В отличие от Анненского, Иванов с шестнадцати лет принимал активное участие в литературной жизни Петербурга. Сначала он входил в состав группы эгофутуристов Игоря Северянина, потом – в «Цех поэтов» Н. Гумилёва, где получил прозвище «общественное мнение», потому что был «знаком со всей русской литературой». Раннюю лирику Иванова многие современные поэты исследователи подвергали критике за искусственность и подражательность, внутреннюю закрепощённость лирического «я» при высоком уровне версификации и стилизации, за то, что поэт «не говорит о себе, чувствующем и страдающем» [3. С. 115].

Переломный момент и совершенное преобразование поэзии Георгия Иванова после эмиграции невозможно было не заметить и не оценить как духовный и художественный феномен. Его стихи приобрели пронзительное, чистое

звучание, без примеси искусственности и фальши. Исполнение его обещания «вернуться в Россию стихами» («В ветвях олеандровых трель соловья») теперь – несомненный факт. Андрей Арьев пишет о творческой эволюции Иванова: «Дни и недели – из года в год – это избаловавшее себя русской хандрой брезгливое дитя петербургской культуры пребывало в лирических созерцаниях. (...)»

Так надвигались «петербургские зимы» (...). Когда о Георгии Иванове говорят как о последнем поэте, то речь ведут ни о его возрасте, ни вообще о хронологии: Ахматова пережила его на восемь лет, а тот же Адамович – на четырнадцать. По словам Юрия Иваска, Георгий Иванов был «последним поэтом» «... по призванию, по самому складу дарования, по опыту, отчасти, конечно, общему (историческому), но прежде всего личному (неповторимому)». Оставив позади опыт футуризма и петербургский опыт, Георгий Иванов именно в эмиграции нашёл свою неповторимую поэтическую интонацию. Никакого положительного знания о мире Георгий Иванов не приобрёл ни на родине, ни в эмиграции, но всё-таки был в чистом виде лириком, сквозь мировое уродство прозревающим, *подобно Лермонтову* (курсив мой. – Н. П.), надмирное призрачное сияние» [2. С. 174-180].

В этом высказывании Арьева впервые появляется ассоциация с Лермонтовым, которая повторится лейтмотивом в статье неоднократно. «Тяжёлая сила вещей, скептический склад ума и «талант двойного зренья» дали Георгию Иванову в нашем мире лишь один положительный панс – стать *надмирным* поэтом (курсив авторский. – Н. П.). И он его использовал – блистательно, скорее даже в буквальном, чем в метафизическом смысле», - к такому выводу приходит Арьев.

Итак, особенности мировоззрения, индивидуальные черты и жизненные обстоятельства имеют, несомненно,

большое значение для творчества каждого поэта, и поэтому мы должны были уделить внимание данным факторам. Стихи впитывают настоящее, в котором живёт их автор, и хранят память прошлого для тех, кто прикоснётся к ним через много лет. Личный неповторимый опыт и опыт исторический всегда взаимосвязаны и взаимообусловлены. Их роль в формировании художественных представлений одинаково важна. Проследив жизненный и творческий путь Лермонтова, Анненского и Георгия Иванова, можно найти некое объединяющее обстоятельство: все три поэта были по-своему одиноки в своём времени и переживали отчуждение от общего течения жизни (изгнание Лермонтова, замкнутость Анненского до участия в журнале «Аполлон», эмиграция Георгия Иванова). И творчество являлось для них одной из немногих возможностей преодоления этого одиночества. К тому же всем трём поэтам было уготовано некое посмертное «возвращение стихами» на родную землю: Лермонтова ожидала слава второго русского гения, Анненского – сначала благодарность учеников и последователей, затем, уже после долгого забвения в советскую эпоху, - возрастающий интерес далёких потомков; Георгия Иванова – слава первого (или «последнего», в значении – не сравнимого ни с кем из последователей) поэта русской эмиграции в России наших дней... Преемственная связь в данном случае – случайность или закономерность – позволяет понять, насколько сильны и значимы «вечные мотивы» независимо от характера эпохи и в то же время насколько верно способны они этот характер передать.

Настолько же важно то обстоятельство, что Георгий Иванов считал себя во многом учеником и последователем Анненского. Это подтверждается, кроме явных признаков преемственности на уровне поэтических текстов, признаниями самого поэта и в лирике, и в мемуарной литературе. Исходя из этого, мы отмечаем высокую значимость данно-

го фактора для исследования «лермонтовского текста» в поэзии Иннокентия Анненского и Георгия Иванова.

### **Библиографический список**

1. Анненский, И.Ф. Избранные произведения [Текст] / И.Ф.Анненский. – Л., 1988.
2. Арьев, А. Сквозь мировое уродство. О лирике Георгия Иванова [Текст] / А.Арьев // Звезда. – 1995. – С. 174-180.
3. Гумилёв, Н.С. Письма о русской поэзии [Текст] / Н.С.Гумилёв. – Спб., 1996.
4. Иванов, Г.В. Стихотворения [Текст] / Г.В.Иванов. – М., 2002.
5. Лермонтов, М.Ю. Лирика [Текст] / М.Ю.Лермонтов. – М., 2006.
6. Панарин, А. Завещание трагического романтика [Текст] / А.Панарин // Москва. – 2001. – №7. – С. 3-45.
7. Поэзия Серебряного века. В 2 т. [Текст] – М., 2003.

**© М.Г. Степанова (ЯГПУ)**

### **Образ истории в художественной прозе**

**А.О. Корниловича**

Интерес к истории в эпоху развития романтизма в существенной степени был инициирован выходом первых томов «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. Это произведение расширило представление его современников о том, что может быть объектом описания в тексте на историческую тему. Не случайно буквально во всех произведениях о прошлых эпохах, которые были написаны в первой половине XIX века, мы видим явные следы влияния этой великой книги – от непосредственного заимствования сюжетов до использования отдельных деталей и имен. С этой книги начиналось знакомство русского обще-

ства с национальной историей. С ее появлением начался спор о природе собственно историографического знания. Теперь перед писателем стоял нелегкий выбор: насколько подробно рассказать о том или ином событии, чьи действия предопределили то, что оно разворачивалось именно таким образом, как «вписать» само событие в контекст частной жизни человека. Существенно расширился круг контекстного знания, которое собственно и формирует образ исторического события или деятеля.

Например, в первой исторической повести А. Бестужева «Роман и Ольга» сложно иногда точно провести границу между историческими комментариями и основным текстом. Формально примечания отделены от текста повести, но, с точки зрения материала, эта граница неуловима. Так, в основном тексте повести пересказываются сюжеты исторических песен Романа, которые он поет Ольге, — а дальше дается следующее примечание: *«Тамерлан, или Тимур, с московского пути обратился на юг России, как пишут современники, в самый тот день (26 авг. 1395 года), когда москвитяне встретили сию чудотворную икону, нарочно из Владимира привезенную, «История государства Российского», том 5»* [1. С. 175]. Причем этот комментарий почти дублирует основной текст, новой для нас становится только точная историческая дата и источник информации. Явно избыточным оказывается любой комментарий в этой повести. Зато очевидным становится желание писателя создать у читателя ощущение «проникновения» в историческую эпоху, причем сознательно отдаленную писателем во времени и даже с языковой точки зрения. Показательно, что писатель не находит еще «места» историческому факту в самом художественном повествовании, вынося его в комментарий. Исторический колорит в романтической повести создают даты, различные транскрипции имени и лексические комментарии. Можно даже сказать о том,

что весь этот набор «подробностей» является способом орнаментального «декорирования» событийного ряда. Исторические же подробности в основном тексте немногочисленны. Это пока рассказ об историческом прошлом, а не оно само в непосредственном своем разворачивании.

Ранее всего в художественной прозе стали показываться события, непосредственно связанные с действиями исторических деятелей. Они формируют тот образ исторического деятеля, который соотносим с его ролью в истории. Речь явно в этом случае может идти о мифологизации исторического деятеля, причем сознательной. В подобных исторических повестях мы не найдем еще подлинного историзма, понимания исторической обусловленности явлений. История являлась в значительной мере источником для исторических и политических аналогий, патетически-эффектной декорацией.

А.О. Корнилович изображает в исторических очерках, которые публикует в «Русской старине», частный гражданский быт, историю просвещения народа, рост национальной культуры. Отдельные черты, характеризующие образ Петра I, так же как и целый ряд фактических деталей и исторических сведений, были использованы были Пушкиным в «Арапе Петра Великого». К очеркам о петровской эпохе примыкают и повести Корниловича: «За богом молитва, а за царем служба не пропадет», «Татьяна Болгова», «Утро вечера мудренее» и «Андрей Безымянный». Автор «Татьяны Болговой» даже не скрывает того, что *«основание сей повести взято из исторического анекдота времен Петра Великого, все прочее заимствовано также из исторических источников»* [2. С. 326], т.е. историческими в своем произведении он считает не только факты («основание сей повести»), но и, по всей видимости, отдельные подробности («все прочее»). Налицо ориентация писателя на «чувствительные повествования» Н.М. Карамзина («Бедная

Лиза» и «Наталья, боярская дочь») и В.А. Жуковского («Марьиная роща»), особенно в начале и в финале: *«Кто из русских не слышал об очаровательных окрестностях Москвы? Кто из москвичей не заходил поклониться праху усопших, покоящихся в ограде Данилова монастыря, не любовался извилинами реки, омывающей Симонову обитель, где лежат тела богатырей Ослабы и Пересвета; кто не гулял в Марьиной роще или не бывал 1-го Мая в Сокольниках на немецком празднике? В то время, когда наши государи жили постоянно в Кремле, сии места часто покрывались народом: теперь они пусты»* [2. С. 304]. Повторены Корниловичем и противопоставление «исконно русского» прошлого и настоящего, и названия тех мест, где происходило действие в повестях сентименталистов, и даже форма называния развернутых риторических вопросов. И явно избыточным, как и в повестях А.А. Бестужева, кажется исторический комментарий, привычно вынесенный в сноску.

Однако в сопоставимых по объему произведениях количество подобных комментариев различно: у А.А. Бестужева — 17, у А.О. Корниловича — 3. Показательно и отсутствие, например, в повести Бестужева описания хотя бы одного дома или комнаты, где происходит действие. Только однажды мы находим следующий фрагмент: *«В высоком липовом своем тереме, в кругу нянек и сенных девушек, сидела она за пальцами, вышивая ковер шелковый, и между тем как нежная рука выводила узоры, воображение рисовало ей блестящие картины будущего»* [1. С. 174]. Кроме упоминания о «высоком липовом тереме» нет ни одной подробности интерьера. А вот описание дома Болтова у Корниловича занимает почти страницу. Очевидно, что автор с большим вниманием относится к мельчайшим подробностям. Думается, что если бы это был отрывок из повести А.А. Бестужева, то он бы сопровождался целым рядом комментариев, в том числе и лексических (например,

что такое «дорожины»). «Татьяна Болтова» написана всего через 5 лет (в 1828 году) после повести «Роман и Ольга» (1823), вряд ли за это время подобная лексика стала привычной, но писатель не испытывает, по всей видимости, по этому поводу никакого волнения, так как о многом читатель может просто догадаться. Кроме того, у него нет желания демонстрировать свои энциклопедические знания, которые отвлекали бы от развития событий и характеризовали бы далекую историческую эпоху в целом. У Корниловича уже любая подробность «привязана» к описываемому событию (кроме 3 комментариев), а не к эпохе.

Показательно и то, что Бестужев «забывает» как будто описать Москву, когда действие повести переносится гуда из Новгорода, да и развернутого описания «вольного города» тоже нет, упомянуты лишь самые известные и узнаваемые детали: Софийская церковь, Волхов, Михайловская улица, Софийские ворота. В повести же Корниловича приведены описания и окрестностей Москвы, и строящегося Петербурга: *«Левый берег Невы был почти весь застроен от Смольного двора (нынешнего Смольного монастыря) до Новой Голландии. Мазанки князя Меншикова (где теперь Сенат), деревянный собор св. Исаакия, мазанковое Адмиралтейство с деревянным шпцем и позади его Морские слободы (они простирались до Мойки и заключали в себе Большую и Малую Морские) и канатный двор (ныне дом Вольного экономического общества и часть Главного штаба)...*» [2. С. 315]. Автор явно ориентируется на читателя, знающего достопримечательности Петербурга или живущего в нем.

Кроме того, Бестужев в комментариях всегда связывает деталь с событием или просто дает толкование лексического значения слова, но при этом не старается создать у читателя визуального образа (как выглядела пищаль, стрикусы, брачная постель на три-девяти снопах, мы так и не



узнаем из повести). Складывается ощущение, что и у самого автора нет в сознании этого образа. В самом начале повести писатель сам указывает, что *«все исторические происшествия и лица, в ней упоминаемые, представлены с неотступною точностию...и могу поручиться, что слова, которые многим покажутся странными, не вымышлены, а взяты мною из старинных летописей, песен и сказок»* [1. С. 171], т.е. сам говорит о том, что считает историческим.

Совершенно явно, что повести А.А. Бестужева-Марлинского и А.О. Корниловича по способам представления исторических факта и детали различны, поскольку несопоставим и «исторический кругозор» их авторов. И дело не только в знаниях писателей, но и в том, что каждый из них понимает под историей и историческим фактом. Для Бестужева это прежде всего исторические события, причем он склонен называть их, указывать точную дату, его участников, может быть, итог, но не показывать в процессе развертывания. Достаточно часто писатель апеллирует к *«Истории государства Российского»* Н.М. Карамзина (например, *«Твердислав был посадником новгородским в 1219 году. О его великодушии смотри «Историю государства Российского» Карамзина»* [1. С. 172]), но не приводит из нее никаких развернутых свидетельств. Более того, он даже сам утверждает, что *«предмет сей книги не позволяет...умножить число пояснительных цитат, но читатели, для проверки, могут взять 2-ю главу 5-го тома «Истории государства Российского» Карамзина...»* [1. С. 171]. В повестях А.А. Бестужева-Марлинского мы имеем дело с фактом-словом, а не с фактом-образом.

Корнилович же всегда точен в подробностях, комментируя, что такое «царская аустерия», он приводит не цифры, а запоминающиеся, яркие подробности: *«Шагах в ста двадцати от церкви, почти на берегу Невы, стояла царская аустерия, чистенький домик в четыре окна с гале-*

реею кругом. Петр обыкновенно тут завтракал, но всем служащим офицерского чину было вольно заходить сюда, а содержателю приказано на царский счет подносить каждому по рюмке водки с кренделем» [2. С. 316-317]. Факт, который даже историческим нельзя назвать (встреча Бориса с Петром I), «обрастает» множеством исторических подробностей – точная дата, место действия, обычаи того времени и т.д. Конечно, сказывается глубокое знание Корниловичем обычаев петровского времени и его реалий, чего нет у Бестужева. Кроме того, не может не бросаться в глаза отсутствие оценочности и уместность использования историзмов. Нельзя, конечно, говорить о том, что объемность исторического комментария, степень его «сращенности» с рассказываемыми событиями определяет степень художественности текста, но тем не менее является важнейшим показателем того, как достаточно быстро «разрастается» в романтических повестях круг тех фактов и подробностей, которые осознаются писателями как исторические.

### **Библиографический список**

1. Бестужев-Марлинский А.А. Роман и Ольга // Предслава и Добрыня: Исторические повести русских романтиков [Текст] / А.А. Бестужев-Марлинский. – М., 1986. – С. 170-201.
2. Корнилович А.О. Татьяна Болтова // Русская историческая повесть: в 2 т. [Текст] – Т. 1. – М., 1988. – С. 304-326.

© А.В.Тихомирова (ЯГПУ)

### **Функциональное назначение коммуникативных девиаций в современной философской сказке**

Мир философской сказки — это, прежде всего, мир коммуникативных девиаций, где наррация жанра работает

по принципу контраста с обыденным языком, нарушая либо правила употребления тех или иных языковых конструкций, либо логические законы. Подобные отклонения находят воплощение в широком спектре приемов языковой игры. Например, с фразеологизмами, устойчивыми словосочетаниями и речевыми шаблонами: «Но как-то... В один обычный день — вернее, вечер — заглянул Суслик к Хоме» [1. С. 95]. Или:

Всему лесу потом Ежик с Медвежонком рассказывали, как к ним в гости Гусь в сапогах приходил. Да никто не поверил.

— Придумываете!

— Кот в сапогах — дело известное.

— А чтобы гусь — ни за что не поверим! [2.]

Естественно, наиболее частотен механизм каламбура:

— Сначала мы с тобой нападем на след, — сказал попугай.

— Не надо! — испугался слоненок.

— Почему? — удивился попугай.

— Ну... — смутился слоненок, — мы на него нападем, он даст сдачи. Получится драка. Не надо [3. С. 278].

Однако апологетика ошибки, некоего смыслового сбоя, а точнее выражаясь, сдвига простирается гораздо дальше. Современная философская сказка строится на игровых отношениях не только, а порой не столько со словом, сколько на сложных взаимоотношениях язык — мышление — реальность. Например, логика лингвистическая часто подавляет причинно-следственную: «Нет, — вздохнул котенок, — я не могу обедать, потому что я еще не завтракал» [3. С. 30]. По отношению к обыденной, т.е. причинно-следственной, она составляет определенный контраст на правах отклонения от нормы, за счет чего становится не только ярким художественным приемом (его ис-

пользование не ново в литературе), но оказывается более приоритетным в качестве ценностной ориентации художественной реальности, т.е. приобретает аксиологический статус. Так, играя, герои «кричали в водосточную трубу слова, а из трубы обратно выскакивали кончики слов» [3. С. 35]. В итоге кот, который сидел на крыше и подслушивал, нечаянно упал в трубу. Вот каким образом объясняется произошедшее: «Ничего удивительного. Я крикнул: «Ан-тре-кот!» — вот из трубы и вылетел кот» [3. С. 36].

Данная жанровая разновидность содержит немало случаев, когда работают законы причинно-следственной логики, но сама описываемая ситуация все же является абсурдной: «А по ночам Снурри сторожит луну. Всю ночь — до восхода солнца! И Снурри уверяет, что только поэтому никто еще не повесил луну вместо лампы у себя дома» [4. С. 6]. Здесь мы уже сталкиваемся с областью алетики (учение о необходимом, возможном и невозможном), поскольку изначальная интенция (кража луны) противоречит представлениям обыденного сознания о возможном. Однако обусловленность реальности языковыми ресурсами и взаимозависимость языка и мышления открывают пространство для различных пертурбаций по принципу «невозможное возможно, если оно мыслимо или сказано». В итоге мы получаем летающих по небу Ежика и Медвежонка, кражу времени года, смену одного неба другим или спасение водяных звезд и т.д.

Важную роль в структуре художественного мира современной философской сказки также играет познание: «Никогда мы с тобой в жизни рыбки не пробовали, — сказал Суслик лучшему другу Хоме. — <...> Пошли рыбку ловить» [1. С. 19], «Ой-ей-ей, как же красиво! — не отрывая взгляда от горы, думал Ежик. — Кто же придумал эту всю красоту?» [2. С. 98]. Герои Г.Остера мартышка, попугай, удав и слоненок пытаются изучать математику, придумы-

вают зарядку для хвоста и т.д. Разумеется, акт познания в философской сказке также подвержен девиациям. Например, изначальное знание героя о чем-либо неполное, объяснение дается односложное и схематичное, вследствие чего характеризующее свойство начинает утрироваться, а сам процесс познания — искажаться. Так, поиск Сусликом своего покровителя, пройдя предложение Хоме (друг отказывается от непосильной ноши быть покровителем и днем, и ночью), Зайцу (Суслик признает не очень высокое качество такого покровительства) и даже Медведю, от которого он, так и не рассказав сути своего предложения, удирает в страхе, заканчивается следующим выводом: «Я понял, что мой покровитель — только моя нора. Она меня со всех сторон защищает. Покрывает, прикрывает, закрывает, накрывает и охраняет» [1. С. 106]. Даже если герои достигают желаемого результата, в процессе познания обнаруживается целый ряд абсурдных ситуаций. Так, у Г.Остера мартышка, удав и слоненок учат попугая летать, который ни разу не пробовал это сделать, который и не подозревает, что он птица и что это для него вполне естественно. В финале он начинает летать, но, с точки зрения повествования, не столько по естественным причинам, сколько от того, что друзья верят в него [3. С. 244 — 252]. Здесь уже работает механизм подмены объясняющих аргументов: объективные сменяются субъективными.

Таким образом, трансформация процесса коммуникации в современной философской сказке происходит в основном за счет, во-первых, нарушения принципов словоупотребления (например, контекстуальная однозначность слова как требование адекватной коммуникации преодолевается за счет каламбура), во-вторых, игрового восприятия речевых шаблонов и стертых метафор, в-третьих, подавления причинно-следственной логики лингвистической, в-четвертых, обесценивания причинно-следственных взаи-

мосвязей путем нарушения принципа целесообразности и представлений о возможном и невозможном и, наконец, за счет фрагментарности и субъективности в области эпистемики (нарушение принципов системности, объективности и целостности).

На самом деле, принципиальным для современной философской сказки оказывается не столько употребление того или иного девиантного приема повествования в художественной парадигме автора, сколько сам механизм девиации и его целевая функциональность. Важность заключается в том, что направленная авторская деструкция работает не на разрушение смыслов, а на их переорганизацию, в результате чего происходит переосмысление и даже переоценка изначальной ситуации. Подобный механизм смыслопорождения заключен в таких понятиях, как нонсенс (Ж.Делез), деструкция (М.Хайдеггер), деконструкция (Деррида), Abbau (Гуссерль). Вышеперечисленное работает на обратимость, подвижность семантики как отдельных ситуаций, так и всей философской сказки. Именно акцентуация смыслового плана и его изменений составляют основную интригу произведения, вследствие чего обесценивается внешняя событийность данной жанровой разновидности.

#### **Библиографический список**

1. Иванов, А. Всё о Хоме и Суслике: Приключения Хомя и Суслика и др. [Текст]: сказки / А.Иванов. — СПб.: Азбука-классика, 2007.
2. Козлов, С. Все о Ежике, Медвежонке, Львенке и Черепахе [Текст]: сказки, стихотворения / С.Козлов. — СПб: Азбука-классика, 2006.
3. Остер, Г. Все сказки Григория Остера [Текст]: сказки и сказочные истории / Г.Остер — М.: АСТРЕЛЬ. Тверь: АСТ, 2004.

4. Шульгина, Л. Приходите на чашечку чая [Текст]: сказка / Л.Шульгина. — М.: Петрушка, 1992.

© Г. Ю. Филипповский (ЯГПУ)  
К. Д. Ушинский о подлинности  
«Слова о полку Игореве»

Великий педагог К. Д. Ушинский родился в Туле в 1823 г., учился в Новгород-Северской гимназии, затем окончил Московский университет в 1844 г., умер в Одессе в 1871 г. [1], его могила находится в древнем Михайловском Выдубицком монастыре в Киеве. Жизнь Ушинского неразрывно связана с городами древнерусскими, отсюда и неизменная любовь к древнерусской поэме «Слово о полку Игореве», рукопись которой была обнаружена около 1790 года доверенным лицом гр. А. И. Мусина-Пушкина в Спасо-Ярославском монастыре в Ярославле. Детские новгород-северские впечатления о походе удалого князя Игоря на половцев, ярославская легенда «Слова о полку Игореве», известная К. Д. Ушинскому, — он преподавал в ярославском Демидовском лицее до 1849 года, — не остались для него без последствий, когда в 1850 г. он переезжает в С.-Петербург на работу в Министерство внутренних дел. [2] Уже в 1854 г. в журнале «Современник» выходит его рецензия на перевод (переложение) «Слова о полку Игореве», сделанный Н. Гербелем (иллюстрированное гравюрами издание 1854 г. в С.-Петербурге) [3]. Правда, рецензия вышла без подписи, т. е. анонимно, и долгое время имя автора рецензии оставалось неизвестно. И только в 1972 г. в Учёных записках ЯГПИ им. К. Д. Ушинского вышла статья В. В. Терлецкого, который установил, что анонимная рецензия на перевод «Слова о полку Игореве» Н. Гербеля 1854 г. принадлежит К. Д. Ушинскому. [4] Ему же принадлежит выполненный впоследствии для его же детского



учебника «Детский мир» беллетризованный перевод (переложение) «Слова о полку Игореве». [5]

Научное значение рецензии К. Д. Ушинского на переложение Н. Гербея состоит в том, что он с особой пылкостью отстаивает подлинность (т. е. аутентичность) «Слова о полку Игореве» как оригинального литературного памятника Руси XII века. Сохранив новгород-северские детские впечатления, Ушинский считал «Слово» созданным по горячим следам после похода Игоря Святославича 1185 года. [6] Что особенно примечательно, автор рецензии, родственник Н. Гербея, видимо, знакомый с ним ещё по Новгороду-Северскому [7], припоминает факты, связанные с историей рукописи «Слова», которые мало кто любит вспоминать: свидетельство «самовида» рукописи «Слова» типографщика С. А. Селивановского в письме к учёному-слависту К. Калайдовичу о том, что «рукопись «Слова» написана белорусским письмом, не так древним, похожим на почерк Дмитрия Ростовского». К. Д. Ушинский, зная, что Св. Дмитрий Ростовский был какое-то время епископом в Новгороде-Северском, соединяет этот факт с новгород-северскими «приметами» «Слова о полку Игореве» и создаёт гипотезу, что «Слово» могло существовать как древнерусская рукопись в Новгород-Северском и могло быть переписано рукой Дмитрия Ростовского там, на юге, а затем перевезено им же на север, в Ростов и Ярославль, когда владыка стал митрополитом Ростовским. [8]

Что важнее всего, у К. Д. Ушинского не возникает и тени сомнений в древнерусской подлинности самого «Слова», ни тени гипотезы, что «Слово» можно приписать святителю Дмитрию как автору «Слова». Ведь, на самом деле, сейчас отыскиались современные «скептики», критики аутентичности «Слова» как древнерусского текста, такие, например, как американский историк Э. Кинан, который считает, что «Слово» написано высокообразованным и вы-



сокограмотным в древнерусской книжности, словесности писателем конца XVIII века. [9] Фактически К. Д. Ушинский включился в актуальную сейчас, да и всегда, полемику в учёном мире о подлинности «Слова о полку Игореве». Но, повторим, К. Д. Ушинского как защитника древнерусской подлинности «Слова», нимало не смутил такой обескураживающий факт, как «сенсационное», казалось бы, признание «самовидца» рукописи «Слова» С. А. Селивановского. К. Д. Ушинский ни минуты никогда не сомневался в древнерусской аутентичности «Слова» как литературного памятника XII века.

Что особенно примечательно, К. Д. Ушинский видит в «Слове» не памятник исторической прозы как большинство исследователей, но «замечательнейшее произведение нашей древней поэзии». Именно такими словами начинается рецензия К. Д. Ушинского на переложение Н. Гербеля. [10] Парадоксально, но все проблемы изучения «Слова» вытекают из взгляда на «Слово» как исторический текст – отсюда и неизменный интерес к нему специалистов-историков, даже больше, нежели филологов. Тем не менее, очевидно, что «Слово» – литературный, а не исторический текст, его специфика может быть раскрыта только на путях литературоведческого, филологического изучения. «Слово» – отнюдь не хроника, не летописный текст, – это поэма, но на литературно-исторической базе, основе. Всё это прекрасно понимал в середине XIX века великий русский педагог К. Д. Ушинский, но почему-то упорно не хотят понимать и сейчас многие современные учёные, в том числе историки. К. Д. Ушинский, защищая подлинность «Слова» как древнерусского памятника XII века, вопреки мнениям критиков «Слова» (о которых он пишет в своей рецензии), положил на чашу весов полемики о подлинности «Слова» своё собственное авторитетное суждение. Положил, ни секунды не колеблясь, отстаивая свою позицию убеждённо,

горячо, можно сказать, даже – страстно. К. Д. Ушинский даже в некотором смысле противопоставил ментальность автора «Слова» ментальности летописца: «Эти родные звуки («Слова» – Г. Ф.), донёсшиеся к нам из глубины XII столетия, из тёмных времён княжеских усобиц и половецких набегов, передают нам в безыскусственных, поэтических и часто величавых образах один печальный эпизод смутного периода, отмеченного в летописях только кратким перечнем нескончаемых битв. Надобно иметь очень сильное воображение, чтобы, читая заметку летописи, кратко говорящую о том, что «в таком-то году приходили половцы на русскую землю и доходили до Чернигова и Киева», или, что «русские князье, решившись отмстить за набег, положили свои головы в степях половецких», или, что «злоба междоусобия привела половецкие орды на русские поля», – представить себе полную и яркую картины этих несчастий, которых было так много, что летописец едва успевал замечать их» [11].

Конечно, историки вправе осудить Ушинского за недооценку или даже неправильную оценку летописных известий о походе князя Игоря Святославича на половцев в 1185 году. Но их следует рассматривать лишь как своего рода приём, способ возвысить достоинства «Слова о полку Игореве», приём контрастный, как контрастной представляется сегодня вся художественная поэтика «Слова»: «поэзия нарочитых контрастов» – общее явление европейской поэзии XII–XIII вв., как считал выдающийся русско-американский славист Роман О. Якобсон [12], создавший фундаментальные труды в защиту подлинности «Слова о полку Игореве». К. Д. Ушинский видел в «Слове» древнерусский текст «страстный к страданию», как сказал в середине XIX в. Ф. М. Достоевский о Н. А. Некрасове, т. е. текст лиро-эпический, а отнюдь не бесстрастно-фактографический. «Слово» завоевало всенародную лю-

бовь и признание именно по этим же причинам, что отмечал К. Д. Ушинский: «Слово...» раскрывает нам мысли и чувства наших предков, их воззрения на своих князей, их княжеские усобицы, их глубокое сознание единства Русской земли, единства русского племени, их любовь к отчизне и её защитникам, их привязанность к своим родным полям и сёлам, к тихим наслаждениям семейной жизни, их уважение к горести слабой женщины и восторженное удивление к героям» [13].

При том, что новгород-северская легенда похода Игоря в степь всегда существовала в сознании К. Д. Ушинского, поддерживая его убеждение, что «Слово» и его автор – порождения новгород-северской земли, важно подчеркнуть, что именно после пребывания и работы в Ярославле, в его высшем учебном заведении по соседству со Спасо-Ярославским монастырем, где «Слово» было обнаружено в конце XVIII века, выходит в свет в «Современнике» рецензия Ушинского на переложение «Слова о полку Игореве». Выходит не на Украине, а в России, её тогдашней столице Санкт-Петербурге, где, кстати, рукопись «Слова» находилась во дворце гр. Мусина-Пушкина в 90-е гг. XVIII в. и где она была представлена императрице Екатерине II, любительнице российских древностей.

В заключение стоит ещё раз привести слова К. Д. Ушинского о «Слове»: «Такие произведения, как «Слово», не только не подделываются, но даже никогда не могут быть и переданы вполне: они представляют собою такой самобытный, неиссякаемый источник поэзии, из которого множество переводчиков могут черпать, никогда не исчерпывая его вполне».

### Библиографический список

1. См. Булахов, М. Г. Ушинский Константин Дмитриевич [Текст] // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». – Т. 5. – С–Я. – СПб, 1995. – С. 154–155.
2. Там же. С. 154–155.
3. Там же.
4. Терлецкий, В. В. О забытой рецензии К. Д. Ушинского на стихотворный перевод «Слова о полку Игореве» [Текст] // О педагогическом наследии К. Д. Ушинского: Сборник научных трудов ЯГПИ им. К. Д. Ушинского. – Вып. 97. – Ярославль, 1972. – С. 135–149.
5. См.: Ушинский, К. Д. Собрание сочинений. – Т. 4. – Детский мир и хрестоматия [Текст]. – М.; Л., 1948.
6. См.: Охрименко, О. П. К. Д. Ушинский и «Слово о полку Игореве» [Текст] // Русская речь. – 1985. – № 4. – С. 21–23.
7. Мачеха К. Д. Ушинского имела фамилию Гербель. См.: Терлецкий, В. В. О забытой рецензии.... – С. 140.
8. Там же. С. 147–148.
9. См.: Зализняк, А. А. «Слово о полку Игореве»: взгляд лингвиста. – М., 2004. – С. 265–323.
10. Ушинский, К. Д. Игорь, князь северский. Поэма. Перевод Николая Гербеля [Текст]. – СПб., 1854. Рецензия в журнале «Современник» [Текст]. – № 2. – 1854 // Терлецкий, В. В. О забытой рецензии... (Приложение) [Текст]. – С. 141.
11. Там же. С. 141.
12. См.: Колесов, В. В. Стиль «Слова» [Текст] // Энциклопедия «Слова о полку Игореве» ... Т. 5. – С–Я. СПб., 1995. – С. 59.

13. Терлецкий, В. В. О забытой рецензии... (Приложение) Ушинский, К. Д. Игорь, князь северский [Текст]. – С. 141.

14. Там же. С. 147.

© Ю.А. Филонова (ЯГПУ)

### **Сопоставление текста с кинофильмом как прием изучения повести А.С. Пушкина «Выстрел» в 6 классе**

Повесть «Выстрел» таит в себе множество загадок. Понимание ее как занимательного чтения, привлекающего читателей всех возрастов, – это лишь первый уровень приближения к тексту. Стоит попытаться проникнуть глубже – и возникает множество противоречий. В литературоведении нет не то что единого, но хотя бы в чем-то общего взгляда на идею повести и на образ Сильвио, и в данном случае знакомство с литературоведческими интерпретациями может привести к тому, что смысл произведения все время меняется и ускользает.

Не вносят ясности и программы литературного образования, которые должны служить ориентиром в определении подходов к изучению произведения. «Образ мнимого романтика-мстителя и его критика Пушкиным» – такой подход определен в программе под ред В.Я. Коровиной. Более осторожно формулируют требования к изучению повести авторы программы под ред. В.Ф. Чертова: «Своеобразие характера Сильвио. Сочетание в герое благородства и эгоизма» и программы под ред. Г.С. Меркина: «Реализм «Повестей Белкина». Нравственно-философское звучание пушкинской прозы».

Смысловую многозначность повести хорошо чувствуют шестиклассники. Анализ первоначального читательского восприятия показывает, что «странность» характера Сильвио отчетливо осознается учениками, но поведение ге-

оя во время второй дуэли, финал вызывают различные мнения. Ребята понимают проблематику повести только как борьбу Сильвио и графа. Тема противоборства с судьбой при самостоятельном чтении не выделяется. Следовательно, в ходе анализа нужно вновь обратиться к наиболее важным эпизодам и помочь в истолковании «вечных» вопросов повести: почему Сильвио так и не выстрелил в графа? как понимать смерть героя в финале? Сложность состоит в том, что ответ на эти вопросы, возможно, не будет найден и в результате знакомства с объяснениями литературоведов, но в итоге загадка и прелесть «Выстрела». Важно только не вызывать у шестиклассников разочарования невозможностью найти полностью удовлетворяющий ответ.

В определении приемов анализа также возникают существенные трудности. Даже самая внимательная работа с текстом разгадок повести не даст, а только их поставит. Слово учителя, дающего объяснения с опорой на научные источники, вызовет трудности в восприятии в силу возраста у шестиклассников нет ни знаний, ни опыта, чтобы разбираться в теориях Бочарова, Берковского, Коровина, Шмидта). Предлагаем использовать приемы творческой деятельности: сопоставление с кинофильмом режиссера Н. Трахтенберга (Сильвио - М. Козаков, граф - Ю. Яковлев, Белкин - О. Табаков), конкурс на самого внимательного читателя, беседу. Просмотр кинофрагментов вызовет интерес и в доступной форме познакомит с одной из интерпретаций.

Тему урока формулируем не сразу. Сначала выявляем основную тему произведения – дуэль, поединок – и записываем: «А.С. Пушкин. "Выстрел." Поединок ...». Как бы мы продолжили фразу? Ученики предлагают тему «Поединок Сильвио с графом». Посмотрим, как можно будет доформулировать тему в конце урока.

Далее покажем основные учебные ситуации урока и, не приводя ответов учеников на каждый вопрос, выводы по этапам.

На первом этапе обращаемся к системе рассказчиков и предлагаем вопросы:

- От какого лица ведется повествование?
- Сколько рассказчиков в повести?
- Когда речь одного сменяется речью другого?
- В чем значение смены рассказчиков?

Приходим к выводу: два рассказчика – Сильвио и граф – подчеркнуто противопоставлены; рассказчик-офицер объединяет две истории, является связующим сюжетным звеном, обеспечивая неожиданность развития действия; его обыкновенность оттеняет необыкновенность главного героя и связанных с ним событий.

На втором этапе анализируем образ Сильвио в экспозиции. Необычность, исключительность героя проявляется с первых строк. Рассказчик называет жизнь Сильвио загадкой, а его самого – героем таинственной повести.

- Найдите в тексте подтверждения таинственности, необычности героя (конкурс на самого внимательного читателя).

- Какой художественный прием помогает ярче оттенить загадочность Сильвио? (портретная характеристика, в которой Сильвио уподобляется дьяволу).

- Какие средства создания характера используются в экспозиции? (поступки, авторская характеристика, показывающая образ жизни героя, детали интерьера, речи).

Вывод: На фоне обыденной, заурядной среды Сильвио выглядит крайне необычно, это настоящий романтический герой. Но к серьезности изображения присоединяется ироническая характеристика: «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола».

Третий этап посвящен анализу эпизода первой дуэли.

- Проследите за лейтмотивом поведения Сильвио и графа в полку.

- Сопоставление с фрагментом кинофильма. Как в фильме передано внутреннее состояние героев? (Обратите внимание на музыку, жесты, интонации речи). Совпадает ли режиссерское истолкование с текстом?

- Как сравнение передает впечатление рассказчика от Сильвио?

Вывод: лейтмотив поведения Сильвио в полку – злость, стремление к превосходству над всеми, лейтмотив поведения графа – шутка. Эти мотивы проявляются и в сцене дуэли. Граф – шутник в жизни – шутит и со смертью, показывает, что не страшится ее, и своим равнодушием снова берет верх над своим соперником. Сильвио, который не может этого допустить, отказывается от выстрела, чтобы добиться в конце концов победы над графом, баловнем судьбы. Это желание мести полностью поработило его, но вот парадокс: его отношение к своему главенствующему положению изменилось. В местечке он первенствует в офицерской среде, но эта власть исходит не из стремления к первенству, а из незаурядности его натуры, которую чувствуют окружающие. Он уклоняется от дуэли с поручиком, понимая, что потеряет влияние в среде офицеров, но это превосходство теперь ничего не значит для Сильвио: он живет одной мыслью – завершить поединок с графом. Естественно, что герой вызывает «странные, противоположные чувства» и у рассказчика, который сравнивает его с тигром – опасным, сильным и прекрасным животным, и у читателя.

Четвертый этап – анализ эпизода второй дуэли. При сопоставлении с фрагментом фильма предлагаем вопросы и задания:

- Как изменяется поведение графа во второй дуэли?



- Как ведет себя Сильвио?

- Какие слова заставляют предположить, что для Сильвио это поединок не только с графом?

- Как режиссер мотивирует отказ Сильвио от выстрела?

Вывод: расчет Сильвио оказывается верным, теперь жизнь дорога графу, и он не может спокойно ожидать смерти, теперь смерть страшна для него. Сильвио провоцирует графа на выстрел, на который тот, по правилам чести, не имел права, но читатель оправдывает графа – ведь он думал не о себе, а о жене. Сильвио удалось одержать победу над соперником. Подтверждение этому – слова графа «характер Сильвио сильнее моего». Поэтому Сильвио не нужна теперь смерть противника, его единственный выстрел – символ могущества, превосходства – теперь будут помнить всю жизнь.

Ключевыми словами в этой сцене являются слова о судьбе и счастье, что, как показали ответы, было неожиданным для учеников. Сильвио хочет испытать судьбу: «Проверим, так ли благосклонна к тебе судьба, как была раньше», «Ты, граф, дьявольски счастлив».

5 этап – смысл финала. Перед просмотром фрагмента предлагаем вопросы:

- Как истолковал режиссер смерть Сильвио?

- Постарайтесь запомнить слова Белкина и графа о судьбе Сильвио. Согласны ли вы с кем-то из героев или можете предложить свое мнение?

После обсуждения киноверсии финала обращаемся к литературоведческим высказываниям:

- Сопоставьте оценки финала литературоведами. Какого мнения придерживаются авторы фильма?

«Поединок Сильвио и графа заканчивается победой Сильвио. Страстная натура героя не удовлетворяется индивидуальным действием: Сильвио присоединяется к повстанцам, желая реализовать свои силы в общей борьбе» (М.

Мирзоян).

«Гибель Сильвио намеренно лишена Пушкиным героического ореола, и романтический литературный герой осмыслен заурядным мстителем–неудачником с низкой и злобной душой» (В. Шмид).

- Как вы определите для себя идею повести? В случае затруднения предлагаем присоединиться к мнению литературоведа или оттолкнуться от него в самостоятельном суждении:

«Сильвио сознательно ведет поединок с судьбой и надеется победить. В отношениях с графом ему это удастся. Но судьба, смерть настигли Сильвио. В этом заключается трагедия героя, незаурядная натура которого не может смириться с необходимостью подчиниться судьбе» (М. Мирзоян).

«Сильвио оказывается выше дуэльной распри, выше банального штампа романтического злодея» (В.Г. Маранцман).

Не будем настаивать на том, чтобы ученики окончательно определились с выбором. По словам В. Шмиды, «Сильвио так же загадочен и неопределим, как реально существующий живой человек. Потребность понять его до конца должна оставаться неудовлетворенной, хотя он постоянно вызывает эту потребность заново».

Вернемся к теме урока. Как можно ее продолжить?

“Выстрел.” Поединок с судьбой.

### Библиографический список

1. Пушкин, А.С. Выстрел [Текст] // А.С. Пушкин. Сочинения: в 3 т. Т.3. Проза. – М., 1987.
2. Маранцман, В.Г. Изучение творчества А.С. Пушкина в школе. На пути к А.С. Пушкину: пособие для учителя и учащихся: в 2 ч. [Текст] / В.Г. Маранцман. - М, 1999. Ч. 1. – С. 129-150.

3. Мирзоян, М. «Повести Белкина» на факультативных занятиях в VIII классе [Текст] / М. Мирзоян // Литература в школе. – 1980. - № 5. – С. 51-56.

4. Шмид, В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» [Текст] / В.Шмид. – СПб., 1996.

5. Бочаров, С.Г. Поэтика Пушкина [Текст] / С.Г. Бочаров. – М., 1974.

# ИНОСТРАННЫЕ ЯЗЫКИ И ЛИТЕРАТУРА

© А.А. Введенская (ЯГПУ)

## Проблема активизации учебного процесса при преподавании стилистики иностранного языка

Стилистика иностранного языка традиционно является одним из завершающих этапов изучения теоретических дисциплин по дополнительной специальности иностранный язык. Анализ текстов предполагает хорошее владение иностранным языком, предшествующее освоение материалов курса общего языкознания, практической и теоретической грамматики, лексикологии, истории языка и др. теоретических дисциплин. Курс лекций по стилистике иностранного языка призван помочь специалистам овладеть знанием стилистических норм и их вариативности в разных сферах коммуникации. При рассмотрении учебных программ по дисциплине, предложенных различными вузами, выясняется, что в задачи курса часто включаются:

- обучение методам исследования всего комплекса разноуровневых стилистических ресурсов и методам углубленного анализа и интерпретации речевых произведений и текстов разной функционально-стилевой и жанровой принадлежности с учетом особенностей коммуникативного акта, его прагматических и структурно-композиционных характеристик, когнитивных, культурологических и других факторов;

- ознакомление студентов с разнообразными способами передачи экспрессивной информации на всех уровнях языка;

- выработка у студентов навыков научного подхода к работе над текстом, умения извлекать из текста основную

информацию и излагать ее в соответствии с принципами определенной модели письменной и устной коммуникации;

Реже в рамках курса целью ставится формирование у студентов умения продуцировать речевые произведения, добиваясь наибольшего соответствия формы и содержания, логической четкости и точного лексико-стилистического оформления как на уровне высказывания, так и на уровне целого текста (с точки зрения наиболее эффективного и уместного употребления стилистических ресурсов языка). Преподаватели больше ориентированы на обучение анализу текста, чем стилистически грамотному созданию собственных высказываний, соответствующих различным функциональным стилям, для студентов важно уметь применять полученные теоретические знания на практике в процессе профессиональной деятельности, а также в процессе межкультурной коммуникации.

Курс также должен ознакомить студентов с трудностями перевода, дать представление об особенностях стилистического функционирования лексических, морфологических и синтаксических единиц в переводимом тексте, о критериях отбора их соответствий в языке и тексте перевода. Формируется представление о национальной специфике использования языковых средств, о национальном своеобразии системы функциональных стилей английского языка.

Базовыми положениями любой теоретической дисциплины, с которых начинается обучение, является понятие о предмете и методологии данной науки, для стилистики языка это еще и определение предмета стилистического анализа. Им, несомненно, является текст - последовательность языковых единиц, объединенная смысловой связью и обладающая семантической автономностью (цельностью). Обычно понятие текста связывается с письменной формой его реализации - в отличие от дискурса, связанного с устной формой речи. Текст может быть письменным (чаще),

устным, будь то хайку или Гомер, народная песня – даже до момента фиксации на бумаге, все они обладают большим числом характерных текстовых признаков – **информативность, связность, коммуникативная направленность**. Современные авторы не настаивают даже на вербальной презентации текста, в широком смысле внеязыковой контекст позволяет рассматривать и невербальные явления в качестве текста. Это имеет связь с спецификой преподавания стилистики именно у культурологов, так как в последние годы значительное число студентов в своих дипломных работах в качестве предмета исследования выбирает кино, телевизионные продукты, медийные явления – то есть темы, не имеющие однозначного вербального воплощения, тем более строго не зафиксированные в печатном виде. В этом случае инструментами анализа становятся не стилистические приемы, соответствующие определенным уровням языка – фигуры речи или тропы – а понятия код, контекст, норма, над-языковые приемы – гиперболла, аллюзия, трансязыковые приемы – вплоть до прямого указания, жеста, дополняющего слово, надписи или музыкального сопровождения видеоряда, которое вызывает прямую ассоциацию с неким незвучащим текстом. Даже привычный линейный текст в простом звуковом исполнении дает приращение смыслов за счет инструментовки, фактически подлежащей анализу только при условии *наличия ремарки в пьесе*.

Поскольку при обучении стилистике иностранного языка нам необходимо иллюстрировать все термины и понятия предмета, а также стилистические приемы, не обойтись без нарушения основного принципа стилистического анализа – предметом стилистического анализа может служить только целостный текст. Мы приводим выдержки из **в**збавцев и даже части предложений, доходя до лексического уровня, демонстрируя синонимический потенциал, не-

нормативную морфемную дистрибуцию, или до уровня словосочетаний – в основном это касается тропов. После этого можно до бесконечности повторять о важности контекста. В этой связи более уместным представляется применение в качестве иллюстраций в ходе занятий текстов малой длины – размер не может служить критерием текста, прекрасный материал для анализа при рассмотрении фигур речи, эллипсов, ситуаций нарушения лексической и морфемной сочетаемости, эффекта обманутого ожидания дает даже реклама. И вновь – ситуация анализа не так проста, в рекламе как нигде более важен внеязыковой контекст. Длина нерелевантна при определении текст-нетекст, но влияет при классификации текстов по жанрам и литературным формам, для полноценного анализа литературно-художественного текста жанр рассказа или недлинного поэтического произведения не всегда подходит.

Авторы указывают на необязательность письменной репрезентации текста, – однако в любом учебнике анализируются безусловно гениальные, но потерявшие актуальность для современного учащегося письменно зафиксированные произведения классических авторов. При этом суть любого стилистического приема состоит в его новизне и нарушении нормы, а классические образцы были многократно подвержены тиражированию когда-то свежих структур и трансформационных моделей.

В качестве способов актуализации курса мы предлагаем к базовой части программы, описывающей традиционные аспекты стилистики, добавить рассмотрение актуальных стилей средств массовой коммуникации (в качестве дополнения к публицистическому функциональному стилю), куда включены следующие вопросы: прагматический характер текстов массовой коммуникации, пути и средства воздействия на адресат, лингво-стилевые различия и единство различных видов массовой коммуникации (газеты,

рекламы, радио и телевидения), роль экстралингвистических факторов в создании языковой специфики текстов средств массовой коммуникации. Ввиду небольшого количества лекций эти аспекты могут быть рассмотрены в ходе практических занятий (8 часов), возможно применение активных методов обучения (исследовательские, проблемные и т.д.).

В рамках изучения газетно-публицистического стиля и его жанровых разновидностей актуальными представляются рассмотрение развлекательной функций этого стиля или функции формирования общественного мнения. В качестве примера проблемного задания можно предложить рассмотрение политизированного газетного текста, рассчитанного на манипуляцию общественным мнением, составление тематической сетки на основе этого текста и ее последующий анализ. Это позволяет определить в тексте речевые приемы манипулирования адресатом и рассмотреть особенности информационного поля современных СМИ. Такая работа позволяет студентам выделить прагматический аспект подобных текстов, выявить их оценочность и директивность, составить мнение об адекватности подбора стилистических средств целевой аудитории (понятие референтности публицистического текста), оценить роль экстралингвистических факторов в создании языковой специфики текстов mass media.

Необычное исследование предполагают следующие темы практических занятий: анализ спонтанных жанров газетно - публицистического стиля: интервью, пресс-конференция, диалог в прямом эфире, ток-шоу, анализ роли ведущего, трудности выступления по радио и телевидению. Работа проводится на современном аутентичном материале, необходимо также рассмотреть принципы диалогизации, интимизации речи.



В целях выработки более грамотного подхода к ведению научной деятельности аналогичным образом возможно рассмотреть прагматический аспект научного стиля, присущие ему объективность и точность, определенность, доказательность, предложить создание текстов, соответствующих жанрам статья, монография, диссертация, отчет, лицензия, патент, лекция, учебные пособия, энциклопедия, выступление на симпозиуме, дебаты, провести различие между устными и письменными жанрами в рамках научного стиля. Также можно предложить следующие проектные задания: при изучении специфики диалогической речи – выполнение письменного анализа (художественная литература, кинофильм или личные наблюдения) с точки зрения его эффективности/неэффективности для обоих коммуникантов, целей (намерений), стратегий и тактик, используемых собеседниками. При анализе классического литературно-художественного текста – сравнение портретных характеристик или пейзажных описаний в произведениях английской классической литературы, акцентировав внимание учащихся на то, что включают авторы в эти описания, как связывают их с сюжетными линиями, какие языковые средства используют, анализ речевого поведения трех-четырех известных литературных героев, оценка характерологической роли использованных стилистических приемов.

### **Библиографический список**

1. Арнольд, И.В. Стилистика английского языка [Текст] / И.В. Арнольд. – Л., 1981.
2. Гальперин, И.Р. Стилистика английского языка (Stylistics) [Текст] / И.Р. Гальперин. – М.: Высш. шк., 1981.
3. Левковская, Н.А. Стилистика английского языка: Лекционно-практический курс [Текст] / Н.А. Левковская. – М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 1998.

**Метод проектов как способ активизации работы студентов на уроках английского языка**

Современный урок иностранного языка в вузе предполагает речевую направленность как упражнений, так и самих занятий. Поэтому нужно как можно чаще включать студентов в реальные ситуации общения, моделируемые на уроке. Такие формы общения, как вопросно-ответные упражнения (в режимах учитель — класс; учитель — ученик; ученик — класс), и перевод часто используются на уроках. Но они не способствуют повышению мотивации и формированию коммуникативной компетенции. Чем же можно дополнить арсенал средств? Современная методика предлагает следующие приемы работы: беседы; диспуты/дискуссии; интервью; «круглые столы»; конференции; защиты проектов; телемосты; общение посредством Интернета; ролевые игры; драматизации и так далее. Все они направлены на организацию общения, создание коммуникативных ситуаций, на побуждение к выполнению творческих заданий и осуществлению собственных потребностей.

На наших занятиях по английскому языку в группах учащихся по специальности «реклама» мы проводим проектную работу в качестве завершающего этапа в связи с изученной темой. Как показывает практика, проект под силу всем учащимся и вызывает у них интерес, поскольку связан с их будущей профессиональной деятельностью. Кроме того, он является самостоятельным, открытым видом работы и поэтому не может жестко регламентироваться и контролироваться преподавателем. Оценка за выполнение работы носит комплексный характер. Она складывается из полученного результата работы, наличия творческого подхода к решению проблемы и взаимной оценки учащихся.

Трудности, с которыми мы столкнулись в работе по методу проектов, носят скорее психологический характер. К ним относятся следующие проблемы:

- проблема обеспечения активного участия в общей работе каждого учащегося и оценки его вклада в общее дело при групповом проектировании;
- ограниченность тематики коллективных проектов, способных заинтересовать всю группу;
- скудность иноязычных речевых ресурсов учащихся, трудности при входе в общение;
- наличие у поставленных задач нескольких вариантов решений.

Мы предлагаем, например, такие способы решения:

- поддержание доверительных, открытых отношений в группе;
- решение несложных коммуникативных задач и мозговой штурм;
- четкая формулировка требований к работе и критериев оценки работы;
- обучение студентов анализировать свою деятельность, оценивать себя и других;
- стимулирование авторской позиции учащихся дополнительными вопросами типа «Как вы считаете...?».

Конечно, в эмоциональном и творческом планах проект является наиболее эффективным. Но если сводить всю работу учащихся к написанию сочинения по необычной теме и затем его проверке, то это уже не является полноценным проектом, а всего лишь речевым упражнением. От него наша работа отличается, прежде всего, делением деятельности на этапы:

- Планирование, введение в проект (постановка проблемы, выдвижение гипотезы, цели и задач);
- Подготовка и исполнение проекта (выполнение задач, решение проблемы или ситуации);

– Презентация проекта (оценивание и подведение итогов).

Все вышеперечисленные этапы включены в само учебное задание по проекту. Например, это может выглядеть следующим образом:

If you want to make adverts, start with ordinary things.

1. Choose any object from the list: a pencil, a key, a bottle, buttons, a candle, a litterbin, a book, a telephone, a mirror. (you can do it in the lottery). Be ready to advertise this object.

2. Think of the slogan and some text in English.

3. Use a piece of paper (A4), place the picture of the object there. The advertisement must be colourful, stylish and attractive.

4. Presentation. Speak about your advertisement. Explain your idea to other students.

5. Evaluation. Discuss with the group whose advertisement was the best. Speak about it. What do you like most of all (colours, concept, slogan)?

Кроме того, проект отличается наличием проблемы, практической и теоретической значимостью (результатом), сочетанием парной, групповой и индивидуальной работы, структурированностью, использованием исследовательских методов, эмоциональной составляющей, проявляющейся в виде удовольствия, интереса и увлеченности в ходе работы. Также роль учителя состоит в том, чтобы создать условия, максимально благоприятные для раскрытия и проявления творческого потенциала учащихся, координировать работу, помочь преодолеть непредвиденные трудности, которые могут возникнуть.

Таким образом, с точки зрения обучения иноязычной речи самым большим достоинством проектов является то, что они предусматривают естественную взаимосвязь всех четырех видов речевой деятельности (аудирования, говорения, чтения, письма) с возможным преобладанием

одного вида на определенных этапах в зависимости от характера проекта. Задача преподавателя заключается в способствовании наиболее эффективному проявлению этого свойства проектов. Кроме того, он занимается подготовкой работы и замыслом проекта (его внешней презентацией), распределением ролей и контролем процесса решения задач. Также он является «массовиком-затейником».

Работа над собственными проектами при обучении иностранному языку отражает современную тенденцию в образовании — ориентацию на исследовательскую, поисковую модель обучения (discovery learning), широкое использование проективных приемов, которые приучают учащихся творчески мыслить, самостоятельно планировать свои действия, прогнозировать возможные варианты решения задач, выбирать способы и средства их реализации.

© М.И. Марчук (ЯГПУ)

### **Работа с художественным текстом в рамках курса «История зарубежной литературы»**

Курс, в рамках которого студенты знакомятся с закономерностями и результатами развития литературного процесса зарубежных стран, может быть выстроен по-разному в зависимости от изучаемого периода и от специфики направления (специальности). В соответствии с этими нюансами, но в равной степени важное место занимает в процессе обучения непосредственная работа преподавателя и студентов с художественным текстом. Отметим ряд особенностей этой работы, характерных именно для курса «история зарубежной литературы».

В первую очередь, само название курса указывает на наиболее существенное затруднение: необходимость анализировать не столько подлинник художественного текста, сколько его перевод, или даже переводы. Создается впечат-

ление, что мы оцениваем не столько вдохновение творца, сколько труд переводчика. Кажущиеся трудности могут быть компенсированы несколькими способами. Прежде всего, студенты не должны упускать из виду эту проблему, ее не стоит затушевывать или недооценивать. На наш взгляд, умение работать с переводом и переводами формирует филологическое чутье, умение слышать слово, актуализировать весь ассоциативный потенциал его значений не в меньшей степени, чем анализ текста на родном языке. Разумеется, работа с переводами возможна не везде: неприемлема она, скажем, при изучении античной литературы, литературы Средних веков. Однако вполне удачно на практических занятиях опробована работа с переводами сонетов Шекспира, лирики Бернса, Китса, Гете, Шиллера и др. Здесь возможны два сопряженных типа заданий в зависимости от степени владения студентами иностранным языком. Во-первых, это работа непосредственно с текстом оригинала – выявление тропов, лексических и звуковых особенностей (например, звукопись в лирике Кольриджа или По); составление подстрочного перевода. Во-вторых, это работа непосредственно с переводами. В лучшем случае это оценка степени точности переводов через сравнение их с оригиналом либо подстрочником. Как правило, в результате такой работы не удастся «забраковать» целиком и полностью ни один вариант перевода, а студенты на конкретных текстовых примерах осознают все смысловое и формальное богатство оригинала. В худшем случае речь идет только о сравнении переводов между собой – но такого рода анализ уже не имеет прямого отношения к зарубежной литературе; здесь говорится уже об особенностях мировоззрения и техники стиха русских поэтов-переводчиков, для которых оригинал стал в определенном смысле поводом для самовыражения.

Интересной может быть работа не только с переводами поэзии, но и с переводами прозаических произведений.

Здесь особенно богатую почву предоставляют тексты литературы века XX, которые интересны в силу своей формальной сложности (например, модернистские тексты) или содержательной актуальности для молодого поколения (тексты представителей / вдохновителей / выразителей идей молодежной контркультуры второй половины столетия). Эти тексты продолжают привлекать к себе в разной степени профессиональных переводчиков, и проделанная ими работа вполне может стать объектом анализа на практическом занятии (см., например, новый перевод «Над пропастью во ржи» Сэлинджера, предложенный М. Немцовым).

Очевидна необходимость работы с текстом на практических занятиях, если точнее – то еще на этапе подготовки к ним. К сожалению, эта необходимость не всегда очевидна для студентов, хотя свободное владение текстовым материалом (здесь мы, уже не оговаривая этого специально, имеем в виду работу непосредственно с русскоязычным вариантом) на практическом занятии решает многие проблемы. Прежде всего, умение аргументировать свой ответ текстом дает основание, как и на практических занятиях по отечественной литературе, для возникновения дискуссии по проблематике прочитанного произведения. Поэтому вопросы к практическому занятию следует составлять таким образом, чтобы исключить бессмысленное цитирование критической литературы, от которого у студента ничего не остается в памяти (например, при анализе романа Г.Флобера «Госпожа Бовари» и, в частности, образа главной героини – определить наличие и признаки внешнего и внутреннего конфликта). Затем, владение текстом произведения позволяет студенту критически оценить исследовательскую литературу и прочие материалы, использованные при подготовке к занятию. К сожалению, учащимся очень часто приходится иметь дело либо с литературоведческими исследованиями второй половины двадца-



того века, которые грешат излишней тенденциозностью, либо (по собственной инициативе) с Интернет-материалами, научный уровень которых не всегда высок. На наш взгляд, именно навыки вдумчивой работы прежде всего с художественным текстом позволяют студенту при знакомстве с различными вариантами его интерпретации все-таки сформулировать свою точку зрения.

Кроме обязательной работы с текстом на практических занятиях, подразумевается ее наличие и на занятиях лекционных. К сожалению, при настоящем количестве лекционных часов преподавателю приходится экономить время, и эта экономия происходит прежде всего за счет текстовых примеров. Но нельзя не отметить их пользу, которая, как и на практических занятиях, прежде всего заключается в конкретизации теоретических положений, касающихся проблематики и поэтики произведений (приемы градации в лирике Гюго, контраста в его же романах, гротеск у Гофмана, «овеществление» героя у Бальзака и т.п.). Особенно выразительно на лекциях звучит лирика – во многом в силу того, что учащиеся не учитывают важность звучания для этого рода литературы и редко читают стихотворения вслух, из-за чего теряется целый пласт значений. Как правило, само звучание стиха приближает слушателей к его пониманию.

Наконец, в рамках тех курсов или при разговоре о тех произведениях, где обращение к оригиналу невозможно в силу языковых препон или понимание специфики текста сложно достижимо в силу его временной удаленности, допустимо использовать прием, подсказанный, опять же, названием курса – литературный процесс до 18 века включительно преподается под названием «зарубежная литература и культура», что подразумевает размыкание текстовой реальности в более широкий культурный контекст для сопоставления, проведения параллелей, поиска общих основа-



ний. Так, особенности литературы античной Греции как части ее культуры могут толковаться через особенность полисной организации; средневековые тексты понимаются в рамках специфического менталитета своих создателей-читателей/слушателей; продуктивно проведение параллелей между произведениями литературы и других видов искусства (например, если мы говорим о культуре готики Возрождения, барокко); тексты первых немецких романтиков насквозь философичны. Вовлечение литературных событий в общекультурный контекст расширяет кругозор студентов, создает в их сознании целостную картину изучаемого периода, что, собственно, и должно свидетельствовать об освоении материала.

#### **Библиографический список**

1. Берковский, Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе [Текст] / – СПб.: Азбука-классика, 2002.

© Н.В. Сизова (ЯГПУ)

#### **Особенности работы с электронными переводчиками и онлайн-словарями при обучении иностранному языку**

С 90-х годов XX века началось бурное развитие рынка персональных компьютеров (ПК) и информационных технологий, а также широкое использование сети Интернет, которая с каждым годом становится все более интернациональной и многоязыкой. Все это сделало возможным, а главное востребованным, развитие систем машинного перевода.

В настоящее время несколько десятков компаний занимаются разработкой коммерческих систем машинного перевода, в их числе: Systran, IBM, L&H (Lernout & Hauspie), Language Engineering Corporation, Transparent

Language, Nova Incorporated, Trident Software, Atril, Trados, Caterpillar Co., LingoWare; Ata Software; Lingvistica b.v. и др. Появилась возможность воспользоваться услугами автоматических переводчиков непосредственно в Сети: [www.alphaworks.ibm.com/aw.nsf/html/mt](http://www.alphaworks.ibm.com/aw.nsf/html/mt); <http://www.freetranslation.com/>; <http://www.transtrate.ru/>; [www.logomedia.net/text.asp](http://www.logomedia.net/text.asp); [www.foreignword.com/Tools/transnow.htm](http://www.foreignword.com/Tools/transnow.htm); [babelfish.altavista.com/translate.dyn](http://babelfish.altavista.com/translate.dyn); [infinet.reverso.net/traduire.asp](http://infinet.reverso.net/traduire.asp); <http://www.t-mail.com/> [1].

С начала 1990-х гг. на рынок систем ПК вышли отечественные разработчики. Примером российской коммерческой системы машинного перевода является PROMT (PROgrammer's Machine Translation). Компанией ПРОМТ выпускается целое созвездие программ машинного перевода: пакет программ для работы в Интернете – PROMT Internet, переводчик для корпоративных почтовых систем — PROMT Mail Translator, корпоративный сервер переводов PROMT Translation Server (PTS) и Интернет-решение PROMT Internet Translation Server (PITS), PROMT Translation Office и Magic Goody. Перевод в режиме онлайн при поддержке системы PROMT используется на ряде отечественных и зарубежных сайтов: <http://www.translate.ru/>, [infinet.reverso.net/traduire.asp](http://infinet.reverso.net/traduire.asp) и др.

Казалось бы, преимуществ у автоматических переводчиков не счесть: они знают множество языков и умеют переводить тексты в разных направлениях за короткий промежуток времени. Но так ли все просто, как это выглядит на первый взгляд, и почему тогда до сих пор так востребованы профессиональные переводчики?

На самом деле говорить о высококачественном переводе не приходится. Первые системы машинного перевода сводились к пословному (word-to-word) переводу текстов без какой-либо синтаксической, а тем более смысловой

целостности. Современные аппаратные и программные средства допускают использование словарей большого объема, содержащих подробную грамматическую информацию, что, безусловно, значительно улучшает качество перевода, однако не лишает его ошибок и не уменьшает важности корректуры и редактирования полученных переводных текстов человеком.

В практике переводческой деятельности и в информационной технологии различаются два основных подхода к машинному переводу. С одной стороны, результаты машинного перевода могут быть использованы для поверхностного ознакомления с содержанием документа на незнакомом языке. В этом случае он может использоваться как сигнальная информация и не требует тщательного редактирования. Другой подход предполагает использование машинного перевода вместо обычного «человеческого». Это предполагает тщательное редактирование и настройку системы перевода на определенную предметную область. В любом из современных видов машинного перевода необходимо участие человека-редактора, удобство работы которого обеспечивается качеством и надежностью соответствующего программного обеспечения. Есть, например, технический перевод, где важно знать принятые за рубежом стандарты обозначений тех или иных понятий, или литературный перевод, когда требуется получить текст, по художественной ценности максимально близкий к оригиналу. Следует учитывать, что компьютер не понимает языковых нюансов, намеков в тексте, игры слов. Текст также может содержать слова, которые нужно понимать в контексте образа жизни людей в конкретной стране, что компьютеру, однозначно, не под силу.

С целью выявления некоторых типичных ошибок при машинном переводе рассмотрим образец перевода текста с английского языка на русский язык автоматическим пере-

водчиком PROMT Translation Office. В качестве образца текста взяты фрагменты статьи "Don't just do something, sit there" из газеты «The Moscow Times» [2. С.8].

| Исходный текст                                                      | Перевод автоматическим переводчиком                                                         | Отредактированный перевод                                                                                                                                                                                                                        |
|---------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1) Don't just do something, sit there.                              | 1) Только не делайте <u>кое-чего</u> , сидите там.                                          | 1) Только <u>ничего</u> не делайте, сидите там. (Не учтено, что двойное отрицание в английском предложении не употребляется).                                                                                                                    |
| 2) Almost 13 years ago I came to Moscow to work at a Russian paper. | 2) Почти 13 лет назад я <u>прибыл</u> в Москву, чтобы работать в Российской <u>бумаге</u> . | 2) Почти 13 лет назад я <u>приехала</u> в Москву работать в одной из российских <u>газет</u> . (Не учтено отсутствие грамматической категории рода в английском языке, а также многозначность слова 'paper' – выбрано первое значение в списке). |
| 3) I was dying to get on the inside.                                | 3) Я <u>умирал</u> , чтобы войти <u>во внутреннюю часть</u> .                               | 3) Мне <u>до смерти хотелось</u> войти <u>в курс дела</u> . (Дословный перевод, не учтено наличие идиоматических выражений в предложении).                                                                                                       |
| 4) Another thing I found difficult was the sitting around.          | 4) Другая вещь, которую я нашел трудным, была <u>заседание</u> .                            | 4) Другой трудностью для меня оказалось просто <u>рас-суживаться без дела</u> . (Английское слово "sitting" переведено как существительное, не учтена герундиальная форма глагола, а также наличие неделимого словосочетания "to sit around").   |

А теперь интересно посмотреть, как будет переведен отредактированный русский текст на английский язык.

| Отредактированный текст                                                         | Перевод автоматическим переводчиком                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1) Только ничего не делайте, сидите там.                                        | 1) Only nothing do (make), sit there. (Не учтен прямой порядок слов в английском языке, трудности в переводе глагола «делать» - даны оба варианта, однако нет двойного отрицания при переводе).                                                                                                                                                                                                           |
| 2) Почти 13 лет назад я приехала в Москву работать в одной из российских газет. | 2) Almost 13 years <u>back</u> I <u>have arrived</u> to Moscow to work in one of the Russian newspapers. (Слово «назад» переведено как наречие "back", т.к. "ago" в словаре переводится как «тому назад», а слово «тому» в предложении отсутствует. «Приехала» переведено во времени Present Perfect, т.к. это глагол совершенного вида, хотя данному предложению более соответствует время Past Simple). |
| 3) Другой трудностью для меня оказалось просто <u>рассиживаться</u> без дела.   | 3) Other difficulty for me appeared simply <u>рассиживаться</u> without an affair. (Данное идиоматическое выражение невозможно дословно перевести на английский язык; слово «рассиживаться» вообще, отсутствует в английском языке, поэтому оно оставлено без изменений. Здесь следует не переводить дословно, а подобрать соответствующий эквивалент, что переводчик сделать не может).                  |

Итак, мы видим, что использование автоматических переводчиков невозможно без последующего редактирования полученных текстов человеком. И хотя за долгую историю развития качество машинного перевода, безусловно, значительно улучшилось, он вряд ли сможет заменить человека полностью.

Современный машинный перевод следует отличать от использования компьютеров в помощь человеку-переводчику. В последнем случае имеется в виду автоматический словарь, помогающий человеку быстрее подбирать нужный переводной эквивалент. Хотя и в том, и в другом случае компьютер работает вместе с человеком (переводчиком или редактором), в содержание термина «машинный перевод» входит представление о том, что главную, большую, часть работы по переводу и отысканию переводных эквивалентов и переводных соответствий машина берет на себя, оставляя человеку лишь контроль и исправление ошибок, в то время как компьютерный словарь в помощь человеку – это чисто вспомогательное средство для быстрого нахождения переводных соответствий.

#### **Библиографический список**

1. Крупин, А. Онлайн-переводчики и словари [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.comuterra.ru/gid/357300>.
2. Gessen, M. Don't Just Do Something, Sit There [Текст] / M. Gessen // The Moscow Times. – 2005. – № 3317.

© Е.С. Смоленская (ЯГПУ)

#### **Использование художественных методов в преподавании иностранного языка как средства повышения мотивации студентов**

Общеизвестно, что в советской педагогике существовало определенное единообразие методов преподавания иностранного языка, акцент делался на чтение и перевод учебных, специально составленных текстов.

Последующий период, начало 90-х годов, характеризуется значительным плюрализмом взглядов, в том числе и в области методики преподавания иностранного языка. По-

являются альтернативные системы обучения, методы и приемы, способствующие повышению эффективности процесса преподавания, с одной стороны, и восприятия передаваемых знаний, с другой. Одним из таких методов является художественный метод, который представляет собой использование на занятиях средств изобразительного, литературного и музыкального искусства.

Обращение к искусству служит сразу нескольким целям: во-первых, это весьма действенное средство мотивации студентов к изучению языка; во-вторых, оно способствует знакомству учащихся с культурой страны изучаемого языка, расширяет их кругозор; в-третьих, несет в себе богатый воспитательный потенциал, так как именно искусству, в широком смысле этого слова, отведена важная роль в воспитании личности.

Здесь необходимо отметить, что использование методов искусства мы понимаем не только как пассивное восприятие художественного или музыкального отрывка, картины, но и как самостоятельное творчество.

В рамках настоящей статьи нам представляется целесообразным остановиться лишь на мотивационном аспекте метода, так как именно он позволяет нам добиваться лучших результатов при освоении иного языка. По сравнению с искусственно созданными методами, применяемыми для отработки и закрепления речевых умений (например, задания на дополнение пропущенных элементов в тексте или разгадывание ребусов), художественные методы имеют в себе то важное преимущество, что представляют интерес сами по себе (гораздо интереснее для учащегося соприкоснуться с богатым пластом зарубежной или родной культуры, чем выполнять скучные аудиторные упражнения). Чем ближе к реальной жизни, тем выше мотивация.

Традиционно принято выделять следующую классификацию художественных средств:

- музыкальные,
- литературные (проза, поэзия),
- изобразительные.

Ниже мы раскроем более подробно каждое из перечисленных средств и возможные приемы, используемые в рамках каждого из них.

**К приемам изобразительного искусства относятся:**

1. «*Описание картины*» может происходить с опорой или без опоры на необходимую лексику. Такой прием возможно использовать как на этапе введения нового материала, когда картину описывает учитель, так и на этапах отработки, закрепления и повторения пройденного, когда задание выполняют студенты. Различные живописные жанры помогают охватить широкий спектр разговорных тем: портреты подойдут к теме «внешность», пейзажи помогут в работе над темой «природа», натюрморты незаменимы при повторении лексики, связанной с предметами быта, фруктов и овощей, жанровая живопись рассматривает взаимоотношения людей, а также предоставляет богатый материал для описания внешности, чувств, окружающей обстановки и т.д. Многие картины любопытны с точки зрения их цветовой гаммы, расстановки деталей, отрабатываются цвета и предлоги места.

В описание картины входит и описание впечатления ею производимого.

2. «*Рисуночный диктант*» – прием самостоятельного художественного творчества, заключающийся в отображении на бумаге прочитанного учителем или прослушанного с аудиозаписи. Материалом для рисуночного диктанта могут служить песни, стихи или прозаические отрывки не абстрактного содержания (например, описание внешности героев, обстановки комнат, небольшие сюжетные зарисовки).



3. Следующий прием называется *«нарисуй мне ба-  
рашка»*. Работа осуществляется в парах: один студент объ-  
ясняет на иностранном языке, что нужно нарисовать, другой  
это рисует, потом они меняются ролями, возможно задавать  
уточняющие вопросы (например: *Und wie gross ist das Haus,  
wieviele Stockwerke hat es? Aus welchem Stoff ist das Haus  
gebaut? usw.*) Такой прием позволяет задействовать макси-  
мальное количество учащихся в работу. Но одновременное  
говорение нескольких пар затрудняет процесс отслеживания  
и исправления возможных ошибок.

4. *«Найди десять отличий»*. Работа может быть по-  
строена как в парной, так и во фронтальной форме. Студент,  
получивший изображение картины, должен максимально  
точно описать для всех или, в случае работы в парах, для  
своего соседа, что на ней изображено и как относительно  
друг друга расположены предметы, не показывая самой кар-  
тины, остальные зарисовывают услышанное. Результат  
сравнивается с оригиналом. В выборе объекта для работы  
важным показателем являются временные рамки. Если вре-  
мя ограничено, лучше выбирать картину с минимальным  
количеством предметов, изображенных на ней.

**Приемы работы со студентами с использованием  
литературных средств:**

1. *«Высказывание впечатления по художественному  
фрагменту»* позволяет развивать умение монологической  
речи.

2. *«Буриме»* – прием собственного художественного  
творчества, заключающийся в написании стихотворения на  
заданную рифму. Пригодны любые уже существующие сти-  
хи, где оставляется только последнее слово каждой строки.  
Результат интересно сравнить с оригиналом. С этим задани-  
ем лучше справляются студенты старших курсов, обладаю-  
щие большим словарным запасом.

3. «*Стих наоборот*», когда все слова в стихотворении заменяются на противоположные.

4. «*Придумай конец*» или «*недосказанная история*», которую нужно закончить. Формируется способность логично излагать свои мысли на иностранном языке.

5. «*Письмо мачехи золушке*», когда пишется письмо от имени литературного персонажа.

6. «*Газетный репортер*». Представляет собой прием составления заметки о событии в художественной литературе, например, о новом романе.

7. «*Выразительное чтение стиха*». Данным приемом также не стоит пренебрегать на уроке иностранного языка, он способствует развитию фонетических навыков, постановке правильного произношения.

8. «*Чтение текста с разными интонациями*». Благодаря прочтению поэтического или прозаического отрывка несколько раз с разными интонациями, например, с интонацией разгневанного или веселого человека, подавленного и утомленного, робкого или уверенного в себе, достигается один из основных принципов преподавания иностранного языка, а именно принцип многократного повторения, так необходимый для овладения любым языком. Еще одним достоинством этого несложного упражнения является избежание необходимости искусственного стимулирования учащихся к неоднократному повторению прочитанного. Акцент смещается, и скучное требование учителя заменяется интересом и желанием наиболее точно передать выбранную интонацию, процесс формирования умений происходит незаметно.

### **Приемы работы с музыкальными средствами:**

1. *Художественное восприятие музыки с последующим обсуждением* помогает отработать клише выражения собственного мнения, впечатления от прослушанного.

2. *Аудирование песенного текста* – любимый всеми студентами способ групповой работы.

3. Во время *пения песен* происходит постановка фонетики.

4. *Придумать слова на знакомую мелодию*. Всем знакомый прием из русского языка может быть перенесен и на иностранный. Если проявить фантазию, то зарифмованным окажется не только смысловой отрывок текста (стихотворный текст), но и сложно запоминающийся грамматический материал.

Все рассмотренные нами приемы в рамках художественного метода имеют ряд преимуществ перед традиционным приемом преподавания: они оригинальны и потому вызывают интерес, индивидуальны, так как предоставляют возможность собственного творчества, имеют большой воспитательный и обучающий потенциал. Однако нельзя говорить о полной замене традиционных приемов (таких, например, как написание сочинений, словарных диктантов, заучивание текстов и т.д.) художественными методами. Они лишь призваны обогатить уже давно существующие, сделать процесс изучения языка более интересным.

### **Библиографический список**

1. Блатова, Н.К. Что наша жизнь?– Игра! [Текст]: сборник игр и занимательных упражнений на занятиях по иностранному языку/ Н. К. Блатова, В. И. Жельвис [и др.]; под. ред. В. И. Жельвиса. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2001. – 152 с.

**Система практических занятий по учебному  
предмету «Зарубежная литература и культура XVII –  
XVIII вв.» для направления  
«филологическое образование»**

Действующий учебный план предусматривает проведение пяти практических занятий (10 учебных часов) по предмету «Зарубежная литература и культура XVII – XVIII вв.» в группах студентов, обучающихся по направлению «филологическое образование». Небольшое количество учебных часов требует продуманной системы практических занятий, которая соответствовала бы современным стандартам высшего образования. Ниже будут проанализированы принципы, которыми мы руководствовались при отборе текстов, ракурса их рассмотрения и формы проведения практических занятий.

Очевидно, что учебный предмет, объединяющий в себе два самостоятельных периода развития западноевропейской литературы, предусматривает изучение на практических занятиях произведений, которые были созданы в течение обоих изучаемых периодов. Исходя из этого, два практических занятия (4 часа) отводятся на рассмотрение художественных произведений, написанных в XVII веке, и три (6 часов) – на произведения XVIII века.

Тексты отобраны таким образом, что позволяют познакомить студентов с ведущими литературными направлениями и течениями изучаемых периодов. Первое занятие («Национальные особенности лирики высокого барокко») посвящено барокко; второе («Эволюция жанра трагедии в театре французского классицизма») – классицизму; третье («История рецепции «Путешествий Гулливера» Дж. Свифта») – просветительскому реализму; четвертое («Варианты интерпретации романа И.В. Гете «Страдания юного Верте-

ра») – немецкому варианту сентиментализма – штюмерству. Наконец, на пятом занятии («Фауст» И.В. Гете») трагедия И.В. Гете рассматривается как эклектичное произведение, сочетающее в себе черты многих литературных направлений.

Выносимые на практические занятия произведения относятся к роду и жанру литературы, приоритетному для данного литературного направления. Именно поэтому барокко рассматривается на примере лирики, классицизм – на примере трагедии, просветительским реализм на практических занятиях представлен романом путешествия, а сентиментализм – эпистолярным романом.

Учитывая, что в рамках изучаемого предмета студенты знакомятся с развитием основных национальных литератур Западной Европы, практические занятия посвящены произведениям, относящимся к разным национальным традициям. По одному занятию приходится на английскую и французскую литературу, два – на немецкую, одно занятие отводится на выявление особенностей лирики высокого барокко в пяти основных западноевропейских литературах (итальянской, испанской, французской, немецкой и английской). Компаративный аспект является одним из главных принципов рассмотрения литературных произведений изучаемых периодов. Он реализуется не только в рамках сравнительного изучения национальных литератур, но и при сравнении писателей, работавших в рамках одного направления и национальной традиции. Например, на втором занятии проводится сравнительный анализ творческого метода П. Корнеля и Ж. Расина. Эта работа позволяет выявить авторскую индивидуальность на фоне достаточно жестких канонов построения и содержания текста, характерных для литературы XVII века.

Поскольку изучаемый предмет предусматривает знакомство студентов не только с *литературой*, но и с *куль-*

*турой* эпохи, очевидно, что изучение литературы должно быть вписано в широкий культурный контекст. Небольшое количество выделяемого аудиторного времени усложняет эту задачу, но она может быть решена за счет подготовки студентами индивидуальных сообщений на темы, раскрывающие связь литературы с другими видами искусства. Например, на занятие, посвященное жанру трагедии во французском классицизме, предлагаются следующие варианты докладов:

1. Театр эпохи классицизма (особенности режиссуры, игры актеров, представления о театральном костюме и реквизите, театральный этикет и т.д.);

2. Сценическая история «Сиды» П. Корнеля и «Федры» Ж. Расина;

3. Возникновение и репертуар знаменитых парижских театров: Пале-Рояль (театр Мольера) и Бургундский ОТЕЛЬ. Наиболее знаменитые актеры, их самые известные роли. Социальный статус драматурга и актера во Франции XVII века.

На других практических занятиях студентам в качестве индивидуального задания предлагается рассказать о книжных иллюстрациях к изучаемому произведению, картинах и музыкальных произведениях, созданных на его сюжет.

Широкий контекст изучения произведений позволяет разнообразить подходы к интерпретации литературных произведений. Кроме традиционного для практических занятий по истории литературы анализа текста, студентам предлагается проследить историю рецепции произведения в критике (занятие, посвященное «Путешествиям Гулливера» Дж. Свифта). Студенты учатся выявлять концептуальную позицию критика-интерпретатора, связывая ее с его идеологическими и литературоведческими взглядами, сопоставлять точки зрения зарубежных и отечественных критиков разных

эпох. На четвертом занятии, посвященном роману И.В. Гете «Страдания юного Вертера», студентам предлагается самим проинтерпретировать произведение в одном из заданных ракурсов: биографическом, интертекстуальном или гендерно-культурологическом. Эта работа готовит студентов к их будущей самостоятельной исследовательской деятельности, написанию курсовых проектов и выпускных квалификационных работ.

В системе практических занятий по предмету предусмотрено не только разнообразие содержания, но и формы проводимых занятий. Так, в ходе подготовки к первому занятию («Национальные особенности лирики высокого барокко»), группа делится на пять подгрупп, каждая из которых готовит по заданному плану сообщение по одной из пяти западноевропейских школ высокого барокко и оформляет свой рассказ в виде таблицы. В ходе семинара студенты, слушая сообщения членов других групп, завершают заполнение таблицы и делают вывод об общих и национальных чертах в лирике высокого барокко. Данный вид работы помогает студентам научиться отбирать учебный материал, структурировать его, дает им навыки проведения лекции (выбор темпа речи, выделение голосом наиболее важного материала, умение дать историко-литературный комментарий и ввести новые термины, написание сложных имен и названий на доске для предупреждения ошибок учеников и т.д.). В конце практического занятия преподаватель, опираясь на мнение группы о сообщениях своих коллег, разбирает ошибки студентов, связанные с методическими аспектами подачи учебного материала, что может быть рассмотрено как пропедевтическое мероприятие по подготовке студентов к прохождению педагогической практики в школе.

Четвертое практическое занятие («Варианты интерпретации романа И.В. Гете «Страдания юного Вертера») проводится в форме «Дебатов». Группа делится на три под-



группы, каждая из которых пытается доказать, что именно их вариант интерпретации (биографический, интертекстуальный, гендерно-культурологический) наиболее адекватен тексту. Уровень сложности заданий дифференцирован (первый вариант наиболее простой, третий – наиболее сложный). Подгруппы должны не только предложить весомые аргументы в пользу своей интерпретации, но и постараться найти брешь в аргументах противников, задавая им вопросы и указывая на слабые места в их рассуждениях. По окончании занятия преподаватель и группа выбирают лучшую подгруппу, учитывая не только уровень владения материалом, но и умение студентов выступать публично, вести дискуссию, отстаивать свою точку зрения и отвечать на вопросы.

Такого рода инновационные формы практических занятий хороши тем, что максимально уменьшают доминирование преподавателя в аудитории, дают студентам возможность проявлять свои организаторские способности и лидерские качества, спорить друг с другом и с преподавателем. Опыт работы показывают, что студенты проявляют живой интерес к нестандартным формам организации учебного процесса, активно включаются в работу даже те из них, кто обычно инертен и пассивен на практических занятиях.

Таким образом, даже небольшое количество аудиторного времени, выделяемого на практические занятия по предмету, может включать в себя разные (в том числе и инновационные) формы проведения занятий. При рациональной организации учебного процесса практические занятия могут быть использованы не только в целях изучения учебного материала по данной дисциплине, но и для пропедевтической работы по подготовке студентов к научной и особенно преподавательской деятельности, что крайне важно для будущего учителя-словесника.



## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

© О.С. Гонозов (ЯГПУ)

### Ярославские кенотафы

В последнее десятилетие в погребальной обрядности Ярославской области, как и в целом по России, набирает обороты такое весьма нетипичное для русской культуры явление, как установка придорожных кенотафов.

Слово «кенотаф» берет свое начало от древнегреческого *kenotaphion* (*kenos* – пустой, *taphos* – могила) – пустая могила и означает памятник на могиле, в которой нет покойного.

Если обратиться к истории, то подобные рода памятники сооружались народами древней Греции, Рима, Средней Азии, Египта в тех случаях, когда тело умершего оказывалось недоступным для погребения. Этот обычай был связан с убеждением, что души мертвых, у которых нет могил, не могут обрести покой. Считалось, что если над умершим, не имеющим могилы, не осуществить погребальный и поминальный ритуалы, то им не будет посмертного успокоения, из-за чего они могут мстить живым. У древних греков и римлян было принято устанавливать кенотафы вдоль дорог – на месте гибели воинов. В древнем Египте кенотафы возводились наряду с фактическими гробницами фараонов, находящимися порой в недоступном, тайном месте.

В более поздние времена кенотафы оставались символическими надгробьями для увековечивания памяти о покойных, тела которых были недоступны для захоронения, утрачены или кремированы, а прах развеян. Под эту категорию попадали участники боевых действий, жертвы

морских и авиационных катастроф, люди, пропавшие без вести, - альпинисты, астронавты, подводники и т. п.

Характерной чертой нынешних кенотафов является то, что они устанавливаются на месте гибели людей, тогда как сами тела хоронятся на кладбищах. Так, в Ярославле на Тутаевском шоссе рядом с остановкой общественного транспорта «Сельскохозяйственная академия» до сих пор стоит металлическое сооружение на месте гибели игрока хоккейного клуба «Торпедо», бронзового призера чемпионата России Владимира Жашкова, тогда как сам погибший похоронен на кладбище в городе Электросталь.

8 августа 1999 года около десяти вечера Владимир Жашков и Евгений Хацей с базы хоккейного клуба поехали на «ДЭУ Нексия» по Тутаевскому шоссе в центр. В районе сельскохозяйственной академии иномарка столкнулась с встречным ВАЗ-2110, после чего врезалась в дерево. Не пристегнутый ремнем безопасности Владимир Жашков погиб. Хацей остался жив. Поржавевший, с облезшей краской памятник на месте гибели хоккеиста до сих пор пугает случайных прохожих своей непонятной конструкцией в виде сжимающей факел руки [1].

25 мая 2001 года на Воинском кладбище Ростова был освящен кенотаф «В память о преподобном старце иеромонахе Арсении (1894-1975) исповедническим подвигом и молитвою приведшем ко Христу множество людей» [2].

Отец Арсений – литературный герой вышедшей в 80-х годах в самиздате книги «Отец Арсений». В этом жизнеописании рассказывается, как во время репрессий Петр Андреевич Стрельцов оказался в сталинских лагерях и принял монашеский постриг под именем отца Арсения. Памятник отцу Арсению был установлен в Ростове потому, что в книге сообщалось, что отец Арсений погребен на

кладбище города Ростова. На самом же деле никаких документальных подтверждений этому не сохранилось [3;4].

Придорожные кенотафы растут вдоль федеральных трасс, дорог и на улицах городов, словно грибы после дождя. В Советском Союзе подобная практика была редким исключением. Могилы без покойников вне кладбищ - это неорусское явление. Но с ним нельзя не считаться, и по этому попробуем их классифицировать:

1. По типу сооружения.

Кенотаф может быть временным и постоянным. К временным (импровизированным) знакам памяти относятся траурные ленты, живые цветы, венки, закрепленные на ближайшем к месту гибели дереве, столбе, заборе. К постоянным кенотафам относятся могильные сооружения в форме надгробий, оград и часовен. При этом кенотаф может иметь портрет или фотографию погибшего, указание его фамилии, имени, отчества, даты рождения и смерти некролог или эпитафию.

2. По количеству погибших.

По количеству погибших кенотафы могут быть одиночные и групповые.

3. По роду занятий погибшего.

Придорожные кенотафы устанавливаются водителям, пассажирам и пешеходам.

Смерть – это, пожалуй, самое ужасное, с чем сталкивается человек в своей жизни. «Смерть и ее отрицание – бессмертие – всегда, как и сегодня, были самой мучительной темой раздумий человека. Исключительная сложность эмоциональных реакций человека на жизнь неизбежно находит свое соответствие в его отношении к смерти», - писал английский этнолог Бронислав Малиновский [5. С. 49].

Но чтобы преодолеть эту кризисную ситуацию, с которой человеку волей-неволей приходится смириться

казалось бы, достаточно совершения погребального ритуала над настоящей, а не мнимой могилой умершего. Однако внезапная гибель близкого человека, а подчас и нескольких членов одной семьи в результате ДТП вызывает у родных столько эмоций, что одного памятника на кладбище им кажется мало, хочется непременно отметить и само место трагедии.

### **Библиографический список**

1. Гонозов, О. С. А вдоль дороги мертвые в памятниках стоят [Текст] // Золотое кольцо. – 2008, 14 мая.
2. Гонозов, О.С. Могила без покойника [Текст] // Ярославская сплетница. – 2001, 18 – 25 июля.
3. Гонозов, О. С. Страсти по отцу Арсению [Текст] // Золотое кольцо. – 2001, 24 мая.
4. Гонозов, О. С. Монаха оживили и тут же похоронили [Текст] // Россия. – 2006, 27 апреля – 3 мая.
5. Малиновский, Б. Магия, наука и религия [Текст] / Бронислав Малиновский – М. : Рефл-бук, 1998.

**© О.В. Горохова (ЯГПУ)**

### **Презентация детства в мультфильмах «Ежик в тумане» (Ю.Норштейн) и «Ежик в туманности» (студия «Петербург»)**

Согласно общепринятому мнению, анимация, основными доминантами которой являются сказочность сюжетов, яркость образов, волшебная и подчас гиперболическая условность движений и трансформаций, создается для детей. Анимация на содержательном и эмоциональном уровнях актуализирует особенности детского сознания и мировосприятия. В мультфильме Ю.Норштейна «Ежик в тумане» воспроизводится мир, каким он предстает для ребенка: с одной стороны, он сужен, ограничен определен-

ными «безопасными» рамками (для ребенка – рамками дома, двора, района; в анимации – границами кадра); с другой стороны, этот мир бесконечен, неизвестен, непредсказуем, а потому всегда нов, удивителен, интересен. Туман в мультфильме является знаком детского ощущения мира, таящего в себе доброжелательность (образы рыбы и собаки, помогающих Ежику) и опасность (образы совы и летучих мышей), поражающего неожиданными открытиями (дерево), привлекающего и пугающего своей зыбкостью и огромностью. А поведение самого Ежика имитирует поведение и основные эмоциональные реакции ребенка: интерес, любопытство, удивление, восхищение, страх.

В то же время мультфильм Ю.Норштейна можно интерпретировать как мифологическую систему, в которой функционируют такие персонажи-типы, как друг (Медвежонок), помощник (собака), хранитель и медиатор (рыба), трикстер (сова) и тёмные демонические силы, или инвариант чудовища (летучие мыши). Эта система наполнена символическими образами-знаками: например, дуб (мировое дерево) и колодец. Ёжика можно определить как детское-творческое начало в человеке, «Я»-Ребенок. Его привычный мир – лес, из которого однажды он спускается в туман. Спускается ради мечты, воплощенной красоты, совершенной сущности, материализованной в образе белой лошади. Туман можно трактовать двояко. С одной стороны, это объективное природное явление, окрашенное, правда, мистическими свойствами. Мир тумана – это уже немного другой мир, каждая деталь которого максимально увеличена и выделена. То, на что мы в привычной дневной реальности не обращаем внимания, – упавший лист, улитка, светлячок, – становится значительным и обретает символический, сакральный смысл. Мир тумана сам по себе обладает функциями трикстера: он постоянно играет с персонажем, как будто неожиданно подбрасывая ему символи-

ческие предметы-подсказки. С другой стороны, туман - это субъективное явление. Это мир измененного сознания героя, в котором обострены все чувства (так, Ежик спиной ощущает присутствие дерева), или мир сновидения, в котором всё возможно - даже неизвестно откуда оказавшийся в лесу тяжело дышащий слон.

Выход из таинственного и сакрального пространства тумана - река, которая переносит Ежика на берег - в обыденную реальность, в уютный мир его друга Медвежонка, где есть дом и теплый очаг. Путь Ежика аналогичен путешествию мифологического героя в подземный мир, в царство мертвых, с целью познать тайну жизни и смерти или вызволить оттуда свою мечту и любовь. Это почти что миф об Орфее и Эвридике.

Таким образом, мультфильм Ю.Норштейна актуализирует не только личное детство каждого человека, с его страхами и открытиями, но и детство человечества, наше мифологическое сознание. Можно сказать, это бытийный уровень осмысления детства.

В 2007 году по мотивам фильма Ю.Норштейна был снят фильм «Ежик в туманности», относящийся к проекту «Смешарики». Пародийно измененное название мультфильма изначально настраивает на пародийный контекст переосмысления сюжета и образной структуры «Ежика в тумане». Прежде всего, фильмы различаются визуально - цветом, формой, ритмом. В новой версии Ежик выглядит как и любой смешарик, - круглой формы, насыщенно яркий и с несколькими отличительными признаками. Несколько отличается от первоисточника и сюжет «Ежика в туманности»: теперь он более насыщен действием и нелинеен. Сначала мы становимся зрителями эпизода из черно-белого фильма «От звезды к звезде», в котором Ежик гуляет по метеориту и встречается с инопланетянином. Получается «фильм в фильме» - интересный прием, благодаря ко-

торому Ежик как актер оказывается в вымышленном и чужом для него мире кинематографической условности. Затем мы перемещаемся в привычную для смешариков, искусственно яркую реальность — на съемочную площадку, где каждый герой имеет свою функцию: там есть режиссер, оператор, ответственные за техническое оснащение. Единственным актером является Ежик, одетый в скафандр и исполняющий роль космического путешественника.

Содержательное сближение с первоисточником начинается как будто случайно: из механического устройства в слишком большом количестве выпускают искусственный пар, симулятивно воспроизводящий естественное природное явление. И Ежик оказывается в нем не по своей воле, не из детского любопытства или жажды познания: он заброшен в этот искусственный туман по ошибке. В фильме Ю.Норштейна путь Ежика имеет конкретную цель — постижение таинственного и священного мира, поиск дружбы с ним через постоянное преодоление собственного страха. В новой интерпретации Ежик подчиняется страху, не пытаясь его преодолеть. Природный мир для героя так же фантастичен и странен, как реальность фильма про космос. И скорее всего, в представлении Ежика этот затуманенный мир теряет свою целостность: он лишен запахов, в нем искажены звуки и формы, — так как Ежик воспринимает его через скафандр. У персонажа-смешарика нет той тонкой сенсорной связи с миром, какой обладает герой норштейновского фильма. А потому окружающее про странство, которое ощущается как непривычное и чужое заведомо опасно. Любой новый объект — лягушку, падающий лист — Ежик встречает наставленным на него пистолетом и словами: «пиу-пиу». Даже величественный дуб опора мира, место силы, мировое древо — не вызывает героя восхищения: Ежик смотрит на него с усталостью и равнодушием.



Но главную опасность, по мнению Ежика, представляет механическое изобретение - металлическое чудище-колобок, на двух ногах и с четырьмя руками, в розовых штатках и чепчике и с ослепительной «голливудской» улыбкой. В фильме про космос, который снимают смешарики, оно выступает в качестве инопланетянина — такого хозяина метеорита, на который приземляется космический корабль Ежика. Наверное, поэтому визуальная мифология этого персонажа иронично отсылает нас к образу гостеприимной домохозяйки из американских фильмов и шоу.

Изначально механическое чудище представляется вполне доброжелательным и абсолютно подчиненным воле одного из смешариков, который управляет им с помощью дистанционного пульта. Но в тумане оно становится непредсказуемым и начинает действовать уже по своей воле. Являясь по сути символом цивилизации и технического прогресса, образ механического чудища отражает амбивалентную роль техники в современной жизни. С одной стороны, техника облегчает быт, заменяет человеческие умения и труд, экономит время, свидетельствует о развитии интеллектуальных возможностей человека. С другой стороны, техника делает нас зависимыми и инфантильными в нашей зависимости и пугает непредсказуемостью своей огромной и опасной для человеческой жизни силы. В образной системе «Ежика в туманности» механический колобок выполняет универсальные функции: совмещает в себе лошадь-мечту, собаку-помощника (приносит пистолет), сову-трикстера и демонических летучих мышей (преследуют Ежика), то есть оно заменяет почти все образы мифологической системы, и фактически путешествие Ежика становится поиском спасения от этого чудища и от собственного страха.

Реска в новой версии уже не является сакральным переходом, порталом в уютную и обыденную реальность



друга, так как не переносит Ежика на берег. Он остается плыть в реке под огромным звездным небом. Но именно река открывает для героя красоту и бесконечность окружающего мира, в своей размеренности и медлительности дает Ежику возможность бездействия и созерцания. Именно в финальном эпизоде с рекой достигается не поверхностно-пародийное, а сущностное, «атмосферное» сближение с фильмом Ю.Норштейна.

В целом, в новой версии туман – это не сновидение, не сакральное пространство обитания божественных и чудесных существ, это зло, враждебный и опасный мир. И перед нами уже не герой-странник, мечтатель, исследователь, путешествующий по миру с узелком, в котором лежит банка малинового варенья для друга, а пародийный fighter/боец в скафандре и с пистолетом, насмотревшийся боевиков и космических фильмов, переигравший в компьютерные игры, флегматичный, напуганный и немного равнодушный. В фильме «Ежик в туманности» актуализируются не архетипические представления о детстве, не истинное, бытийное «лицо» ребенка, а пародийный образ, каким его видит и интерпретирует массовая культура, продуктом которой является проект «Смешарики». Скафандр и пистолет, присутствующие в образе Ежика, можно интерпретировать как «маску», которую надевает персонаж чтобы соответствовать идеалам массовой культуры и чтобы защититься от агрессии окружающего мира и обвинений в непохожести.

© Д.Ю. Густякова (ЯГПУ)

### Динамика классической музыки в массовой культуре

Бытование классической музыки в современной культуре – это значительная проблема. В настоящее время можно утверждать, что противостояние элитарной и мас-

совой культуры сменяется их активным диалогом. Вместе с тем особой востребованностью пользуются произведения современных пространственно-временных синтетических видов искусства, наряду с их количественным преобладанием по сравнению с пространственными и временными видами искусства. Однако в русле постмодернистских тенденций происходят существенные изменения внутри традиционных видов искусства, в частности, музыки.

По мнению большинства, музыкальная классика сейчас переживает не лучшие времена – она «не в моде». С точки зрения современных исследователей, мода – это парадоксальное явление массовой культуры, «психологический курьез» которого основан на стремлении множества людей быть лучше всех, но для этого стремящихся стать в своем внешнем облике «как все» [1. С. 124]. Мода вообще и проблема «модности» классической музыки в частности часто оказывается в центре внимания, хотя понятия «классика» и «мода» плохо совместимы друг с другом. Мода – явление непостоянное, изменчивое и кратковременное, а классика, как «художественное наследие, ... средоточие прекрасных и достойных внимания потомков произведений» [1. С. 43] – явление вечное. Тем не менее, все явственнее ощущается стремление современных деятелей музыкального искусства привлечь максимально возможное количество слушателей в концертный зал и зрителей в музыкальный театр.

Проблема классической музыки становится наиболее актуальной в свете бытования в современной культуре оперного жанра, особенно учитывая интерес искусства постмодерна к пространственно-временным видам искусства вообще и к театральным жанрам в частности. Особую важность приобретают вопросы интерпретации оперной классики на театральной сцене, что обусловлено серьезными изменениями, происходящими в современном музыкаль-

ном театре, связанными с функционированием, социальной репрезентацией, стилистическими и драматургическими особенностями жанра. Основополагающим здесь часто становится фактор режиссерской деятельности в оперном театре, а также влияние и контекст массовой культуры в процессе функционирования оперы в современном театре.

Характеризуя специфику бытования оперы в современной культуре, можно выделить три основных направления деятельности современного российского музыкального театра: исполнение оперы в концертном варианте, обновление репертуара, обновление постановок.

Концертное исполнение оперы можно сравнить с чтением книги – слушателю преподносится авторская идея в «чистом виде», а далее включается личный опыт и фантазия каждого слушателя. Развитие практики постановок оперных спектаклей в концертном варианте осуществляет, в частности, М. Плетнев, который, как известно, не любит работать в оперном театре: «Из классических сочинений, которые мы все знаем, делают абсурд. Вот и все. Видимо, режиссерам нужно укрепить свое эго за счет чего угодно. Но в этом я участвовать не буду» [3]. Под его руководством в феврале 2009 года в Концертном зале имени П. Чайковского состоялось концертное исполнение оперы Ж. Бизе «Кармен». Судя по отзывам прессы, композитору удалось осуществить свой замысел безусловно: «Шедевр Бизе неожиданно заиграл новыми красками во многом благодаря именно концертному исполнению. Михаил Плетнев заставил слушателей полностью сосредоточиться на гениальной музыке и сумел, не нарушая единства, выгодно подать каждый фрагмент оперы» [3].

Обновление репертуара в современном оперном театре может осуществляться как за счет западных, так и за счет отечественных произведений. В отношении западных оперных произведений показательны постановки опе

«Енуфа» Л. Яначека и «Электра» Р. Штрауса, предпринятые в 2008 году Мариинским театром (дирижер В. Гергиев), отражающие явный прогресс театров, осваивающих сегодня не только привычный репертуар, но и сложнейшее наследие XX века, в частности европейские шедевры, не появлявшиеся на российской сцене несколько десятков лет. Среди новейших отечественных произведений, поставленных на оперной сцене, можно отметить скандально известную оперу Л. Десятникова на либретто В. Сорокина «Дети Розенталя» (2005 г., Большой театр, дирижер А. Ведерников), а также оперу В. Мартынова «Vita Nuova» (2009 год, Royal Festival Hall, Лондон, дирижер В. Юровский).

В рамках заявленной темы статьи значительный интерес представляет произведение Л. Десятникова и В. Сорокина. Их опера в целом – это своего рода постмодернистский пастиш, где – на сюжетном уровне – клонируются не только сами композиторы, но и – на музыкальном уровне – стилистические особенности их произведений. Либретто представляет собой нечто большее, чем лишь канву оперы. Оно превращается в концептуальную основу, где изначально заложены клише, почерпнутые из либретто классических опер. Здесь напрашивается аналогия с понятием «ризом», разработанным в рамках философии постмодернизма французскими мыслителями Ж. Делезом и Ф. Гваттари. Ризому в художественном творчестве принято характеризовать как смену идеала оригинального авторского произведения на идеал «конструкции как стереофонического потока явных и скрытых цитат, каждая из которых отсылает к различным и разнообразным сферам культурных смыслов» [2]. В похожем направлении (хотя относительно лишь музыкальной составляющей) работал и композитор В. Мартынов, создавая оперу «Vita Nuova», которую он сам называет «постмодернистской рефлексией на тему ушедшей оперной эпохи» [4]. В качестве литера-

турной основы оперы композитор обратился к одноименному произведению Данте. Собственно музыкальный текст оперы представляет собой компендиум всех опер предыдущего времени: «Мне хотелось добиться такого эффекта, – пояснил композитор, – что придет какой-то обыватель и буржуа. Чтобы он получил то, что он ожидает от оперы: красивые мелодии вердиевско-пуччиниевского толка. То есть усредненное представление об опере» [4].

Наиболее показательной в свете проблемы бытования классической оперы в контексте массовой культуры видится тенденция обновления оперных спектаклей (в частности, так называемая «актуализация»). Данная тенденция связана со специфическими режиссерскими трактовками классического оперного текста. Современные режиссерские трактовки оперы, как на Западе, так и в России, в настоящее время испытывают сильнейшее влияние постмодернизма и массовой культуры. Рассмотрим эту проблему на примере популярнейшего классического оперного произведения – оперы П. Чайковского «Пиковая дама», внедренного в сферу массовой культуры и становящегося репрезентативным в этом отношении.

В этой связи интересен пример постановок оперы «Пиковая дама» на западе, созданных в традиции «приближения» к первоисточнику, начало которой в 30-е годы XX века было положено знаменитым спектаклем В. Мейерхольда в МАЛЕГОТе. Например, в спектакль 80-х годов в постановке Ю. Любимова при участии А. Шнитке были введены фрагменты пушкинского текста, которые на фоне звучания клавесина читает Томский. В финале спектакля Герман не погибает, он, в соответствии с текстом А. Пушкина, сидит на кровати Обуховской больницы, повторяя «три карты». «Приближение» к первоисточнику обусловило также многочисленные купюры – ария Елецкого из

третьей картины, дуэт Лизы и Германна из шестой картины, почти все хоровые сцены, фрагменты пасторали.

В 1990-е годы режиссер Л. Додин пошел по пути усиления психологизма оперы П.Чайковского. Герман находится в психиатрической больнице, а все действие происходит как бы в его больном воображении. Опять же не обошлось без купюр – сокращены многие сцены хора, изменены некоторые фрагменты текста либретто.

В 2005 году в Латвийской Национальной опере состоялась премьера «Пиковой дамы» в постановке Андрея Жагарса, который сочинил новый вариант либретто. В соответствии с современной тенденцией так называемой «актуализации» классики действие оперы происходит в современном Санкт-Петербурге. Для каждого персонажа оперы создана новая биография: Герман – учился на инженера, но теперь он – офицер, агент ФСБ, внедренный в питерскую среду новых русских, живет в общежитии в ожидании квартиры; девятиностолетняя Графиня возвращается в Россию из парижской эмиграции, дилер по недвижимости Томский (у него связи в мэрии и системе МВД) договорился для нее об аренде бывшего дворянского гнезда; Графиня считает подходящей партией для внучки Лизочки европейски образованного, порядочного, и преуспевающего молодого бизнесмена, князя Елецкого; Чекалинский – кокаиновый дилер, Сурин – владелец компании по строительству и благоустройству территорий. При всех нововведениях купюры в музыкальном тексте оперы практически отсутствуют.

Таков, вкратце, опыт постановок «Пиковой дамы», отмеченных особенно активным режиссерским вторжением в синтетический текст оперы.

Одной из основополагающих причин обращения массовой культуры к оперному жанру является зрелищность оперного спектакля в совокупности с общепризнан-

ной художественной ценностью того или иного классического оперного текста. Обращаясь к конкретным примерам, приведенным выше, можно сказать, что так называемая «актуализация» оперы в основном обусловлена, с одной стороны, стремлением реализовать режиссерские амбиции и, с другой стороны, стремлением оперного искусства завоевать нового зрителя. Если же рассматривать такие явления, как оперы «Дети Розенталя» композитора Л. Десятникова и писателя В. Сорокина, и «Vita Nuova» композитора В. Мартынова, то они во многом обусловлены стремлением массовой культуры трансформировать (или присвоить) классический оперный текст.

Ситуация с классической музыкой вообще и с классическим оперным произведением в частности сейчас в значительной степени осложнена дискурсом массовой культуры. Это и фактор, сдерживающий агрессию современной культуры, это и материал для постмодернистских экспериментов, это и та культурная «планка», которая «подтягивает» к определенному уровню. Однако в идеале классическое произведение, конечно, должно оставаться на уровне культуры высокой, не опускаясь до культуры массовой.

### Библиографический список

1. Злотникова, Т. С. Человек. Хронотоп. Культура. Введение в культурологию [Текст] : курс лекций / Т. С. Злотникова. – 2-е изд., доп. и перераб. – Ярославль: Изд-во Александр Рутман, 2003. – 132 с.
2. История философии [Текст] : энциклопедия / составитель и гл. научный редактор А. Грицанов. – М.: Интерпрессервис, 2002 // [psylib.org.ua/books/gritz01/rizoma.htm](http://psylib.org.ua/books/gritz01/rizoma.htm)
3. Телеканал «Культура» [Интернет-ресурс]. – 13:30.02.09 Михаил Плетнев представил концертную версию «Кармен» // [www.tvkultura.ru/news.html?id=306166&cid=2](http://www.tvkultura.ru/news.html?id=306166&cid=2)



4. Телеканал «Культура» [Интернет-ресурс]. – 11:55  
8.02.09 «Постмодернистская рефлексия на тему ушедшей  
перной эпохи» // [www.tvkultura.ru/news.html?id=304966&cid=2](http://www.tvkultura.ru/news.html?id=304966&cid=2)

© Т.Н. Карпова (Ярославское  
училище культуры)

**Ксения Драгунская «Единственный с корабля»  
— опыт художественного поиска?**

Принцип художественного поиска заявлен теат-  
ральной критикой одним из основополагающих в совре-  
менном течении «новой драмы». Поиск, осуществляемый  
новодрамовецами, не обязательно предполагает авангард,  
отрицание традиции: «С традицией в «новой драме» слиш-  
ком плохо знакомы, чтобы быть в авангарде» [3. С. 11].

Ксению Драгунскую, участницу многих проектов  
«новой драмы» и «Театра.doc», нельзя характеризовать как  
человека, плохо знакомого с традицией, — обилие теат-  
ральных и литературных впечатлений, воспринятых с дет-  
ства в актерско-писательской семье, образование киносце-  
нариста не позволяют высказать предположения о недоста-  
точной образованности драматурга.

Драгунская — явная сторонница художественного  
поиска, о чем она прямо заявляет: «Я поняла, что хватит  
заниматься традиционным письмом. Слева — «кто гово-  
рит», справа — «что говорит» [1. С. 181].

Одна из последних написанных ею пьес — «Един-  
ственный с корабля». На вопрос о возможности ее поста-  
новки автор отвечает, что собиралась сама поставить пьесу  
на сцене «Театра.doc», но «вдруг поняла, что... это неинте-  
ресно по форме. Неинтересен текст, где все говорят по  
очереди, рассказывая историю» [1. С. 2].

Осознание «неинтересности формы» пьесы самим  
автором, ее лиро-эпичности, а не драматичности, свиде-



тельствует о том, что произведение Драгунской имеет основания быть истолкованным как опыт художественного поиска, эксперимент.

Нам представляется интересным выяснить, почему в сознании драматурга сформировалась именно такая форма, и проанализировать пьесу с точки зрения присутствия в ней черт эксперимента.

Сложившаяся форма пьесы «Единственный с корабля» обусловлена рядом причин внутреннего и внешнего свойства.

К внутренним причинам мы относим констатируемую Драгунской чуждость для себя драматургического творчества: «На самом деле я всю жизнь мечтала писать прозу» [1. С. 180-181].

Осознание максимально органичного собственному творческому дару создание прозы и есть главная и основная причина того, что в пьесе Драгунской формообразующими выступают не конфликт, не остро проблемный диалог и не динамично развивающееся действие, чего следовало бы ожидать от драмы, а монологи-воспоминания персонажей, форма, привычная для прозаических произведений.

Сказалась и объективная театрально-драматургическая ситуация — мода в движении «новой драмы» на технику вербатим, предполагающую буквальную, документальную запись высказываний участников и очевидцев событий с последующим их облечением в драматическую форму [4].

Безусловным доказательством того, что пьеса «Единственный с корабля» написана не без влияния техники вербатим, являются высказывания Драгунской о замысле драмы и ее прототипах: «Эти люди старше меня... В свое время они не могли принять меня в компанию по причине моего малолетства... Это были дети очень известных

родителей. В частности, погибший молодой человек — тот самый «единственный с корабля». Сейчас эти... люди... приезжают на дачу к моим знакомым и начинают пускаться в воспоминания» [1. С. 2].

Сама пьеса «Единственный с корабля» написана как цепь монологов-воспоминаний персонажей, что и есть свидетельство ориентации Драгунской на технику вербатим.

Опора драматурга на документализм, предполагаемый техникой вербатим, сказывается в буквальном выведении в качестве персонажей драмы людей, с которыми Драгунская знакома в реальной жизни. Так, в качестве действующих лиц фигурируют Художник, Батюшка, а, говоря о прототипах образов пьесы, Драгунская замечает: «Многие из них крепко прильнули к православию: кто-то стал священником, кто-то иконописцем» [1. С. 2].

Ощущение документальности представленного в пьесе еще более усиливается, когда одна из героинь пьесы, «Девушка», в одном из монологов упоминает самого автора произведения, К. Драгунскую: «Эта... дочка писательская, Ксюша- х...ша, ходит, вопросыки задает, рассказать просит» [2. С. 7].

Упоминание в качестве второстепенного действующего лица пьесы самого ее автора, причем в реплике, акцентирующей внимание на специфике творческого процесса, его этапах (обдумывания, отбора жизненного материала) вносит в пьесу лирическую струю.

В целом превалирование в пьесе Драгунской лиро-эпического начала над драматическим и обуславливает недраматичность, «неинтересность», по выражению самого драматурга, формы.

Однако на фоне разнообразных экспериментов современных авторов пьеса «Единственный с корабля» не выглядит вызывающе дерзкой, эпатажной, ни по форме, ни

по содержанию, хотя от пьесы в ее традиционном, классическом понимании она отличается.

Так, в пьесе Драгунской отсутствует афиша, нет указаний на место и время происходящего, конфликт драмы не совпадает с реальным хронотопом событий — по ходу пьесы становится ясно, что события происходят в современности, а конфликт разворачивается в прошлом, вырастает в монологах-воспоминаниях персонажей. Да и событий как таковых на сцене не происходит — единственное событие, на котором строит Драгунская свою пьесу — встреча старых друзей, причем встреча без выраженного конфликта, с ослабленным диалогическим началом.

Пьеса Драгунской тяготеет к монодраме, с той разницей, что монолог произносит не один персонаж, а несколько.

Герои пьесы названы автором условно: Художник, Батюшка, «Девушка», Лифтерша. Однако каждый из них индивидуализирован — за счет речей-монологов, в которых явлены их характеры. Эти речи-монологи, из которых складывается текст пьесы, по форме выражения обыденны — представляют собой имитацию бытовых высказываний, переполненных подробностями обыденной жизни, сленговыми выражениями, разговорными интонациями.

Атмосфера пьесы, однако, несмотря на обыденный, заниженный стиль речи героев, романтическая.

Возникает она как следствие проступающего в воспоминаниях персонажей конфликта (традиционного, опробованного отечественным искусством) — талантливой творческой личности и системы идеологических запретов советской эпохи. Конфликт романтически заострен — упоминанием фактов гибели, самоубийства, героя и его посмертного признания, возведения в ранг затравленного гения.

Сама форма воспоминаний, в которую облечены речи персонажей, вариант самоизоляции от современности — привычный романтический ход.

Есть в пьесе и традиционная для романтического произведения составляющая — изображающая события в форме сна, фантазии, видения. Этот элемент структуры романтического произведения явлен в монологах-высказываниях Лифтерши, которая не является участником встречи друзей, а выступает то ли как видение, возникающее в воображении кого-то из героев, то ли как самостоятельный, независимый от других персонажей комментатор событий прошлого.

В целом пьеса представляет собой сплав бытовизма и романтизма с выраженным лиро-эпическим началом, явленным в монологах-воспоминаниях персонажей.

Несмотря на открыто заявленную Драгунской ориентацию на нетрадиционное письмо, пьеса «Единственный с корабля» написана в манере, воспринимающейся привычно.

Однако драматург не посчитала нужным обременять себя какими-либо требованиями, традиционно предъявляемыми к драме, — и уже сама эта позиция может рассматриваться как позиция экспериментатора.

### **Библиографический список**

1. Драгунская, К. «Драматургом быть веселее, чем прозаиком» (интервью И. Болотян) [Текст] / К. Драгунская // Современная драматургия. — 2008. — № 4. — С. 2, 179-183.
2. Драгунская, К. Единственный с корабля [Текст] / К. Драгунская // Современная драматургия. — 2008. — № 4. — С. 3-8.

3. Ковальская, Е. Не выходи из комнаты [Текст] / Е. Ковальская // Новая драма: [пьесы и статьи] — СПб.: Амфора, 2008. — С. 5-12.

4. [Электронный ресурс]. — [www.thecprg.org.uk](http://www.thecprg.org.uk)

© И.Д. Лукашенко (ЯГПУ)

**Блоковский интертекст в художественном  
пространстве современного романа-антиутопии  
(«Незнакомка» А. Блока – «2017» О. Славниковой)**

Рубежный характер современной культуры, подробно рассмотренный в концептуальном труде профессора Т.С. Злотниковой «Человек – хронотоп – культура», дает повод для разного рода сравнений и сопоставлений с уже имеющимися историческими образцами.

Отследить подобные метаморфозы мы решили на примере двух, казалось бы, совершенно различных с точки зрения жанровых, стилистических, идейных и даже гендерных характеристик произведений. Это стихотворение Александра Блока «Незнакомка» и роман Ольги Славниковой «2017». Любопытная подробность: роман Славниковой увидел свет в 2006 г., то есть ровно через сто лет с момента написания Блоком «Незнакомки».

Проведём сравнительный анализ заявленных произведений.

Итак, время действия. Сюжет стихотворения «Незнакомка» разворачивается весной (Блок датирует произведение 24-м апреля 1906-го г.). На это обстоятельство указывает «весенний и тлетворный дух» [1], а также упомянутые поэтом, *заломленные котелки и скрипящие уключины*. Первая встреча Андрея Крылова (главного героя романа «2017») с его незнакомкой приходится на пору цветения черёмухи; её облетевшие лепестки Крылов «разма-

зывает своими ботинками» [4. С.6], когда спешит на вокзал.

Обратимся к месту действия. Определяющее значение у обоих авторов играет мотив железной дороги. Лирический герой Блока встречается с Незнакомкой в привокзальном буфете станции Озерки. Близость железнодорожного полотна означена шлагбаумами, за которыми гуляют «испытанные остряки» [1]. У Славниковой: «в привокзальной толпе <...> его (Крылова – И.Л.) внимание остановила невесомо одетая женщина» [4.С.6]. Далее по тексту Крылов и незнакомка, с вымышленным именем Татьяна, оказываются в ближайшем от вокзала кафе, где блоковские *сонные лакеи*, подчиняясь тирану моды, преображаются в «спортивную команду» [4.С.16].

Черты сходства обнаруживаются и на уровне ландшафта. Праздная публика Блока расхаживает «среди канав» [1], что указывает на её низменную, пресмыкающуюся природу. Герои романа «2017» случайно забредают на чуждую им «пересечённую местность», представляющую собой «свежие канавы с каменными ссадинами» и «старые серые откосы, сверкающие и скользкие от битого стекла» [4.С.13]. Озёрный мотив «Незнакомки», наделённый поэтом профанными коннотациями (так как является местом пошлых обывательских забав), рифмуется с «глубоким, как желудок, парковым прудом» рифейского города из «2017», «где скапливалось и переваривалось всё <...> включая утопленников» [4. С.13].

Наряду с чисто хронотопическими совпадениями сюжеты рассматриваемых нами произведений роднит особая художественная атмосфера. Озерки и их окрестности наполняют *окрики пьяные, тлетворный дух, детский плач, скрип уключин, женский визг* и пр. Это пространство дионисийское, оргастическое. В «2017» встречаем следующие созвучные мотивы: *пьяные ели, хлюпающая сырость*

протекающего фонтана, запах тонкого тления, извилистые лужи и т.д.

С темой грехопадения в «Незнакомке» коррелирует мистическая составляющая, обыгранная автором посредством ярких деталей-символов. Стоит отметить, что это произведение открывает «пифонический цикл» лирики Блока, обусловленный событиями первой русской революции.

«Змеинное царство» «Незнакомки» заявляет о своём существовании обилием шипящих (свистящих) звуков практически во всех строках: «Вдали, над пылью переулочной,/ Над скукой загородных дач,/ Чуть золотится крендель булочной/ И раздаётся женский плач» [1].

В этой же строфе содержится наглядный пифонический образ – *крендель булочной*, похожий очертаниями на спящую рептилию. Не менее интересна в этой связи и в *кольцах узкая рука героини*. Блок пользуется здесь чисто импрессионистским приёмом. Он рисует не саму змею, но представление о ней, акцентируя внимание на характерных морфологических признаках вида.

В романе Славниковой пифонический мотив не менее очевиден. У главной героини «2017» Татьяны, помимо романтической: «эта женщина казалась ему (Крылову – И.Л.) абсолютно замкнутой в себе <...> вместе с тем она как будто все-таки была посвящена в тайну» [4. С.8], – наличествуют ещё две ипостаси. Одна из них вполне мирская, даже мещанская (к ней вернёмся чуть ниже), другая – сказочная бажовская (Татьяна у Славниковой – Хозяйка Медной горы): «минутами Крылову казалось, что Таня в каком-то – вовсе не в христианском смысле – бессмертна» [4. С.45]. Эта inferнальная ипостась героини напрямую связана с хтонической мифологией Урала, населённой Великим Полозом, Голубой змейкой, Огневушкой и пр.

Сравним приёмы создания образов главных героини исследуемых произведений. Семантическая близость про



слеживается на уровне портретных деталей. *Шелками схваченный стан, движущийся в туманном окне*, трансформируется в удлинённое тело, рисующееся «в солнечном коконе, будто тень на пыльном стекле». Блоковская Незнакомка одинока (либо ситуативно – момент ожидания клиента, либо метафизически – волей воображения поэта); «всегда без спутников, одна» [1] и Прекрасная Дама из «2017». Крылов не может поверить, что у этого «существа зазеркалья», несмотря на всяческие уверения последнего, есть реальный муж.

Флюиды «древних поверий», источаемые Незнакомкой Блока, соотносятся с архаическими деталями анатомии Татьяны, «чей совершенный череп <...> напоминал о скуластом языческом идоле» [4. С.45].

Иронический модус «Незнакомки», связан, по мнению З. Минц, с романтическим разочарованием Блока в «прежних соловьёвских идеалах» [3. С.59]. Нечто подобное испытывает и Крылов, когда сталкивается не с иллюзорной «проекцией собственной анимы» [2], а с теневой стороной её двойственной природы. В земной жизни нет места для «вымечтанной» Татьяны, но всегда есть для Ирины – содержанки профессора Анфилогова (мирская ипостась героини Славниковой), любящей «шубку розового меха» да такие же розовые сапоги на «виляющем зеркальном каблуке» [4. С.507]

В заключение хочется отметить обратную связь между социально-философским содержанием взятого нами для сравнительного анализа произведения А.Блока и феноменом антиутопии как таковой – безотносительно к художественному пространству романа «2017». А она, безусловно, присутствует. Нам представляется, что стихотворение «Незнакомка» А. Блока – это тоже своего рода антиутопия, но антиутопия очень интимного камерного характера. Трагедия разыгрывается не в России, познавшей пре-



лести революции 1905-го года, не в «изрытых криками» окрестностях станции Озерки и даже не в дионисийских сумерках вокзального кабака, но в самом сознании поэта, впервые коснувшегося пределов мечты, обещавшей вначале бесконечную бескрайность.

#### **Библиографический список**

1. Блок, А. Собр. соч.: в 8 т. [Текст] / А. Блок. - М. - Л., 1960. Т. 2. - С. 185 - 186.
2. Джонсон, Р. Мы. Глубинные аспекты романтической любви [Электронный ресурс] / Р. Джонсон. - Режим доступа: <http://www.koob.ru>.
3. Минц, З. Поэтика Александра Блока [Текст] / З. Минц. - СПб., 1999.
4. Славникова, О. 2017 [Текст] / О. Славникова. - М., 2006.

**© Н.А. Морох (ЯГПУ)**

#### **Феномен 300-летнего юбилея Санкт – Петербурга в русской культуре**

Празднование юбилеев города - это создание своего рода идеального мира, где ареной праздничного действия является Петербург, а своеобразным «сценарием» празднования - легенда о необыкновенном возникновении города. По тому, как отмечались петербургские юбилеи, можно судить о ситуации в обществе, проследить особенности развития России в данный период времени.

300-летний юбилей Петербурга праздновался не так давно, но мы уже можем сделать некоторые выводы и подвести итоги. Еще задолго до официальной даты Президент подписал указ о праздновании юбилея города и была создана специальная комиссия по подготовке торжеств и са-

мого города к ним. Была развернута широкая пропаганда предстоящего праздника.

Устроители 300-летия главные силы направили на придание блеска городу, который нужно было показать во всей красе гостям. Организаторы декларировали, что все их усилия будут направлены не только на обновление «лица» города, но и на то, чтоб решить накопившиеся в городе проблемы (которых, как они сами признавали, немало), однако они этого не делали. Приоритет был отдан тем объектам, которые увидят высокопоставленные лица. Более всего организаторы были озабочены разработкой обширной программы праздничных мероприятий для жителей и гостей города. Календарь юбилея насчитывал более 110 мероприятий: различных конференций, фестивалей, концертов, церемоний открытия объектов, выставок, спортивных мероприятий.

На празднование юбилея Петербурга было отведено немалое количество дней - с 23 мая по 1 июня, приглашено около 80 зарубежных правительственных делегаций, и для освещения мероприятий юбилейной декады было аккредитовано 353 СМИ, с общим количеством журналистов 2252 человека. Такого количества гостей Петербург не видел еще ни на одном из своих юбилеев. Празднование 300-летия Петербурга открылось концертом в Ледовом дворце. Также в первый день празднования было проведено Торжественное богослужение во славу 300-летия Петербурга в Исаакиевском соборе города. Сюда был доставлен прибывший из Греции ковчег со стопой святого апостола Андрея Первозванного (при основании города император Петр заложил в землю частицу мощей святого, ставшего небесным покровителем северной столицы). Также для горожан в дни праздника были проведены спортивные и культурно – массовые мероприятия, открыты выставки. Однако большая часть мероприятий была рассчитана на официаль-

ных гостей, на которых «простые» зрители присутствовать не могли. Иностранных гостей и правительственные делегации ожидала обширная праздничная программа. 30 мая они осмотрели Исаакиевский собор, а вечером в расписании был гала-концерт «300 лет Петербургу» в Мариинском театре. 31 мая в программе сопровождавшего гостей повсюду Владимира Путина было торжественное открытие выставки «Основателю города» в Эрмитаже (который на время посещения всех официальных гостей был закрыт для обычных посетителей). В этот же день президент Путин и канцлер Шредер открыли Янтарную комнату в Екатерининском дворце Царского села. Завершив осмотр Янтарной комнаты, лидеры государств перешли в Тронный зал Екатерининского дворца, где состоялся официальный завтрак от имени президента России и его супруги по случаю 300-летия Санкт - Петербурга. Вечером прошла Торжественная церемония открытия Константиновского дворца. В ней принимали участие руководители более 40 государств, приехавшие в Санкт – Петербург, и президент России вместе с супругой. В рамках церемонии перед руководителями государств выступили знаменитые артисты. «В 18 часов Владимир Путин начал Официальную церемонию в Петропавловской крепости, а вечером Президент Путин и его супруга дали в честь юбилея Санкт - Петербурга торжественный обед» [15]. В мероприятии приняли участие главы государств, прибывшие на празднование 300-летия Петербурга, деятели искусства и культуры. Этот обед проходил на борту океанского лайнера Silver Whisper, который был пришвартован к Английской набережной в центре Петербурга.

Одним из значимых событий следующих праздничных дней стало то, что президент Путин присвоил площади перед Михайловским замком имя Петра I. На площади, расположенной перед фасадом Михайловского (Инженер-

ного) замка, президент встретился с петербуржцами. При обращении к ним он отметил, что с именем Петра в этом городе связано много мест. «Император задумал этот город, стал строить его, поставил на ноги и сделал великим. Это было сделано с имперским блеском», - сказал Путин [14]. Другим важным событием, уже вошедшим в традицию, стало открытие памятного знака в честь юбилея города. Он был открыт на месте, с которого началось строительство города, - у Государева бастиона Петропавловской крепости. В церемонии, которая прошла одновременно с выстрелами пушек у Петропавловской крепости, приняли участие губернатор Петербурга и другие официальные лица. Владимир Путин также принял участие в символическом открытии выставки картин перед входом в Михайловский замок. Эти работы были выполнены детьми, участвовавшими в конкурсе, посвященном 300-летию Петербурга.

Однако не все задуманное удалось. По отзывам жителей «северной столицы» можно прийти к выводу, что большинство из них все - таки были разочарованы тем, что происходило в их городе в дни праздника. Вот слова одного из очевидцев этого события, которые наиболее полно отражают общее мнение. «Когда идешь по центру города, то ощущение двойственности. С одной стороны (фасадов, улицы) все чисто убрано, с другой стороны (дворов, переулков) та же грязь, разруха. С одной стороны карнавал, оркестры, фейерверки, шоу, море пива, выходные, торжественные речи. С другой, - повальное пьянство, лишь усугубленное праздником, массовые ограничения конституционных прав граждан..., мусор на улицах...» [17].

При этом совсем другое мнение высказывали официальные власти. Так, Валентина Матвиенко, бывшая в 2003 году полпредом президента, заявила журналистам: «Юбилей прошел на высочайшем уровне, и все остались доволь-

ны» [16]. Но довольны были не все. Действительно, руководители государств дали очень высокую оценку тем мероприятиям, которые прошли в рамках 300-летия, и отдали дань уважения России и президенту. Впервые в истории России делегации глав стран, посетивших Россию, были так представительны! Но вот представителей от «народа» со всей страны не наблюдалось. Оценивая итоги прошедшего праздника, В.Матвиенко сказала: «Для меня главное человек, как наш горожанин чувствует себя в своем городе и как он оценивает действие власти...важно превратить Петербург в город с европейскими стандартами жизни» [15]. Но этого-то как раз, видимо, и не удалось - многие хозяйственные проблемы так и остались нерешенными, большинство горожан выразили свое недовольство прошедшим праздником, отметили невыполнения многих обещаний организаторов, в том числе связанных с мероприятиями.. Также Матвиенко отметила, «что празднование 300-летия получило широкий резонанс в мире. Во многих странах мира прошли праздничные акции и мероприятия, презентации и выставки. Петербург, а, значит, и Россия, прозвучали в этот год очень достойно» [29]. Действительно, мероприятия, посвященные юбилею Санкт - Петербурга, прошли в Австралии, Великобритании, Германии, Грузии, США, Франции, Японии. И это, несомненно, важно для России, но юбилей Петербурга получился неполным. Вероятно, это произошло оттого, что изначально выше интересов города и его горожан ставились интересы власти, преследовалась исключительно политическая цель. Это подтверждают и слова Матвиенко: «Празднование 300-летия Санкт - Петербурга стало не просто городским праздником, а крупным национальным и международным событием. Безусловно, мероприятия, проведенные в рамках юбилея, способствовали укреплению имиджа России на международной арене» [15]. Именно укрепление имид-

жа России на мировой арене и было главной целью, для которой устроили столь роскошный и пышный юбилей.

Подводя итоги, можно сказать, что такого торжественного, долгого и масштабного празднования своих дат Петербург еще не видел. Было потрачено огромное количество денег и сил, торжество было так разрекламировано, что, казалось, Петербург празднует не 300-летие, а более значимую дату. На время предпраздничной подготовки и самих юбилейных дней Петербург как бы вновь стал столицей государства. Праздник рассматривался как значимый для всей страны. Главными героями праздника должны были стать Петербург и его создатель, но хотя и чествовали Петербург и Петра, главным героем праздника стал президент. Он участвовал во всех значимых мероприятиях, принимал гостей - был хозяином всех торжеств. Перед ним стояла задача не отпраздновать 300-летие, а показать своим гостям пышность, достаток и величие одного из самых важных городов России и тем самым привлечь интерес к самой России, показать, что это не та страна, которая была при советской власти, а процветающее государство европейского уровня. Таким образом, для организаторов торжества главным было прославить город, презентовать Петербург как «лицо» страны, претендующей на статус европейской. Предстояло получить признание в глазах всего мира. Для этого и были организованы пышные торжества и мероприятия для гостей, которые главным образом должны были поразить членов иностранных делегаций. И всему тому, что видели иностранные гости, способствовал самый высокопоставленный петербуржец и «хозяин» праздника - президент России. Поэтому при праздновании 300-летия появляется новый миф: Петербург – творение Путина.

### Библиографический список

1. Анисимов, Е.В. Город и царь [Текст] / Е.В. Анисимов // Звезда. - 2003. - №5.
2. Айзенберг, М. Праздненства в России 18 век. [Текст] /М.Айзенберг //Декоративное искусство СССР. 1975. - №11.
3. Генкин, Д.М. Массовые праздники [Текст] Д.М.Генкин. - М.: Просвещение, 1985.
4. Горянин, А. Мифы о России и дух нации [Текст] /А.Горянин//Грани. – 1998. - №188.
5. Жигульский, К. Праздник и культура [Текст] К.Жигульский. - М.: Прогресс, 1985.
6. Игнатова, Е. Записки о Петербурге [Текст] Е.Игнатова. - СПб.: Амфора, 2005.
7. Каган, М.С. История культуры Петербурга [Текст] / М.С.Каган. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006.
8. Келлер, Е.Э. Праздничная культура Петербурга [Текст] / Е.Э.Келлер. - СПб.: Издат. Михайлова В.А., 2001.
9. Кручина – Богданов, В. «Преславный град, что Петр наш основал...» [Текст] /В.Кручина – Богданов // Нева. – 2002. - №5.
10. Мазаев, А.И. Праздник как социально-художественное явление [Текст] /А.И.Мазаев. - М.: Наука, 1978.
11. Пыляев, М.И. Старый Петербург [Текст] М.И.Пыляев. - М.: Сварог и К, 1997.
12. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ [Текст] / В.Н.Топоров. – М.: Культура, 1995.
13. Шангина, И. Русские праздники [Текст] И.Шангина. - СПб.: Азбука- классика, 2004.
14. <http://www.300spb.ru/>
15. <http://www.rambler.ru/news/14/260000454.html>
16. [http://bd.fom.ru/report/cat/az/0-9/tercentenary\\_SPb/tb032309#](http://bd.fom.ru/report/cat/az/0-9/tercentenary_SPb/tb032309#)



17. <http://www.anti300.spb.ru>
18. <http://www.gov.spb.ru/today?newsid=10446>
19. <http://slovari.yandex.ru/art.xml?art=brokminor/32/32914.html>

© М.В. Петрова (ЯГПУ)

## Границы художественности в современной культуре

Устанавливая особенности «художественного произведения», в отличие от «нехудожественных структур», Ю.М. Лотман, по сути, характеризует то, что можно объединить с понятием «текстов классического произведения».

Такое произведение может родиться, в частности, по мысли исследователя, когда «писатель создает текст как произведение искусства и читатель (зритель) воспринимает его так же». Случай наиболее распространенный и характерный для существования классического произведения. Но текст классического произведения может родиться и тогда, когда «писатель «создает текст не как произведение искусства, но читатель воспринимает его эстетически (например, современное восприятие сакральных и исторических текстов». И, наконец, ученый указывает на еще один вариант: «Писатель создает художественный текст, но читатель не способен отождествлять его с каким-то из тех видов организации, которыми для него исчерпываются понятие художественности...» [1.С.272] .

Поскольку текст классического произведения является не только выражением художественности, но и носителем культурных ценностей, то в силу открытости этой системы в качестве интерпретатора может быть и профессионал: режиссер, актер, критик - и любитель-читатель. При этом каждый из интерпретаторов в меру своих возможностей становится как способным воспринимать и выражать художественность, так и неспособным к воспри-



ятию художественности на каждом уровне «художественной конструкции» [Там же].

Для классика была и остается основным источником экранизации современной культуры. При этом всегда четко осознавалась невозможность полностью воплотить весь пласт литературного «оригинала». Но именно потому, что экранизация литературного текста воспринималась зрителями-знатоками текста как «материализация идеалов» [З.С.2], этот процесс был крайне болезненным и ожесточенным.

Поскольку любая экранизация транслирует опыт читательской практики, совмещаясь с коллективным представлением, то и оценка будет варьироваться в «диапазоне» от «нестандартного прочтения» до «верности тексту» [Там же]. И нападки на режиссера как раз и связаны с тем, что не сумел прочесть материал так, как это уже сложилось в очень личном, интимном представлении читателя, ожидающего зрителя.

Рассматривая классику как достаточно жесткую структуру, сложившуюся посредством читательского опыта, критического анализа, можно говорить о различных «форматах съемки и различных медийных средах» [Там же]: от «авторского кино» до «телесериала», для которых характерен не только различный язык выражения, но и принципиально несхожий тип реакции. Речь идет не о том, что экранизация обязательно отсылает к книге, а о том, что читательские стереотипы гиперболизируются и выносятся за рамки собственно литературного первоисточника.

И тогда появляются произведения, подобные сериалу «Есенин» Игоря Зайцева, в котором экранизируется не что иное, как «культ» Есенина, который строится на эффекте узнавания чего-то из того, что помнится о поэте. «Достаточно увидеть рекламный кадр, в котором златовласый поэт (Сергей Безруков) шествует по переулку легкой

походкой в окружении бродячих собак, чтобы не только предположить появление в следующем кадре задрипанной лошади, но и задуматься о том, из чего именно складывается наше чувство узнавания. Мы видим на экране не просто есенинское стихотворение: песню группы «Альфа», гремевшую на дискотеках 1980-х, или стереотипный образ озорного гуляки (он же - почвенный поэт и невинная жертва коварных инородцев)» [4.С.8].

А отсюда немедленная реакция оскорбленного читателя, кстати, которая также отсылает к знаковым характеристикам поэта: «Повесившийся Есенин пал «невольником чести», «оклеветанный молвой» как «похабник и скандалист», написав прощальное стихотворение своей кровью и создав до этого «Черного человека», в котором никого, кроме себя, не осудил. Безруковский Есенин погибает как неловкий политический интриган, колошматя гармошкой по башке исполнителя чужой воли Блюшкина, который всего лишь просит его отдать не принадлежащий ему текст.

И это версия смерти национального гения?» [Там же].

Конечно, в данном случае уместнее говорить не об экранизации классического произведения (тем более, если вспомнить об авторе произведения Виталии Безрукове), а о вольности обращения с образом Есенина, ставшей, в свою очередь, классическим примером понимания жизни поэта.

До недавнего времени в отечественной экранизации господствовало достаточно вольное обращение с литературным текстом (этот тип сложился в 1990-х гг.). Создаваемая телевизионная картина определялась как «вольное переложение», «картина по мотивам» («Три сестры» Сергея Соловьева (1994), «Первая любовь» Романа Балаяна (1995). Классика обыгрывалась, «снижалась», деконструировалась до гротеска и абсурда («Подмосковные вечера» Валерия Тодоровского (1994), «Ревизор» Сергея Газарова

(1996), «Му-Му» Юрия Грымова (1998). Здесь уместно будет вспомнить и о телевизионной экранизации Павла Лунгина «Мертвые души» (2005), которая столь же изобретательна и экспрессивна, как и предшествующие фильмы.

Столь вольное обращение с классикой, отсыл к ассоциациям, стремление занять лидерство, вытеснив, таким образом, потребность возвращаться к первоисточнику, весьма напоминает характеристики римейка. Востребованность римейка современными массовыми коммуникациями как нельзя лучше подчеркивает специфику информационного потока, в котором всегда есть место для обращения к прошлому опыту. Но осуществляется это обращение в основном, к сожалению, в спекулятивных целях. Одним из таких явлений стал римейк, как на уровне жанра, так и в целом на уровне определения жизненного пространства.

Римейк, возникший как жанровая форма и средство выразительности, эволюционировал в систему ценностных координат. Сравнение экранизаций классики с римейками оказалось возможным именно, во-первых, благодаря общности цели; во-вторых, особенности апеллирования к первоисточнику. Также немаловажный для нашего сравнения факт, что римейк как жанр весьма активно заявил себя прежде всего в кино, начав свое существование почти одновременно с этим видом искусства.

Интересно и то, что именно римейки очень часто становятся в итоге популярнее своих первоисточников. Так произошло с фильмом «Аромат женщины» с участием Аль Пачино режиссера Динно Ризи, ставшего римейком фильма Мартина Бреста «Запах женщины», или с фильмом 2003 г. «Давайте потанцуем» с участием Ричарда Гира и Дженнифер Лопез, который также стал римейком фильма известной одноименной японской картины 1996 года. Или фильм Питера Джексона, снявшего римейк «Кинг Конг». Хотя, конечно, это не закономерность, поскольку римейк

все-таки по большей части ругают, что, впрочем, не безосновательно. Если на время оставить в стороне все экономические и коммерческие предпосылки востребованности римейка именно в кинематографе и посмотреть на это как на чисто художественное явление, то между римейком и интерпретацией возникает тесная связь.

В любом случае появление римейка не случайно, а порождено самой эпохой, то есть исторически, а порой и идеологически обусловлено. Римейк даже в самом своем написании, имеющем двоякую форму римейк-ремейк, каждая из которых правомерна, как бы подчеркивает свою двойственность. Двойственность, шаткость своих основ, тяготение к фундаментальным основаниям первоисточника-прообраза лишают римейк самостоятельности, переводя в разряд слабой и серой тени.

Если вернуться к разговору о телевизионной экранизации, то общую тенденцию столь вольного обращения с классикой нарушает в 2003 году проект, который не только не вписывался в существующую тенденцию, но и демонстрировал кардинально противоположные характеристики: «Идиотъ» Владимира Бортко, экранизация, которой предшествовал в 1958 фильм, снятый И. Пырьевым, где в главной роли – Ю. Яковлев.

Само появление экранизации соответствовало всем традициям массовой культуры: здесь и масштабность рекламной кампании, и звездный набор актеров, но при этом детальное следование тексту и сохранение зрелищно-психологического ряда. «Он (В. Бортко) дал превосходным актерам превосходно играть, ограничив, как этого требует сфера его искусства, количество воплощаемых смыслов. Он- при всех допустимых претензиях – сумел сохранить главное: дух Достоевского» [2]. И пусть Машков в роли Рогожина «менее дремуч, чем обычно его изображают», и не хватило подлинной страсти инфернальнице Настасье

Филипповне, главное, что выделяет эту экранизацию из всех существующих в 90-е годы, – это очевидное стремление восстановить «высокие каноны литературности» (не случайно режиссер В. Бортко и актер Е. Миронов были удостоены премии А. Солженицына).

В этой экранизации и в тех последующих, которые вышли вслед за «Идиотом» («В круге первом» Глеба Панфилова, «Мастер и Маргарита» Владимира Бортко и т.д.), наметилась существенная тенденция, при всех особенностях массовой культуры и присущей ей римейковой форме: от «свободы интерпретации» – к «верности тексту», от игры в классику – к серьезности прочтения.

### **Библиографический список**

1. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М.Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. - СПб., 1998.

2. Волгин, И. Остановите Парфена (О фильме «Идиот» В.Бортко) [Текст] / И.Волгин // Литературная газета.- 2003.-№23-24.

3. Каспэ, И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература [Текст] / И.Каспэ // Новое литературное обозрение.-2006.- № 78.

4. Басинский, П. Развесистая гармошка [Текст] / П.Басинский // Российская газета.- 2005.-21 ноября.

**© П.А. Прошутинская (ЯГПУ)**

**Роман Дж. Р.Р. Толкина «Властелин Колец»  
как интертекст современной культуры**

Проблема соотношения «своего» и «чужого» в культуре существует давно, однако серьезные исследования в данной области начались сравнительно недавно.

Духовные поиски XX-XXI века привели к востребованности персональной мифологии. Этим можно объяснить и внимание к творчеству английского писателя Дж.Р.Р. Толкина, который в своих произведениях использовал мотивы скандинавской мифологии, героического эпоса, основывался на традициях средневекового рыцарского романа, волшебной сказки и на традициях литературы XX века.

Текст является живым организмом, он будет существовать, пока имеет своего реципиента, который своей интерпретацией актуализирует его в современной культуре.

Творчество Дж.Р.Р. Толкина способствовало формированию новых интертекстуальных связей в современной культуре, которые проявляются в различных видах искусства: музыке, графике, литературе, кино. В качестве примеров можно назвать фэнтези Н.Перумова «Кольцо Тьмы» и экранизацию П.Джексона, компьютерные игры, использующие сюжет и персонажей, созданных английским писателем. Таким образом, наследие Дж. Р.Р. Толкина перерабатывается современной массовой культурой, изучение которой является одним из главных объектов изучения социологии культуры.

Как и многие определения в культурологии, понятие «интертекст» обладает неоднозначной трактовкой.

Интертекстуальность – термин, введенный в 1967 теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга. «Мы назовем интертекстуальностью эту текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность — это понятие, которое бу-

дет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [14].

Еще одно определение интертекста дала Н.Н. Белозерова [15]: «Термин интертекст используется для обозначения вечно развивающейся совокупности текстов, существующей либо на идеальном, либо на виртуальном, либо на библиотечном уровнях... тексты могут группироваться по времени создания, по способу передачи, по жанрам, по области применения и по языкам».

Таким образом, вся культура выступает в качестве интертекста. Это своеобразная игра в снежный ком: человечество не может двигаться дальше без осмысления опыта предшествующих эпох.

На первый взгляд, такое явление, как интертекст, связано с тем, что современный автор утрачивает свою оригинальность. Однако, с другой стороны, индивидуальность автора проявляется в усвоении и интерпретации опыта. Ярким тому доказательством служит творчество английского писателя Дж.Р.Р. Толкина. Фэнтези «Властелин Колец», как показало проведенное выше исследование, обладает всеми признаками интертекста.

В отличие от научной фантастики, фэнтези не стремится объяснить мир, в котором происходит действие произведения, с точки зрения науки. Сам этот мир существует в виде некоего допущения (чаще всего его местоположение относительно нашей реальности вовсе никак не оговаривается: то ли это параллельный мир, то ли другая планета), а его физические законы отличаются от реалий нашего мира. В таком мире может быть реальным существование богов, колдовства, сказочных существ (драконы, гномы, тролли), привидений и любых других фантастических сущностей. В то же время принципиальное отличие «чудес» фэнтези от их сказочных аналогов — в том, что они являются нормой описываемого мира и действуют системно, как законы



природы. Таким образом, я думаю, можно говорить об интертекстуальности жанра фэнтези, так как в нем синтезируются элементы сказки, мифа и эпоса.

«Властелин Колец» представляет собой целостное произведение. Даже его деление на три части и превращение в трилогию весьма условно и связано с издательской судьбой книги, но автор задумывал его как целостное. Неразрывна и связь романа и с другими произведениями Дж.Р.Р.Толкина («Хоббит», «Сильмариллион»), таким образом творчество писателя представляет как бы единое повествование, историю Средиземья.

Как уже упоминалось, для создания «новой английской мифологии» Толкин обращался ко многим источникам. Несмотря на то, что сложно точно говорить о влиянии того или иного произведения на творчество писателя, в романе отсылки и к скандинавской мифологии, и древнегерманскому эпосу, можем проследить связи с английским модернизмом, это нисколько не нарушает его целостности и оригинальности, то есть не появляется ощущения коллажа. Кроме того, невозможно говорить о «ядре» произведения, то есть нет одного главного источника, который стал бы «центром» романа. Как мне кажется, те читатели, которые не ознакомились с «Беовульфом», «Песнью о Нибелунгах», тетралогией Р.Вагнера, творчеством английских модернистов, вообще не будут задумываться о том, что в этом произведении соприсутствуют другие тексты. При этом, я думаю, для них «Властелин Колец» при этом не потеряет своей привлекательности и глубокого смысла, то есть можно говорить о том, что роман несет в себе самостоятельное целостное значение при том, что присутствующие в нем тексты раскрывают его грани, открывают новые смыслы.

Несмотря на то, что в тексте мы не сможем встретить прямого *цитирования*, атрибутированных цитат, в ткани



этой эпопеи можно увидеть отсылки к другим произведениям.

Многие исследователи творчества Толкина отмечают, что его произведение «Властелин Колец» является своего рода обобщенным опытом мировой литературы от мифа, сказки, героического эпоса до английского романа XX века.

Если говорить о таком свойстве интертекста, как *деперсонализация автора*, то в романе Толкина «Властелин колец» его также можно обнаружить.

Писатель намеренно отстраняется от повествования. Уже в прологе автор отсылает нас к Алой Книге Западных Пределов, которая была составлена Бильбо Торбинсом. Рассказывая о хоббитах, писатель ссылается на Книгу как на своего рода исторический источник, составленный и с примечаниям Фродо и Сэма. Таким образом, «Властелин Колец» из авторской фантазии превращается в своего рода историческое произведение.

Я предположу, что Толкин делает это намеренно, поскольку автор создавал эпическое произведение. Эпос основывался на устной традиции, что не предполагало авторства, и посвящался значимым событиям. Возможно, для того, чтобы не отвлекать читателя от значимости описываемого действия, голос писателя воспринимается как голос сказителя.

Можно согласиться с мнением Р.Барта, что текст представляет собой более широкое понятие, чем произведение, которое выступает как материальное воплощение, то есть книга, картина, фильм, спектакль, песня и т.д., тогда как текст предполагает и многочисленные связи, то есть он включает в себя и предшествующий культурный опыт, переработанный автором.

«Властелин Колец» представляет собой не просто книгу, произведение, а текст со своего рода «гиперссылка-

ми», то есть те или иные слова, предложения служат ссылками на определенный претекст.

По мнению Е.М. Мелетинского [10], можно проследить эволюцию литературы от мифа к волшебной сказке, эпосу, а затем к роману. Произведение Толкина представляет собой сеть, в которую вплетены образы и мотивы скандинавской мифологии, рыцарского романа, героического эпоса, волшебной сказки, английского модернизма.

Таким образом, «Властелин Колец» обладает всеми признаками интертекста: целостностью, децентричностью, деперсонализацией автора, аллюзивностью, безграничностью. Однако при том, что Толкин создает произведение, обобщающее литературную традицию, «Властелин Колец» остается оригинальным. Индивидуальность писателя состоит не только в авторской фантазии, но и в том, как он использует и перерабатывает свой опыт.

Роман Толкина «Властелин Колец» можно назвать своего рода литературной энциклопедией, обобщением литературного опыта. Писателем были востребованы сюжеты и образы скандинавской и кельтской мифологии, героического эпоса и средневекового романа, библейские мотивы, прослеживается определенное влияние английских модернистов, однако при этом «Властелин Колец» остается уникальным произведением.

Произведения писателя стали источником вдохновения для многих авторов. Примером является трилогия Н. Перумова «Кольцо Тьмы», описывающая «альтернативную» историю Средиземья, и особым проявлением интертекстуальных связей текста Толкина в современной культуре стала субкультура толкинистов. Таким образом, текст Дж.Р.Р. Толкина активно интерпретируется современной культурой.

### Библиографический список

1. Перумов, Н. Кольцо Тьмы: Фантастическая эпопея [Текст]. – М.: Изд-во Эксмо, 2007.- 1280 с.
2. Толкиен, Дж.Р.Р. Властелин колец: [Трилогия] [Текст] // Пер. с англ. В.С. Муравьев, А.А. Кистяковский. – М.: Изд-во Эксмо-пресс, Изд-во Яуза, 2002.- 992с.
3. Толкин, Дж.Р.Р. Приключения Тома Бомбадила и другие истории: сборник [Текст] // Пер. с англ., составитель О.Неве.- СПб.: Академический проект, 1994.- 480с
4. Толкин, Дж.Р.Р. Сильмариллион [Текст] // Джон Рональд Руэл Толкин; Под ред. К. Толкина; Пер. с англ. Н. Григорьевой, В. Грушецкого. – СПб.: Северо-запад, 1993. – 383с.
5. Толкин, Дж. Р.Р. Хоббит, или Туда и Обратно: сказоч. повесть [Текст] / Джон Рональд Руэл Толкин; Пер. с англ. Н.Рахмановой.- Новосибирск: Кн. изд-во, 1989. – 317с.
6. Андреева, И.Н., Голубкова, Н.Я., Новикова, Л.Г. Молодежная субкультура: нормы и система ценностей [Текст] // А.И. Кравченко Культурология: хрестоматия для высших школ. – 2-е издание, перераб. и доп. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003.- 685с
7. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика [Текст]. – М.: Прогресс. Универс: Рея, 1994. – 615с.
8. Ерасов, Б.С. Социальная культурология: учеб. для вузов [Текст]. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект-пресс, 1996. – 590с
9. Культурология XX век: энциклопедия [Текст]. Т.1. – глав. ред. и составитель Левит С.Я. – СПб.: Университетская книга; ООО «Алтея», 1998. – 447с.
10. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] // Под ред. А.И. Николюкина. – М.: ИПК «Интел-вок», 2001. – 1600стб.

11. Мелетинский, Е.М. От мифа к литературе: курс лекций «Теория мифа и историческая поэтика» [Текст]. – М.: Росс. гос. гуманитар. ун-т, 2000. – 170

12. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты [Текст]. – М.: Аграф, 1999.- 384с.

13. Фатеева, Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов [Текст]. – М.: Агар, 2006. – 280с.

14. Дерябина, П. Интертекст [Электронный ресурс] // [www.pderiabina.ru](http://www.pderiabina.ru)

15. Интертекст [Электронный ресурс] // [www.philolog.ru](http://www.philolog.ru)

16. Кабаков, Р.И. «Повелитель колец» Дж.Р.Р. Толкина: эпос или роман? [Электронный ресурс] // [www.kulichki.com](http://www.kulichki.com)

**© Е.С. Карпова (Филиал ЯГПУ в г. Угличе)  
Аспекты иррационального в произведениях  
византийских историков (по материалам  
«Тайной истории» Прокопия Кесарийского)**

«Иррациональное» как философский, культурологический, религиозный термин представляет собой одно из весьма многозначно интерпретируемых понятий, применение которого предполагает обращение к сфере необъяснимого, чудесного, сверхъестественного, мистического.

Философский энциклопедический словарь дает следующее определение этого термина: «иррациональное в самом общем смысле – находящееся за пределами разума, алогическое или неинтеллектуальное, несоизмеримое с рациональным мышлением или даже противоречащее ему» [5. С.221]. Таким образом, в пределах данной дефиниции возможно говорить о широком спектре явлений, среди которых для настоящей статьи интерес представляют фено-

мены, обозначаемые чаще как «чудесное» и «парадоксальное». При изучении специфики их восприятия в обыденном и научном сознании древних римлян эпохи принципата мы делали акцент на следующем смысловом наполнении данных категорий. «Чудесное» — это «события, не вытекающие из законов природы или естественных человеческих сил, а обусловленные сверхъестественными силами людей или более могущественных существ» [6. С.13], в то время как «парадоксальное» включает в себя совокупность «неожиданных явлений, не соответствующих обычным представлениям» [2. С.197], но при этом не выходящих за пределы профанного пространства.

Как показывают результаты проведенного исследования, феномены, обозначаемые указанными категориями, занимали важное место в системе духовной жизни древнеримского общества. Особую актуальность они приобретали в периоды политической и социальной нестабильности, однако и в относительно спокойные времена римляне эпохи принципата обращали пристальное внимание на многочисленные явления, выходящие за рамки привычного, понятного, рационального.

Известно, что Восточная Римская империя, более известная как Византия, во многом являлась преемницей римского государства. Об этом свидетельствовали как традиции ее политической жизни и государственного строя, так и некоторые мировоззренческие характеристики византийского общества, такие, как, например, самоназвание жителей империи — римляне или ромеи. В связи с этим встает проблема наследования или же, напротив, трансформации более глубинных аспектов менталитета человека, таких, как восприятие иррационального — чудесного, удивительного, необычного.

Данная работа представляет собой попытку наметить общее направление дальнейших исследований, посвящен-

ных изучению восприятия различных явлений сверхъестественного порядка обыденным (индивидуальным и массовым) и научным сознанием человека эпохи античности (Римская империя) и раннего средневековья (Византия).

Одним из источников по истории Византии IV – VI вв. является произведение Прокопия Кесарийского «Тайная история» (ок. 550 г.), которое характеризуется исследователями как «скандально знаменитый политический памфлет» или «типичный псогос, хула и поношение» [3. С.184, 197] правителей. При оценке же самого автора исследователи указывают на «глубоко трагическую и вместе с тем бросающую тень на его нравственный облик двойственность» [1. С.23], которая выразилась в написании официальных исторических трудов, прославлявших императора Юстиниана, с одной стороны, и создании «Тайной истории», наполненной беспощадной критикой этого императора, – с другой. Между тем данный источник, относительно небольшой по объему, представляется оптимальным вариантом для первоначального знакомства с актуализированными в произведениях византийской историографии аспектами иррационального, такими, как «чудесное» и «парадоксальное».

Приступая к анализу «Тайной истории», следует в первую очередь отметить, что феномены, обозначаемые обычно словами «удивительное», «невероятное», «необычное» и составляющие содержание понятия «парадоксальное», практически не встречаются в тексте. Можно указать всего на четыре фрагмента, в которых Прокопий Кесарийский сообщает о подобных явлениях. Первый из них посвящен авторской оценке содержания самого произведения. «То, о чем я ныне собираюсь написать, – отмечает историк, – покажется будущим поколениям невероятным и неправдоподобным...» (Росор., Н.а., I, 4). Три других раскрывают особенности характера и поведения императора

Юстиниана. Так, например, «было в нем какое-то необычное смешение неразумности и испорченности нрава» (Просор., Н.а., VIII, 23) (Также Просор., Н.а., VIII, 31, XVIII, 1.).

Таким образом, «парадоксальное» присутствует в произведении Прокопия в наименьшей степени, что может быть связано со специфической задачей автора – не развлечь читателя удивительными историями, а открыто «рассказать о том, что доселе не было сказано» (Просор., Н.а., I, 3).

Более часто на страницах «Тайной истории» встречаются фрагменты, содержание которых может быть охарактеризовано понятием «чудесное». Для удобства анализа они были сгруппированы в соответствии со спецификой описываемых «чудесных» явлений.

Первую группу составляют сюжеты, посвященные колдовству. Фрагменты, связанные с изготовлением зелий, колдовскими чарами, приворотами и тому подобным – одни из самых распространенных. «Говорят, – пишет Прокопий, – что она [Феодора. – Е.К.] была заколдована Петром <...> Ибо он крайне усердствовал в зельях и дьявольщине...» (Просор., Н.а., XXII, 24-25). Это и прочие подобные сообщения (Просор., Н.а., I, 11, 26, II, 2, III, 2, IX, 39) касаются лиц, которые так или иначе связаны с «потусторонними» силами, однако сами не выходят за рамки профанного пространства. Среди них – царедворцы, военачальники, а чаще – их жены. Как и ранее в римском государстве, занятия колдовством в Византии служили поводом для серьезного обвинения и влекли за собой наказание вплоть до смертной казни. Однако, если следовать Прокопию, подобное обстоятельство не являлось препятствием для тех, кто для достижения собственных целей пытался использовать возможность взаимодействия с некими «высшими» силами.

Последние также присутствуют среди персонажей «чудесных» сюжетов «Тайной истории», которые объеди-



нены во вторую группу, обозначенную как «потусторонние силы». Интересно, что для нашего автора главным представителем «потусторонних сил» является сам император Юстиниан. «Дьяволу» или «демону» Юстиниану посвящено большинство фрагментов, составляющих данную группу. Например, «Некоторым из тех, кто состоит при нем [Юстиниане – Е.К.] и бывает при нем ночью <...> казалось, что вместо него они видели какое-то необычное дьявольское привидение...» (Просор., Н.а., XII, 20). В других сюжетах (Просор., Н.а., XII, 16-17, XII, 19, XII, 24-27, XVIII, 36-44, XXX, 34) историк указывает, что и отцом византийского императора являлся демон, а его жена Феодора «по сути своей» подобна «человекоподобным демонам» (Просор., Н.а., XII, 14). Как отмечают исследователи, подобные «фантастические» рассуждения Прокопия о Юстиниане «вполне логично увязываются с христианскими представлениями о дурном императоре как посланце сатаны» [З. с.194]. В связи с этим следует отметить, что «Тайная история» содержит указания и на высший абсолют христианской религии – Бога. Однако чаще всего историк говорит о нем в контексте размышлений о судьбе, что свидетельствует о сочетании в мировоззрении Прокопия Кесарийского черт христианского и античного мирозерцания. Так, повествуя о необыкновенном взлете Феодоры, принявшей сан василисы, Прокопий замечает: «как будто судьба вознамерилась проявить свое могущество, <...> менее всего заботясь о том, чтобы то, что свершается, было бы справедливым <...> Но пусть будет так, как угодно Богу, так об этом говорят» (Просор., Н.а., X, 9-10).

Потусторонние силы, как это следует из текста «Тайной истории», могли являться людям и в сновидениях. Вещные сны, или видения, составляют содержание третьей группы «чудесных» явлений. Среди них особый интерес вызывает сюжет, в котором византийскому военачальнику



трижды является во сне «некто громадного роста» с требованием освободить узника (Просор., Н.а., VI, 5-9). Данный фрагмент практически аналогичен сообщению римского историка Тацита о сновидении царя Птолемея, в котором некий «юноша необычайного роста и редкой красоты» (История, IV, 83) трижды приказывал привезти свое изображение из Понта. Отмечая наличие подобных параллелей, нельзя не упомянуть и сюжет, в котором Прокопий описывает христианского пророка, явившегося во сне некоему юноше: «явился к нему [Фотию – Е.К.], как говорят, во сне пророк Захария, заклиная его бежать, и обещал помочь ему в этом деле...» (Просор., Н.а., III, 27-28). Как видим, сны современников византийского историка касались как языческих, так и христианских сверхъестественных сил.

В завершение рассмотрения фрагментов данной группы отметим сообщение о вещем сне, не связанном с явлением тех или иных представителей потустороннего мира. Одному вельможе «во сне привиделось, будто он стоит в Византии на морском берегу <...> и видит [Юстиниана] стоящим среди тамошнего пролива. И <...> тот выпил морскую воду...» (Просор., Н.а., XIX, 2-3). Смысл этого сна – разорение Юстинианом государственной казны – Прокопий раскрывает в ходе дальнейшего повествования.

Последнюю группу «чудесных» явлений, описанных в «Тайной истории», составляют знамения. Всевозможные события подобного рода (кометы, стихийные бедствия, рождение уродцев и прочее) играли огромную роль в жизни древних римлян. Однако византийский автор указывает лишь на одно знамение, к тому же имевшее значение для одного города: «для тех, кто видел ее [блудницу – Е.К.], особенно утром, это считалось дурным предзнаменованием» (Просор., Н.а., IX, 26).

В целом представленный в статье краткий анализ «Тайной истории» позволяет сделать некоторые первона-

чальные выводы о специфике различных аспектов иррационального в системе духовной жизни ранневизантийского общества. В первую очередь следует указать на имевшее место в эту эпоху сочетание античного и христианского «чудесного», что выражалось в признании существования как языческих, так и христианских высших сил, а также в некотором смешении понятий «судьба» и «Бог». При этом среди актуализированных в «Тайной истории» «чудесных» феноменов присутствуют явления, достаточно часто встречавшиеся в более ранние периоды: вещие сны, видения, знамения, появление потусторонних сил, колдовство. Все это может свидетельствовать, с одной стороны, о наличии некоторой преемственности в восприятии явлений сверхъестественного порядка представителями древнеримского и ранневизантийского обществ, а с другой – о наметившейся тенденции «вытеснения» античного «чудесного» христианским.

#### Библиографический список

1. История Византии: в 3 тт. [Текст] / отв. ред. С.Д. Сказкин. – М.: Наука. – Т.1. – 1967. – 524 с.
2. Краткий словарь иностранных слов [Текст] / сост. С.М. Локшина. – М.: Наука, 1979. – 205 с.
3. Курбатов, Г.Л. Ранневизантийские портреты: К истории общественно-политической мысли [Текст] / Г.Л. Курбатов. – Л.: Изд-во Лен. университета, 1991. – 272 с.
4. Прокопий Кесарийский. Тайная история. [Текст] / Прокопий Кесарийский – М.: Веста, 1991. – 96 с.
5. Философский энциклопедический словарь [Текст] / гл. ред. Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. – М.: Сов. Энциклопедия, 1983. – 840 с.
6. Энциклопедический словарь. Т. 77 / Репринтное воспроизведение издания Ф.А.Брокгауз – И.А.Ефрон – 1890 г. – Ярославль: Терра, 1993. – 480с.

**Блог как инструмент интернет-журналистики**

В январе 2009 года русскоязычная блогосфера отпраздновала знаменательное событие. Впервые пользователь Живого Журнала Сергей Мухамедов смог официально зарегистрировать свой блог в качестве электронного СМИ (<http://ottenki-serogo.livejournal.com>) [3]. Как оказалось, российское законодательство делать это не запрещает, для этого необходимо всего лишь подать заявление и заплатить госпошлину. Что же касается принудительной регистрации, вопрос, относить юридически блоги (многие с более чем тысячной аудиторией) к СМИ или не относить, до последнего момента был не решенным. Как оказалось, сейчас в российском законодательстве готовятся поправки к закону о СМИ, не относящие к средствам массовой информации блоги, социальные сети и сайты знакомств [2].

Функционально блоги как средство массовой информации заявили себя уже давно. Если изначально интернет-дневники возникли как некое подобие бумажного личного дневника, в котором блоггер мог рассказать о фактах его личной жизни, то совсем скоро область освещаемой в них информации существенно расширилась. Происходило это параллельно с развитием самой блогосферы. Как оказалось, блоги как носитель информации обладают всем тем, что необходимо средству массовой информации. Это и возможность размещения текстового, аудио- и видеоконтента и необходимая поле для взаимодействия с общественностью.

Особую популярность блоги в качестве средства массовой информации сыграли во время недавней войны в Ираке. Побывать в эпицентре событий можно было, зайдя на блоги местных жителей и самих солдат американской армии. Блоги в тот момент себя зарекомендовали настоя-

ко, что даже руководство американской армии было вынуждено создать специальный отдел, для блокирования появляющейся в них нежелательной информации. На сегодняшний день в не меньшей мере внимание интернет-журналистики приковано к освещению израильско-палестинского конфликта.

Здесь будет уместно указать на одно из главных преимуществ блогов перед традиционными СМИ — их большая оперативность и динамичность. За счет широкого распространения вероятность того, что блоггер, а не профессиональный журналист окажется рядом с произошедшим событием, гораздо выше. Оперативность подкрепляется также и тем, что в блогах нет тех задержек публикации, которые неизменно присущи редакционному издательскому циклу «репортер — редактор — выпускающий — сетка вещания». Когда один и тот же человек скидывает одну и ту же новость себе в блог и в то СМИ, на которое он трудится, то задержка публикации между первым и вторым источником — от получаса (в случае новостной радиостанции) до часов и дней (в случае бумажного издания). Помимо оперативности блоги отличает и отсутствие цензуры, самоцензуры и политкорректности [1].

Споры о том, смогут ли блоги окончательно вытеснить традиционные СМИ, стали вестись уже давно. На сегодняшний день можно лишь сказать, что эти ожидания не подтвердились и блоги выступают чаще не как альтернатива привычным СМИ, а как их хорошее дополнение. Другими словами, будет правильно говорить не о войне СМИ и блогов, а скорее об их дружбе. Так, к примеру, на сегодняшний день издания национальных масштабов часто ссылаются на информацию, размещенную в блогах.

За рядом преимуществ блогов, можно указать и на некоторые их недостатки. Традиционные СМИ все же оказываются профессиональнее и чаще достовернее. Известны

случаи, когда солидные издания были вынуждены приносить извинения за публикацию сфальсифицированных данных из блогов. По данным исследования компании GlobeScan, проведенному в 10 странах, телевидению доверяет 82% публики, газетам — 75%, радиостанциям — 67%, спутниковым каналам — 56%, а блогам — всего 25%. По разным исследованиям, весьма незначительное число самих блоггеров рассматривают свои тексты как профессиональную журналистику (в процитированном выше Pew Internet & American Life журналистским считали свое занятие 34% американских блоггеров, а 65% не ощущали никакой своей причастности; лишь 56% сказали, что практикуют проверку проверяемых фактов, и лишь 57% сказали, что обычно ссылаются на источники при пересказе чужих сведений).

Недостаток профессионализма у блоггеров также становится причиной их узко новостной тематики. Аналитические статьи до сих пор остаются привилегией традиционных средств массовой информации.

Встает вопрос: а как относятся сами блоггеры к возможности занять нишу официальных изданий? Судя по обсуждениям, большинство из них высказываются лишь против принудительных действий, посчитав, что это значительно ограничит их свободу слова.

### **Библиографический список**

1. «Блоги против СМИ: записки варвара» <http://www.euro-site.ru/webnews.php?id=7268>
2. Слуцкер, В. «Правовое регулирование СМИ в интернете» <http://lenta.ru/conf/smi/>
3. «Пользователь Живого Журнала зарегистрировал свой блог как СМИ» <http://www.rg.ru/2009/01/28/blog-anons.html>

**История экспозиции авангарда  
Ярославского художественного музея**

Экспозиция русского авангарда Ярославского художественного музея, прежде чем обрела свой современный облик, за историю своего существования, претерпела ряд изменений. Авангард в Советский период нашей истории был чужд идеям соцстроительства и не имел статуса самоценного направления в живописи в истории русского искусства. Однако он постоянно присутствовал в экспозиционных залах ЯХМ, выполняя при этом различные цели и задачи. Далее попытаемся проследить, каким образом отражались на экспонировании и трактовке авангардного искусства изменения в политической ситуации в стране.

Решение о создании в Ярославле Художественной галереи было принято 5 декабря 1919 года [1. С. 4]. Концепция галереи определялась создателями как максимально полное отображение истории искусства, что впоследствии нашло отражение в художественно-историческом построении экспозиции. В 1921 из Московского музейного фонда в галерею поступило крупнейшее собрание авангарда за всю историю существования ЯХМ. Всего по «Акту № 50 передачи художественных произведений из Государственного Художественного Музейного Бюро Центросекции ИЗО для Ярославского музея» от 13 апреля 1921 года [3. С. 21-22] в галерею поступило 56 художественных произведений. Экспозиция музея пополнилась авангардными работами. Первый хранитель галереи А. Малыгин в 1928 году в путеводителе по художественной галерее отмечал свое личное отношение к авангардным произведениям, описывая экспозицию: «Это «футуристическое течение» - продукт увлечения некоторыми западными художниками (например,

Пикассо и др.), его нельзя рассматривать, как эру нового искусства, а как лабораторные поиски» [2. С. 34].

Таким образом, произведения авангарда располагались в экспозиции музея, но до какого времени, точно сказать нельзя. Известно лишь, что в середине 1930-х годов музеи перешли в областное подчинение, а галерея стала отделом краеведческого музея. Авангард к этому моменту был уже чужд проблемам соцстроительства и на долгие годы исчез в фондах музея.

Художественный музей вновь приобрел самостоятельность только к 1970-м годам. Он переехав в здание бывшего Губернаторского дома, теперь во вводном зале экспозиции в начале 1970-х годов посетители могли видеть произведения авангарда, который численно представлен был достаточно неплохо. Таким образом отображалась «обширная деятельность целого ряда новых группировок 20-х годов и старых творческих объединений» [4. С. 2]. Цель экспонирования авангарда - пример тупикового пути развития советского искусства. «Тупиковый путь» представляли И.В. Ключ, П.П. Кончаловский, И.И. Машков, Д.П. Штернберг, В.В. Кандинский, П.В. Митурич.

К 1978 году экспозиция советского искусства ЯХМ претерпела перестройку. Одна из целевых установок экспозиции гласила: «На материале экспозиции отдела познакомить зрителя с этапами развития советского искусства, акцентируя линию становления искусства социалистического реализма» [5. С. 2]. В качестве основополагающих черт новой художественной культуры назывались «народность и партийность» [5. С. 3], которые в экспозиции 1978 года нашли свое выражение в агитационно-массовом искусстве плаката (Моор, Дени, Черемных), представляющих собой вводную часть в показ советского искусства. Непосредственно авангарду места при такой установке не нашлось, он представлен всего несколькими работами: И.И.



Машков, К. Юон, С.В. Чехонин, как вариант тупикового пути развития советского искусства.

С течением времени авангард стал рассматриваться уже как один из этапов становления стиля социалистический реализм. Так, в экспозиции 1982 года по отношению, в том числе, и к авангарду говорится: «В искусстве довоенного времени более полно раскрывается жанровое разнообразие советского искусства на этапе формирования метода социалистического реализма» [6. С. 3]. В экспозиции представлены К. Ф. Юон, В.В. Рождественский, П.П. Кончаловский, Н.И. Машков. Можно усмотреть в формулировке «этап становления социалистического реализма» уже некоторую лояльность по сравнению с «тупиковым путем».

Следующие изменения в экспозиции музея произошли в 1986 году. Тематико-экспозиционный план 1986 года создавался в соответствии с новыми установками партии. Считаю необходимым привести следующие слова из названного ТЭПа: «Новая экспозиция советского искусства создается в канун XXVII съезда КПСС. Цель экспозиции — служить основой для идейно-воспитательной работы музея, для пропаганды идей патриотизма и интернационализма, советского образа жизни, формировать у зрителей понимание исторического пути нашей страны, чувство гордости за социалистическую Родину. Задача экспозиции — полно и всесторонне отразить поступательное развитие искусства, сущность метода социалистического реализма, этапы его формирования и развития» [7. С. 2]. Становление метода социалистического реализма иллюстрировалось произведениями А.И. Осмеркина, Б.Ю. Сандомирской, Р.Р. Фалька, А.В. Шевченко.

Изменения в стране, которые принесла с собой перестройка, коснулись и работы музеев. Они перестали быть частью пропагандистского аппарата коммунистической



партии и получили право свободно и независимо вести свою деятельность во имя вечных ценностей искусства и культуры.

Искусство отныне перестало находиться под жестким контролем правительства страны. Соответственно музеи переориентировались от задач политического воспитания граждан к задачам воспитания эстетического. Экспозиция Ярославского художественного музея строилась исходя из новых задач, была ориентирована на совершенно определенного посетителя. ТЭП «Искусство XX века» за 1998 год [8] является ярким примером нового современного взгляда экспозиционеров на образовательные свойства музейной коллекции: «Искусство XX века уже стало историческим, и сегодняшний зритель, приходящий в музей, испытывает потребность в данном материале. Эта потребность актуальна для учебных заведений. В 3-х университетах в программу входят курсы по изобразительному искусству. Экспозиция должна стать базой для студентов музееологов ЯрГУ, кафедры мировой художественной культуры ЯрПУ, художественного училища и др.» [8. С. 9].

Авангард согласно ТЭПу должен был играть в экспозиции следующую роль: «Россия в начале века стала одним из центров мировой художественной культуры. Художественные процессы были неоднородными. Наша коллекция позволяет познакомиться с авангардными течениями, определившими искусство первых десятилетий XX века: показать развитие кубизма на русской «почве». Наше собрание позволяет это сделать на работах А. Лентулова, А. Мильмана, А. Ле Дантю, А. Куприна и др. Супрематический комплекс могут составить произведения С. Адливанкина, Г. Носкова, Л. Поповой, О. Розановой и др., дать представление о конструктивизме, дополнив живописный ряд графическими работами, образцами авангардной книги и произведениями декоративно-прикладного искусства» [8.

С. 18]. В произведениях Ю. Оболенской, Н. Максимова, П. Кузнецова прослеживается связь классической традиции и авангарда, заложивших основу всего искусства XX века. Далее предполагалось выделить авторские комплексы И. Машкова, Р. Фалька, А. Шевченко, С. Герасимова. В отличие от предыдущих рассмотренных экспозиций здесь перед нами уже нет ведущего стиля или направления в искусстве.

Таким образом, подобные разработки заложили основу современной экспозиции, включающей в себя авангард. К сожалению, ТЭПа сегодняшней экспозиции в научном архиве Художественного музея нет.

Итак, мы можем выделить ряд этапов в формировании современного облика экспозиции авангарда ЯХМ. 1-й этап: 1921 – 1932 гг. – авангард представлен в экспозиции музея как современное на тот период течение в русской живописи; 2-й этап: 1970 – 1982 гг. – он рассматривается в качестве тупикового пути развития стиля соцреализм; 3-й этап: 1982 – начало 1990-х гг. – авангард в экспозиции музея призван иллюстрировать один из этапов становления стиля соцреализм. Наконец, согласно ТЭПу 1998 года, авангард начал экспонироваться в своей современной интерпретации самоценного художественного направления начала XX века, что сохраняется до сегодняшнего дня.

Материал, представленный в настоящей работе, является локальным примером изменений, которые могут происходить в культурной сфере в силу причин политического, идеологического характера. В частности, это выразилось в смене трактовок искусства авангарда в экспозиции Ярославского художественного музея.

### **Библиографический список**

1. Голенкевич, Н.П. Ярославский художественный музей: путеводитель [Текст] / Н.П. Голенкевич. - Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1987. – 67 с.

2.Малыгин, А. Путеводитель по Художественной галерее [Текст] / А. Малыгин. - Ярославль, 1928. - 76 с.

3.Фонд Р-1007. Ярославский губернский подотдел по делам музеев и охране памятников искусства, старины и природы. Опись 1. Д. 21.

4.Фонд 2. Тематико-экспозиционный план отдела советского искусства ЯХМ. Начало 1970-х годов (точная дата документа неизвестна). Опись 1. Д.36.

5.Фонд 2. Тематико-экспозиционный план отдела советского искусства за 1978 год. Опись 1. Д. 861.

6. Фонд 2. Тематико-экспозиционный план отдела советского искусства за 1982 год. Опись 1. Д. 1057.

7. Фонд 2. Тематико-экспозиционный план отдела советского искусства за 1986 год. Опись 1. Д. 1605.

8.Фонд 2. Тематико-экспозиционный план отдела советского искусства за 1998 год. Опись 1.

© Е.В. Староверова (ЯГПУ)

**Религиозно-политический лидер: «авторитарная»  
и «гуманистическая» совесть**

Создание внутреннего судилища  
в человеке... есть совесть  
И. Кант

Совесть — особый морально-психологический механизм, способность человека, критически оценивая свои поступки, мысли, желания, осознавать и переживать свое несоответствие должному - неисполненность долга. Ценностная, смысловая, значимая функция моральных представлений тесно переплетена с их императивной, повелительной функцией. Любая ценность, если она осознается как нравственная, воспринимается как должная к исполнению, некая ценность осознается человеком как нравственная в той мере, в какой она становится для него императивом.

Можно ли утверждать, что ограничителем свободы выступает именно совесть? Позволяет ли использование механизма совести управлять личностью человека?

Эрих Фромм в книге «Человек для самого себя» выделяет этику гуманистическую и этику авторитарную. В авторитарной этике власть определяет, что хорошо для человека, и устанавливает законы и нормы его поведения. В гуманистической этике человек сам является и законодателем, и исполнителем норм, их формальным источником или регулятивной силой, и их содержанием.

Соответственно различию гуманитарной и авторитарной этики различают гуманитарную и авторитарную совесть. Согласно концепции Э.Фромма, гуманитарная совесть есть реакция нашей целостной личности на ее собственное функционирование или дисфункцию. Совесть оценивает все наши действия; она есть «знание-в-себе» (в соответствии со значением слова *con-scientia*), знание о всех наших успехах и неудачах в жизни. Воздействие совести характеризуется свойством эмоциональности, так как ее отклик — это отклик всей нашей личности, а не только одного ума. Действия, мысли и чувства, способствующие самораскрытию и должному поведению личности, сопровождаются чувством внутреннего одобрения, недостойные поступки вызывают ощущение беспокойства и дискомфорта. Таким образом, совесть — это наше собственное воздействие на самих себя. Именно совесть помогает нам «стать в действительности тем, кем мы являемся лишь в возможности» [1. С.126]. Авторитарная совесть — это голос интернализованного, внешнего авторитета. Законы и санкции внешнего авторитета становятся частью индивида, и вместо чувства ответственности перед кем-то внешним появляется ответственность перед своей совестью. Предписания авторитарной совести опираются не на собственные

ценностные суждения, а исключительно на требования и запреты, санкционированные авторитетом.

Рассмотрим гуманистическую и авторитарную совесть на примере религиозно-политических лидеров, обладающих духовной и светской властью.

Жан Кальвин, лидер женеvской Реформации, и Игнатий Лойола, лидер ордена Иезуитов, находясь по разные стороны религиозной борьбы эпохи Реформации и Контрреформации, используют одни и те же механизмы воздействия, в том числе морально-психологический механизм совести. Они считают свое мнение единственно правильным, а требования, предъявляемые к другим, – единственно возможными. Содержание авторитарной совести складывается из предписаний и запретов авторитета; ее сила коренится в эмоциях страха и преклонения перед авторитетом. Чистая совесть, таким образом, есть сознание угождения авторитету; нечистая – сознание послушания авторитету. Подавляя своих подчиненных, Кальвин и Лойола возвращают в них авторитарную совесть, но одновременно с этим и сами реформаторы являются носителями авторитарной совести, так как отношения Кальвина и Лойолы с Богом строятся по принципу «авторитет – подчиненный». Кальвин в своем произведении «Наставления в христианской вере» пишет о полном подчинении Богу от первого лица: «Мы не принадлежим себе: поэтому пусть наши разум и воля не определяют ни наших решений, ни того, что нам следует делать... Мы принадлежим Господу; будем жить и умирать для Него» [2. С.15]. Так же как и Ж.Кальвин, И.Лойола в «Духовных упражнениях», рассуждая о ничтожестве человека перед Богом, признает и свою слабость перед авторитетом Бога. Кальвин и Лойола обретают чувство внутренней безопасности, становясь симбиотической частью авторитета, которого воспринимают как более сильного и могущественного, чем они са-

ми. Пока они являются частью этого авторитета в ущерб собственной целостности, они ощущают себя причастными к его силе. Их чувство уверенности в собственной личности целиком зависит от этого симбиоза; быть отвергнутым авторитетом – значит для них быть брошенным в пустоту, для авторитарной личности нет ничего страшнее этого.

Парадокс заключается в том, что авторитарная виновная совесть становится основой «чистой» совести, а чистая совесть, если бы у кого-нибудь была таковая, должна была бы порождать сознание вины. С одной стороны, чувство вины возникает из осознания зависимости от иррационального авторитета и необходимости подчинения ему, а с другой – само, в свою очередь, усиливает эту зависимость.

Приверженцы гуманистической этики и проповедники принципа ненасилия - Махатма Ганди, лидер национально-освободительного движения в Индии, и Мартин Лютер Кинг, борец за права афро-американского населения в Северной Америке, считают совесть единственным советником, "внутренним голосом", советы которого только и имеют силу. Махатма Ганди писал: "В этом мире я признаю только одного тирана - тихий голос внутри. Каждый должен действовать по подсказке своей совести. Вы - слушающая вашу, я - слушающая свою, они - их, и из этого в конце концов выйдет истина" [3. С.29].

Махатма Ганди считал, что *"чистая совесть" невозможна без соблюдения трех фундаментальных добродетелей: правды, ненасилия и воздержанности.* Правда включает как то, что имеет отношение к нравственным законам бытия, так и то, что служит обыденной повседневной практике в отношениях между людьми. "Что бы вы ни делали, будьте правдивыми по отношению к самим себе и к миру. Не прячьте ваших мыслей. Если стыдно заявить о них, еще постыднее так думать" [3. С.29]. Как настоящий поборник истины, Ганди и в личной жизни, и в политиче-

ской деятельности был иногда болезненно правдив и прям. Как политик он был последовательным противником какой-либо конспирации и анонимности, так как это противоречило понятию "чистой совести", а в деятельность руководимых им организаций вносило совершенно новый дух. Правдивость требовала быть бесстрашным и в признании своих ошибок. Ганди и здесь был последователен. В 1919 году он требует отмены закона Роулетта, оставляя за собой право в противном случае начать кампанию гражданского неповиновения, в апреле, после вступления в силу закона Роулетта, объявляет о начале всеиндийской сатьяграхи, после чего правительство прибегает к массовым репрессиям. После многочисленных случаев ответного насилия со стороны участников сатьяграхи Ганди объявляет о том, что как политический лидер он совершил "ошибку, огромную как Гималаи" [3. С. 200], и прерывает кампанию сатьяграхи.

Любая уступка совести вызывала у Ганди ощущение сильнейшего беспокойства и дискомфорта. В период Второй мировой войны, убедившись в бессмысленности самой идеи ненасилия перед лицом человеконенавистнической морали и грубейшего произвола вооруженных фашистских погромщиков, Ганди все более склонялся к мысли, что *не при всех обстоятельствах принцип ненасилия может применяться с успехом*. Его жажда свободы Индии оказалась сильнее страстной приверженности принципу, и в условиях, когда Индия находилась под непосредственной угрозой японских захватчиков, Ганди вынужден был допустить возможность вооруженного сопротивления. "Для него это было поразительное и знаменательное изменение позиции, - пишет Дж. Неру, - связанное с моральными и душевными страданиями" [4. С.200].

Согласно концепции Э.Фромма, воздействие совести на личность характеризуется свойством эмоциональности.



Данное положение отражается в воззрении Мартина Лютера Кинга: "Я мечтаю о том дне, когда каждая долина будет возвышена, а каждый холм и гора понижены. Неровные места будут выровнены, а кривые - выпрямлены. С этой верой я вернусь на юг. С верой, что из горы отчаяния мы сможем высечь камень надежды. С верой в то, что мы сможем работать вместе, молиться вместе, бороться вместе, идти в тюрьму вместе, вставать за свободу вместе, зная, что когда-нибудь мы станем свободны." [5. С.28].

Для Кинга, как и для Ганди, *любой шаг против своей совести оборачивается сильными душевными переживаниями*. Так, после очередного столкновения бастующих с полицией, в котором пострадало множество людей с обеих сторон, Кинг сказал: "Я очень сожалею о насилии. Насилие - абсолютно неправильный метод. Если бы я знал, что произойдет, я бы отменил этот марш. С другой стороны, я в равной степени сожалею о том, что миллионы негров по-прежнему принуждены жить в гетто. Они испытывают безнадежное отчаяние" [5. С.19].

Таким образом, авторитарная совесть служит механизмом закрепления зависимости от авторитета, безоговорочного подчинения, гуманистическая - способствует самораскрытию и должному поведению личности, всестороннему и гармоничному развитию.

### Библиографический список

1. Фромм, Э. Человек для самого себя [Текст] / Э.Фромм. – М.,1993.
2. Кальвин, Ж. О христианской жизни [Текст] / Ж.Кальвин. – М., 1995.
3. Ганди, М. Антология гуманной педагогики [Текст] / М.Ганди. – М., 1998.



4. Литман, А. Мохандас Карамчанд Ганди. Исторический портрет. [Текст] / А.Литман // Народы Азии и Африки. – 1980. - № 4.

5. Кинг, М. Л. "Есть у меня мечта..." [Текст] / М.Л.Кинг. – М., 1970.

© И.К. Чиркова (ЯГПУ)

**Ростовская тема в творчестве российских художников.**

**Г.Д. Епифанов: «Не могу никак выехать  
из своей ростовской юности»**

Геннадий Дмитриевич Епифанов (1900-1985) - мало известный современному зрителю, знаменитый и титулованный в советское время, а самое главное - талантливый мастер книжной и станковой графики. Ставшая общим местом наша «забывчивость» недавней истории в очередной раз может обернуться потерей культурного наследия, тем более, что книжная культура в настоящее время становится уделом элитарных эстетов и чудаков.

Г.Д. Епифанов родился в дореволюционном Ростове Великом. Этот древний город занимает свою незыблемую нишу в русской истории и культуре. Маленький, провинциальный, находящийся на периферии цивилизации, он остаётся хранителем национального духа, способным сформировать ответственного за его судьбу горожанина и творческого человека, что мы и попытаемся показать на примере взаимоотношений Ростова и связанного с ним рождением, определённым периодом жизни и творчеством Геннадия Епифанова.

Воспользовавшись подсказкой Д.Замятина [2], мы покажем, как Ростов воспитывал и учил будущего художника, развивая его творческие задатки, и как художник своим дальнейшим творчеством вернулся в город и «обогастил образный потенциал» Ростова.

## Ростовец Г. Епифанов как «дитя» города

В своих воспоминаниях, которые художник писал в конце жизни, он выделил основные составляющие ростовского периода [1]. Уже из маленькой главки, названной автором «Раннее детство», ясно, что Ростов изначально вошёл в его кровь и плоть. «В раннем моём детстве семья (отец и мать) жили у самого озера, в низине вала, окружающего с западной стороны Кремль... Со двора нашей хаты уже открывался верхний кусок архитектурного узора, а когда, бывало, (хорошо помню) поднимаешься на самый верх вала, то перед тобою засверкает сказочная красота Кремля. В детстве, по глупости, конечно, думалось, что это вообще так и должно происходить. Только значительно позже я понял и глубоко оценил всю сказку, созданную нашими умельцами прошлого».

В городе детства на одном уровне с Кремлём существует еще одна значимая и важная только для мальчика достопримечательность — это рисунки, сделанные карандашом на деревянных досках ведущего в его дом коридора. Рисовал один и тот же сюжет: («офицер с дамой едут в коляске, или офицер ведёт даму под руку») Саша Алексеев, сын владельца «домишки-развалюшки» на Подозёрке, который снимала семья Епифановых.

Ростовский купец, известный всему городу как один из основателей музея на территории Кремля, Иван Александрович Шляков, которого Г. Епифанов называет «богачом и меценатом», заметил одарённого соседского мальчика и «помог ему уехать в Москву и поступить в Строгановское училище» [1].

Здесь надо особо отметить роль местного купечества в сохранении культурного наследия города. Причины их благотворительной деятельности были самыми различными.

ми, безусловно одно: они были воспитаны Ростовом, ценили и поддерживали всё незаурядное, что рождалось в нём.

В топографии Ростова Подозёрка, которую Епифанов называет «нашим местом», известна исстари: отсюда открывается сказочный вид на Кремль. «В период моей жизни на Подозёрке мне доводилось видеть многих художников, рисующих мой Ростов», - вспоминает он. «Однажды я обратил внимание, как зимой, в мороз, на озере работал художник, озябший и гревший свои руки дыханием. Чтоб согреться, он бегал вокруг своего мольберта. Я помчался домой, рассказал матери о виденном, и она велела пригласить этого художника к нам, выпить чая, что я и сделал с удовольствием, наблюдая потом сидящего со мной рядом всамделишного художника» [1]. Но жизнь ростовских обывателей на топком берегу была небезопасна. «Весной, когда разливалось озеро и когда ветер гнал к нашим берегам лёд, происходили серьёзные поломки домов. Многим приходилось выбираться временно на жительство в надёжное место». Семье Епифановых пришлось «переехать в другой дом, каким оказалась церковная сторожка».

Мальчик перебрался на жительство в другую часть города, но коридор с Сашиним творчеством не забывал. И даже «уже обучаясь в Академии Художеств и бывая в Ростове, любил, заходить к родным Саши полюбоваться его карандашными рисунками, сделанными на деревянных досках коридорных стен» [1].

В канву детских воспоминаний вплетены были также рисунки отца, который работал в ростовской типографии. С особой теплотой Геннадий Епифанов пишет о том, что «очень любил когда папа брал на дом случайный частный заказ. В этом случае единственный стол выдвигался на середину комнаты. Папа вооружался специальными принадлежностями для переплётного дела. Я усаживался с краю и наблюдал. Папа был переплётчик высшей квалифи-

кации, позолотчик и «мраморист». Во время передышки я просил папу мне порисовать, и он охотно это делал и, как правило, рисовал синим и красным карандашом зайца, танцующего в лесу на пеньке. Карандаш был с двумя концами: синим и красным. Рисунки выходили сине-красными, и я очень этому радовался всегда».

С шестилетнего возраста мальчик ходил в переплётную мастерскую к отцу, носил ему завтрак: «Помню запах клея, запах нарезанной папширом бумаги, наборный, брошюровочный, печатный цех и своего папу за процессом переплётного дела... Вся обстановка типографии меня гипнотизировала, и я полюбил всю процедуру делания книги» [1].

Анализируя воспоминания художника, мы приходим к выводу, что все важнейшие константы его последующей творческой жизни были выстроены в период ростовского детства. Древний русский город с его духовной наполненностью очень рано дал возможность прочувствовать через ландшафт, уникальную архитектуру, рисунки приятеля, работу отца особую атмосферу творения. Причём здесь тесно соседствуют общепризнанные шедевры и так называемые «недостопримечательности», которые при этом наделены особым значением в сознании уже состоявшегося творца.

### **«Пёстрая» ростовская юность**

В Ростове Г. Епифанов провёл не только детство, но и юность до лета 1924 года. На это время пришлись революции, гражданская война, нэп, а в жизни юноши после окончания городского четырёхклассного училища работа в уездном суде и параллельные занятия музыкой и рисованием, преподавание пения в Кекинской гимназии и служба в Ростовском музее. Епифанов помнит имена, отчества, фамилии, должности ростовцев, с которыми встречался на

столь разных своих поприщах, описывает события городской жизни того времени, участником коих являлся сам. Помимо работы – это многочисленные музыкальные концерты и театральные спектакли, в которых принимали участие спасавшиеся в провинции столичные деятели культуры. «Время было какое-то беспшабашное, да и я был молод и тоже будоражился от самой атмосферы развлечения. Ростов той поры был полон бездумного веселья. Концерты, спектакли шли непрерывной полосой. В мужской гимназии был замечательный рояль, кажется, английской марки. (Гимназия была на редкость совершенного качества, с обсерваторской башней, великолепными лабораториями по предметам физики и химии под руководством прекрасного педагога В.И. Шухвостова). Помню, многие артисты, приезжавшие и выступавшие, с восторгом отзывались о качестве звука этого инструмента: Славинский, Гельцер и масса других. В один и тот же вечер, бывало, идёт концерт в гимназии, в Народном Доме – спектакль с приглашённой труппой, и ещё представление в Доме Красной Армии. Я также участвовал в концертах, чаще всего в трио... Словом, Ростов жил разнообразно насыщенной жизнью. Пожалуй, это был лучший период города тех лет, оживлённый разнообразием наук, сценическим искусством и музыкой. Диспут А.В. Луначарского с протоиреем Введенским тоже увлекал своим острым динамичным спором о науке и религии. Время той поры вспоминается с особенной любовью. Город парил в каком-то упоительном вихре жизни» [1].

Геннадий Епифанов - не просто житель Ростова, он активный участник всего, что в нём происходит. Молодого человека «можно считать идеальным «репрезентантом» общегородского образа города» [2]. Ростов, описанный в воспоминаниях, интересен и важен при изучении «жизни городского сообщества определённого времени» [2].

Хотя буквально на следующей странице Епифанов откровенно пишет: «Ростов стал казаться тесным для меня», и в 1925 году, поступив в Высший государственный художественно-технический институт, он навсегда обосновался в Ленинграде, время от времени навещая родной город.

### **Ростов как «дитя» художника Г.Д.Епифанова**

Уже будучи признанным художником-графиком, Геннадий Дмитриевич постоянно обращается к ростовской теме в своём творчестве. Он пишет, рисует пейзажи Ростова в разные годы во время своих коротких посещений малой родины. В 1945 году им созданы три удивительно нежные по смыслу ксилографии, посвящённые Ростову. После разрушительной, страшной войны выжила в глубине России вечная красота: архитектурный образ города перекликается с волнующей женской прелестью ростовны. А последнее десятилетие творческой жизни художника было посвящено воплощению большого замысла — созданию альбома гравюр «Ростов Великий». Он постепенно собирал свой ГОРОД (город-в-произведении). Ростовский цикл — это ещё и памятник отцу и матери. «У меня даже и могилы моих родителей нет. Они были похоронены на кладбище царя Константина. Решётку и крест украли, а саму могилу сравнивали с плоскостью». Вот почему художник констатирует в одном из писем: «За моей спиной Ростов...Город перекрывает все соблазны возможных для меня поездок, вроде Италии, Испании и др. Самым желательным для меня была бы поездка в Ростов и возможность побродить по знакомым местам...Я полон грусти по Ростову...Свой город я делаю по-своему, не глазами проезжего туриста, а знающего с самой поэтической интимной стороны...Это моя основная работа. Правда, она очень камерна, но зато совсем неспекулятивная. Но люди понимающие воздадут ей должное» [3].

Стремление добавить новые грани в вечный и изменчивый образ Ростова, общая родина, любовь к ней объединяет нас с замечательным художником-графиком, членом-корреспондентом Академии художеств СССР Геннадием Дмитриевичем Епифановым, а значит – увеличивает число «понимающих».

### **Библиографический список**

1. Епифанов, Г.Д. Воспоминания [Текст] / Г.Д. Епифанов // Сообщения Ростовского музея. Выпуск 12. – Ростов, 2002. – С.357-376.
2. Замятина, Н., Замятин, Д. Гений места и город: варианты взаимодействия [Текст] / Н. Замятина, Д. Замятин. // Вестник Евразии. – 2005. – №9.
3. Ким, Е.В. Г.Д. Епифанов и его “Воспоминания” [Текст]. / Е.В. Ким // Сообщения Ростовского музея. Вып. 12. – Ростов, 2002. – С.340-376.

© С.А. Шубина (ЯГПУ, ЯрГУ)

### **Китай в трудах ярославского миссионера З.Ф. Леонтьевского**

На протяжении XVIII, XIX и XX веков в Китае действовала Российская духовная миссия. Деятельность миссионеров не ограничивалась собственно религиозной сферой, она также распространялась на политическую, торгово-экономическую, научную и культурную области. И в Китае, и на родине члены миссии активно занимались просветительской деятельностью. Именно им в значительной степени принадлежит заслуга в формировании истинного образа Китая в России.

Особого внимания заслуживает ярославец Захар Федорович Леонтьевский (1799-1874). Его имя известно довольно узкому кругу исследователей: являясь современни-



ком Н.Я. Бичурина, он всегда оставался на вторых ролях. Однако научное наследие миссионера характеризует его как одного из самых знающих Китаеведов середины XIX в. Круг интересов З.Ф. Леонтьевского как ученого-востоковеда был очень широк: он обладал глубокими познаниями в литературе, истории, географии, экономике, этнографии, нумизматике и археологии.

Свою главную задачу З.Ф. Леонтьевский, как и все миссионеры, видел в просвещении, прежде всего, правительственных кругов России. Осмысление внутривосточных процессов, происходивших в Цинской империи, умение прогнозировать внешнеполитическую ситуацию было невозможно без глубокого знания культуры соседнего государства. Наиболее ценную информацию о Китае, которая заключалась в дневнике, З.Ф. Леонтьевский представил в Азиатский департамент МИДа в виде выписок из дневника [1] по возвращении в Россию. Записка Леонтьевского «Критический взгляд на управление Государства Дайцин» [2], составленная им в конце 20-х гг., представляла собой краткий обзор Цинской империи и обобщала ранее изложенные в дневнике материалы. О перспективах дальнейшей политики Русского государства на Дальнем Востоке давал повод задуматься перевод с китайского 4-х частей записок о странах, лежащих на западе и северо-западе от Китая (Си юй-вэнь цзянь лу) [3. Л. 21об.]. З.Ф. Леонтьевский составил «Характеристику китайских министров» [4]. Прежде всего он включил в нее биографии тех, кто входил в состав действующего правительства. Прделанная работа оказалась весьма ценной для изучения маньчжурского господства в Китае.

Близкому знакомству с русской историей китайцы обязаны переводу З.Ф. Леонтьевского на китайский язык «Истории государства Российского» Н.М.Карамзина [5]. Той же цели служил перевод с маньчжурского языка о по-



сольстве российского посланника Спафария в Китай. Чтобы показать уважение русских к памяти предков, высоко ценившееся в Цинской империи, он перевел на китайский язык церемониал погребения Российского императора Александра I [6. Л. 21об.].

Своими впечатлениями и знаниями о далеком восточном государстве миссионер делился со своими соотечественниками на страницах столичных газет и журналов. Он опубликовал географический очерк о Китае в "Сыне Отечества" [7]. На страницах газеты "Северная пчела" в разделах "Этнография", "Путешествия", "Корреспонденция" [8] появлялись его захватывающие статьи. Он рассказывал своим читателям о многих событиях, свидетелем которых был, приводил мнение китайцев о Российском государстве и просто вспоминал о своей жизни в Пекине, где провел значительную часть своей жизни. Благодаря ярким образным зарисовкам, перед глазами читателей вставляли картины китайской жизни: традиционный уклад, поведение, костюмы, а также язык обитателей Пекина и его окрестностей, проводимый раз в год большой смотр китайских войск, который «редкие из европейцев могли лицезреть», свадьбы и похороны. Статьи З.Ф. Леонтьевского, написанные для широкого круга читателей, были понятны и доступны каждому благодаря простоте и яркости описания.

З.Ф. Леонтьевский одним из первых начал переводить на русский язык произведения китайской художественной литературы, работая в основном с оригиналами на маньчжурском языке. Как отмечал первый российский академик-китаевед В.П.Васильев, литература "никогда не может достигнуть полного развития без обогащения себя переводами" [9. С. 311]. З.Ф. Леонтьевский был одним из немногих русских, которых С. Кулинг назвал "первыми европейцами, серьезно изучавшими маньчжурский язык" [10. Р. 324], тем более, что, по словам В.П. Васильева, сама

маньчжурская литература “давно уже прекратила свое дальнейшее развитие”, так как в основном “состояла и состоит” из переводов с китайского.

В 1834 г. в альманахе “Молва” была опубликована “Маньчжурская песнь” в переводе З.Ф. Леонтьевского и в стихотворном изложении графа Д.И. Хвостова [11]. Эту книгу на маньчжурском языке подарил ему в Пекине знакомый китаец по фамилии Ян. Переводчик датировал исторический памятник XVII в. и не сомневался в его достоверности. Он считал заслуживающим внимания любителей восточных древностей стихотворное изложение истории маньчжуров, которая описывала “подвиги предков ныне царствующего в Китае Государа”. К сожалению, свой перевод З.Ф. Леонтьевский не дополнил подробным комментарием и ссылками на маньчжурскую историю, объяснив это тем, “что у нас... неохотно читают такого рода Восточные изыскания”.

Через год в Петербурге вышла в свет на русском языке книга “Путешественник” [12]. Китайская повесть была переведена на маньчжурский язык в 1710 г. и, по словам З.Ф. Леонтьевского, “доселе составляет любимое чтение Китайцев и Маньчжуров”. Увлекательное описание жизни семьи чиновника Цуй и молодого путешественника Чжань, правдивые зарисовки китайских нравов и обычаев начала IX в. были с восторгом встречены читателями. Журнал “Библиотека для чтения” писал: “Нельзя ли давать нам китайских повестей и романов, которые, право, лучше французских” [13. С. 137]. В 1839 г. З.Ф. Леонтьевский перевел с китайского “Поучение девицам” [14] – весьма любопытный опус о положении женщин и детей в Цинской империи. Переводы З.Ф. Леонтьевского отличались не только своей точностью, но и высокохудожественным стилем на фоне бездарных попыток многих авторов донести до русского читателя дух произведений китайской литературы.

В Россию З.Ф. Леонтьевский привез множество редкостей и в 1830-е гг. открыл в Петербурге первый частный музей китайской культуры и быта. Корреспондент газеты «Северная пчела» Владимир Бурнашев, посетивший в 1832 г. его квартиру на Васильевском острове, был восхищен кабинетом хозяина и хранившимся там множеством интересных вещей, в числе которых были портреты императорской семьи, министров и придворных, большое количество картин, карты, чертежи, библиотека, одежда, украшения, исключительный для «коллекции восточных редкостей корейский костюм с огромнейшей из конского волоса тканой шляпой», «несколько кусков киновари и превосходной туши, из коих один даже был употребляем Его Величеством Великим Хуандием» [15]. Особый интерес вызывали принадлежавшие Захару Федоровичу акварели (многие из них были выполнены на заказ). Изображения свадеб, похорон, народных гуляний, интерьеров храмов, принадлежавших различным религиозным конфессиям, домашней утвари китайцев и маньчжуров бесценны и как музейные экспонаты, и как уникальный материал, дающий представление о быте и нравах жителей Поднебесной в первой половине XIX в.

Как русского миссионера, а также как человека глубоко религиозного, З.Ф. Леонтьевского волновали вопросы распространения христианства в Китае. В Пекине, воспользовавшись случаем, он достал оттиски с археологического памятника древнего христианства и перевел надпись на русский язык. Перевод был опубликован в 1834 г. и вместе с комментариями представлял собой небольшую научную работу по истории раннего христианства [16].

Под влиянием таких личностей, как З.Ф. Леонтьевский, происходило складывание образа миссионера-ученого. «Русский китаец», как часто его называли, знал о Китае практически все: к нему обращались как к знатоку-

энциклопедисту. Он участвовал в составлении "Военного энциклопедического лексикона" и "Энциклопедического лексикона" А. Плюшара [17], опубликовав множество таких статей, какие не встретишь и в более поздних справочных изданиях. Написанием таких статей, как «Китай (история)» и «Китай (география)», З.Ф. Леонтьевский занимался целых два года.

Трудно переоценить вклад З.Ф. Леонтьевского в процесс знакомства России с Китаем. Его деятельность способствовала сближению двух народов в политической, экономической и культурной сферах. Он пробудил интерес к жизни соседних стран. Ярославский миссионер был одним из тех, кто разрушил преклонение русских перед западноевропейскими исследователями Китая.

### Библиографический список

1. Архив Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения Российской академии наук (далее Архив СПбФ ИВ РАН). Ф. 42. Оп. 1. Доп. (9). 90 л.

2. Архив внешней политики Российской империи МИД (далее АВПРИ). Ф. 161 (СПб. Главный архив). II-26. Оп. 71. 1827. Д. 3. 17 л.

3. Там же. IV-1. Оп. 117. 1836-1869 гг. Д. 6. Ч. 1.

4. Архив СПбФ ИВ РАН. Ф. 42. Оп. 1. Доп. (8). 25 л.

5. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф.Дорн. Д.745.

6. АВПРИ. Ф. 161 (СПб.Главный архив). VI-1. Оп. 117. 1836-1866. Д. 6. Ч. 1.

7. Желтое море // Сын Отечества. - 1842. - Ч. 3. - № 6 (июнь). - Отд. 5. - С. 13-18.

8. Северная пчела. - 1832. - № 189, 266, 267, 281, 292; - 1836. - № 218, 219.

9. Васильев, В.П. Записка о восточных книгах в С.-Петербургском университете [Текст] / В.П.Васильев // Русский вестник. – 1857. – Т. 11. – Сентябрь. – Кн. 2.

10. Couling, S. The Encyclopedia Sinica [Текст] / S.Couling. – Shanghai, 1917.

11. Леонтьевский, З. Маньчжурская песнь [Текст] / З.Леонтьевский – СПб., 1834.

12. Леонтьевский, З. Путешественник [Текст] / З.Леонтьевский. – СПб., 1835.

13. Скачков, П.Е. Очерки истории русского китаеведения [Текст] / П.Е.Скачков. – М., 1977.

14. Русский инвалид. Литературное прибавление. – 1839. – № 5. – С. 88-90.

15. Северная пчела. – 1832. – № 191, 192, 193.

16. Леонтьевский, З. Памятник христианской веры в Китае [Текст] / З.Леонтьевский. – СПб., 1834.

17. Военный энциклопедический лексикон, издаваемый обществом военных и литераторов. – 1-е изд. – Т. 1-14. – СПб., 1837-1850; Плюшар А.А., изд. Энциклопедический лексикон. – Т. 1-17. – СПб., 1835-1841.

© Т.В. Юрьева (ЯГПУ)

### **Казанская тема в памятниках средневекового искусства Ярославского края**

Ярославль и Казань связывает долгая история взаимоотношений, которая, помимо всего прочего, отразилась и в памятниках древнерусского искусства.

Прежде всего, это особое почитание в Ярославле знаменитого на пространстве всего русского государства образа Казанской Божьей Матери, который получил здесь свою историю. Почитание иконы Ярославской-Казанской Божьей Матери начинается в конце XVI века (время обретения Ярославской-Казанской иконы – лето 1588 г.). Почти

тание новоявленного списка является, вероятно, самым ранним случаем почитания иконы Казанской Божьей Матери за пределами Казани и ее ближайшего региона. Ярославская икона, таким образом, являлась одним из ранних известных списков чудотворного образа, обретенного в Казани. Широкое же, общерусское почитание Казанского образа начинается лишь в XVII веке.

Ярославская-Казанская икона Божьей Матери была привезена на Ярославскую землю в 1588 году Герасимом Трофимовым, жителем города Романова (ныне г. Тутаев), находящегося в 30-ти км от Ярославля. Об обретении иконы Ярославской-Казанской Божьей Матери рассказывает «Сказание о явлении иконы пресвятой Богородицы в Тетюшах». Приехав по торговым делам в Тетюши, Герасим удостоился чудесного видения: во сне ему явилась Богоматерь, которая велела приобрести в Казани, в указанном ею месте, ее новоявленный в этом городе образ, который, по обещанию Богоматери, станет чудотворным. Герасим Трофимов привез образ и поместил его в Никольскую церковь, стоявшую в Романове на берегу Волги. В 1758 году здесь была построена каменная Казанская церковь, которая и поныне украшает романовский берег великой русской реки.

Во время Смуты икона попадает в Ярославль, здесь она находилась поочередно в нескольких храмах, пока специально для нее не была построена деревянная Казанская церковь. Здесь впоследствии был основан Ярославский Казанский женский монастырь. К сожалению, ни сама святыня, ни ее убранство, за исключением живописной рамы, не сохранились.

На сегодняшний день Ярославль обладает целым комплексом памятников, связанных с почитанием этой иконы. Прежде всего – это ряд списков иконы Казанской Божьей Матери, а также рамы от некоторых из них.

Прежде всего, это икона «Богоматерь Казанская со святителями Иовом и Антипой на полях», хранящаяся в Ярославском художественном музее. Ее происхождение не установлено. Атрибутирована она началом XVII века. Эта икона — один из самых ранних сохранившихся в Ярославле списков с чудотворного образа. В ярославском музее-заповеднике хранится еще одна икона Богородицы Казанской первой половины XVII века из Ярославской церкви Космы и Дамиана.

Особое звучание имеет икона «Богоматерь Казанская с избранными святыми на полях» середины XVII века. Иконография Богоматери распространена образами чтимых в Ярославле святых: Иоанна Предтечи, Ильи Пророка, Николая Чудотворца и Сергия Радонежского. Вместе с этими святыми образ Ярославской-Казанской Божьей Матери представляет некую формулу ярославской святости, своего рода универсальную святыню. Происхождение иконы не установлено.

Икона «Богоматерь Казанская» середины XVII века, моленный образ Скрипиных из церкви Ильи Пророка, важна для подтверждения того факта, что почитание Казанской иконы Божьей Матери имеет в Ярославле широкую купеческую традицию.

Другая икона из ЯХМ — «Богоматерь Казанская» последней трети XVII века происходит из церкви Рождества Христова в Ярославле, храма, тесно связанного с историей ярославского Казанского образа.

Особое внимание необходимо уделить раме с клеймами истории Ярославской-Казанской иконы Богоматери (Лаврентий Севастьянов (?). Конец XVII века), происходящей из собора Казанской иконы Богоматери Казанского монастыря г. Ярославля. В программе клейм иконы отражены как события обретения иконы Божьей Матери в Ка-



зани (клейма 5-9), так и история Ярославского-Казанского образа (клейма 17-20).

В честь Казанской иконы Богоматери освящено в Ярославле и за его пределами множество храмов и престолов. Прежде всего, в 1610 году был основан Казанский женский монастырь с собором Казанской Божьей Матери (первый каменный сооружен в 1649 г., нынешний – в 1835-1845 гг.). С историей иконы Казанской Божьей Матери связано первое упоминание другого ярославского храма – деревянной церкви Рождества Христова, в которую в 1609 году, в неделю жен мироносиц, была перенесена эта икона с целью ее сохранения во время польско-литовского нашествия. В память о нахождении здесь иконы при постройке каменного храма (1644 г.) к его юго-западному углу был пристроен Казанский придел. В церкви Косьмы и Дамиана (ныне – Лощенковский магазин) летний храм (1671 г.) также был освящен в честь явления иконы Казанской Божьей Матери. Храм не сохранился, постройка существует лишь частично. Крестовоздвиженская церковь тоже имела освященный в 1690 г. придел Казанской иконы Божьей Матери. (Храм сохранился в искаженном виде, в настоящее время используется предприятием).

Необходимо отметить, что среди храмов ярославского края посвящение престолов Казанской иконе Божьей матери является, после Никольских, одним из самых распространенных. По территории Ярославской области насчитывается более пятидесяти таких храмов. Самые известные из них - Храм во имя Казанской иконы Божией Матери в селе Курба Ярославского района Ярославской области (1770 г.); Даниловский Казанский женский монастырь, храм во имя Казанской иконы Божией Матери в пос. Горушка Даниловского района Ярославской области (1918 г.); храм во имя Казанской иконы Божией Матери в г. Тутаев (Романово-Борисоглебск) Ярославской области (1758 г.) и др.



Казанская тема связана с историей создания еще одного знаменитейшего ярославского храма – церкви Иоанна Предтечи в Толчковской слободе Ярославля. Известно, что на месте нынешнего каменного храма XVII века с 1644 года существовала деревянная церковь Иоанна Предтечи с приделом Казанской иконы Божьей Матери, которая сгорела в 1659 году. При строительстве нового каменного храма в нем был основан придел казанских чудотворцев Гурия и Варсонофия. Этот придел, как пишет известный краевед начала XX века, исследователь храма Н.Первухин, был так посвящен в благодарность за обильные пожертвования казанцев на храм. Большая летняя церковь строилась достаточно долго (с 1671 по 1687 годы), поэтому, гораздо раньше был построен сначала деревянный, а затем и каменный, теплый храм прихода – Вознесенский, унаследовавший традицию предшествующего толчковского храма иметь придел, посвященный Казанской иконе Божьей Матери, вследствие чего казанский придел, посвященный иконе, уже не мог появиться еще раз, и в главном, летнем храме был основан придел Казанских чудотворцев Гурия и Варсонофия. Это, по преданию, было неким актом благодарности за помощь, оказанную казанскими жертвователями в строительстве каменных храмов прихода: якобы «дьякон Родион ездил в Казань к деловым партнерам толчковских кожевенников для сбора средств и преуспел в этом» [1]. Придел Казанских чудотворцев Гурия и Варсонофия знаменит старинными иконостасными воротами. Э. Добровольская описывала их так: «В полутьме северного Казанского придела мерцают резные царские ворота древнего иконостаса. Тончайшее кружево резьбы вьется по цветному фону. Орнамент, то более сочный и рельефный (в широком верхнем карнизе), то мелкий и дробный (на узких колонках внизу) не только подчинен, но и даже подчеркивает формы этого сложного архитектурного сооружения»

[2]. Существует местное предание, которое утверждает, что врата эти были привезены из Казани и пожертвованы в храм казанскими благотворителями.

Кроме того, на южной стене зимнего храма был написан образ Казанской Божьей Матери, который почитался как чудотворный. Предстоящими перед иконой были изображены почитаемые святые обоих городов: казанские – святители Гурий и Варсонофий, и Ярославские – святые князья Василий и Константин.

Прямыми аналогами этого саккоса как в выборе и расположении сюжетов, так и по материалам является саккос митрополита Казанского и Свияжского Лаврентия, датируемый исследователями также 1660-ми гг. Исследователи задаются вопросом о том, какой из этих саккосов является более ранним. Естественно предположить, что именно саккос, выполненный для Казани с изображением их же казанских чудотворцев, мог быть образцом для ярославского памятника. Тем не менее, рассматривая казанскую тему в искусстве Ярославского края, привлекая в рассматриваемый ряд памятники, принадлежащие к разным видам церковного искусства, мы убеждаемся, что образы казанских святых присутствуют в них достаточно часто. Например, образы Гурия и Варсонофия можно найти в росписях церкви Воскресения (1670 - 1680 гг.) [3] и в храме Иоанна Богослова (1683 г.) [4] Ростовского архиерейского дома. Присутствуют образы казанских святых и в росписях ярославских храмов. Это росписи церкви Ильи Пророка (1680 г.) [5], Богоявления (1692-1693 гг.) [6]. Есть эти образы и на ярославских и ростовских иконах: икона «Св. Гурий и Варсонофий в молении образу Казанской Богоматери» из ЯХМ и икона «Богоматерь Шуйская - святители Гурий и Варсонофий» начала 18 в. из ГМЗРК.

Важно отметить, что, в свою очередь, в 1796 году был построен один из наиболее почитаемых и посещаемых

храмов г. Казани - храм во имя святых благоверных князей Феодора, Давида и Константина, ярославских чудотворцев. По преданию, он также был построен на купеческие деньги. Этот храм находится на Арском кладбище, никогда не закрывался. В нем можно увидеть несколько образов ярославских святых Федора, Давида и Константина, в то же время главной святыней храма являются мощи святителя Варсонофия, хранящиеся в этом храме.

Таким образом, мы имеем достаточно репрезентативный ряд памятников русской средневековой культуры, свидетельствующих о тесных связях Казани и Ярославля, что предполагает, вероятно, гораздо большее взаимовлияние культур, чем даже может показаться на первый взгляд.

### Примечания

1. Предтечевская церковь в Ярославле [Текст] / Изд.2-е.; сост. прот. Федор Успенский. - Ярославль, 1906. С.15-16.

2. Добровольская, Э., Гнедовский, Б. Ярославль. Ту-таев [Текст] / Э.Добровольская. - М., 1981. - С.208.

3. Находятся на нижнем ярусе росписи каменной сени над царскими вратами. Восточная стена. См. Таблица VII, № 6, 11 в кн. Никитиной Т.Л. Церковь Воскресения в Ростове Великом. - М., 2002. - С.70, 73.

4. Находятся на откосе окна нижнего яруса северной стены. См. Таблица VIII, № 149, 150 в кн. Никитиной Т.Л. Церковь Иоанна Богослова в Ростове Великом. - М., 2002. - С.67, 70.

5. Образы казанских святителей помещены в центральной апсиде алтаря. На восточной стене - св. Гурий, на западной стене - св. Варсонофий. См. Таблицу III, №3, 24 в кн. Бусевой-Давыдовой И.Л., Рутман Т.А. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. - М., 2002. - С. 89, 95.

6. Образы казанских святителей помещены на западной стене, откосах одного из боковых входов в алтарь См. Таблицу I, №13,14 в кн., Блажевской С.Е. Церковь Богоявления в Ярославле. – М., 2002. – С. 64, 66.

# ТЕОРИЯ КОММУНИКАЦИИ И РЕКЛАМЫ

© Т.Б. Колышкина (ЯГПУ)

## Практика анализа и моделирования рекламного пространства, типы моделей рекламного текста

Проникновение в сущность любой системы прежде всего требует четкого осознания ее структуры и, по возможности, построения модели, пригодной для дальнейшего использования. Структура рекламного текста (далее РТ) привлекает внимание как теоретиков, так и практиков. Нужно отметить тот факт, что разные исследователи выдвигают разные основания для дифференциации РТ. Рассмотрим те из них, которые так или иначе оказали влияние на практику анализа и моделирования печатного РТ.

В работах Р. Барта и У. Эко представлен подход к анализу РТ с точки зрения семиотики. Так, внутри сообщения Р. Барт выделяет различные прагматические и семантические уровни. Применительно к фоторекламе автор отмечает *лингвистическую, кодированную иконическую, некодированную иконическую информацию*, дешифровка которых зависит от степени предварительной информированности реципиента. Данные уровни являются носителями денотативного и коннотативного значения РТ. Для своего исследования ученый выбирает визуальный ряд, руководствуясь тем, что «намерение рекламного обращения» общеизвестно и однозначно, а атрибуты продукта образуют сигнификат информации, презентация которой должна быть реализована по возможности понятно и выразительно. Качественная реклама, по мнению Р.Барта, содержит основную идею относительно данного продукта, следовательно, все элементы текста несут на себе определенную смысловую нагрузку.

У. Эко осмысливает понятие кодифицированных уровней РТ, предложенных Р. Бартом, расширяет их толкование, употребляет применительно к рекламному дискурсу и дает образцы анализа РТ. Он считает, что рекламные коды функционируют в двойном, словесном и визуальном режимах, где визуальный, в свою очередь, имеет три уровня кодификации. По У. Эко, ими являются *иконический уровень*, *иконографический* и *уровень тропов*. Иконический уровень соответствует денотативному значению. Презентация такого рода выполняет функцию референции, представляя основные сведения о товаре.

Подход к анализу РТ с позиций семиотики приводит автора к выводу о том, что визуальный ряд в рекламе, несмотря на разнообразие, представляет собой некоторый набор общеупотребительных штампов, которые легко воспринимаются и запоминаются потребителями. Анализируя рекламные сюжеты, он выделяет следующие типы таких штампов: ситуация использования товара, способ его создания, товар как панацея от бед. Практика показывает, что данные типы штампов могут изменяться и дополняться.

Следующий, иконографический, уровень, уровень визуальных знаков, по мнению автора, как раз служит базой для создания подобных сюжетов. Исследователь считает, что для их создания может быть использована кодификация двух типов: историческая, где используются мифологические персонажи, и современная, возникшая непосредственно в рекламе. Это модели, демонстрирующие товар, или специалисты-профессионалы, рекомендующие выбрать данный продукт.

У. Эко считает, что третьим уровнем рекламных кодов должен *стать уровень тропов*, представляющих собой визуальные эквиваленты словесных тропов. Наряду с визуальной метафорой, гиперболой, литотой и др. он выделяет такие виды визуальных тропов, как причастность по смеж-

ности, иконограмма, китч, двойная метонимия, антономасия.

Итак, в работах Р. Барта и У. Эко представлена поликодовая модель РТ.

Как сложный семиотический знак рассматривает строение РТ исследователь-практик И.Г. Морозова. По ее мнению, РТ обладает структурой, заключенной между горизонтальной осью синтагматической структуры и вертикальной осью парадигмы. Опираясь на разработки в области семиотики, автор излагает свое видение структурной модели РТ. Отталкиваясь от определения синтагмы, И.Г. Морозова утверждает, что структура РТ предполагает наличие определенных позиций, которые занимают слова, образы или их сочетание. Эти позиции включают набор обязательных компонентов: объект рекламы (продукт, услуга, имидж), основное рекламируемое преимущество УТП (уникальное торговое предложение), доказательство в поддержку УТП (аргументы, мотивации), отправитель рекламного сообщения (фирма-рекламодатель), получатель рекламного сообщения. Указанные автором параметры работают как схемы, сводя все многообразие РТ к определенным шаблонам, инвариантам.

Размышляя о парадигме (совокупности различных знаковых форм, являющихся членами какой-либо одной категории, объединенных общими характерными признаками), И.Г. Морозова рассматривает ее как последовательное формирование нескольких вертикальных уровней, каждый из последующих уровней «является парадигмой предыдущего и одновременно синтагмой последующего». Сложность парадигматического анализа заключается в том, что, в отличие от синтагмы, где количество активных членов четко определено, состав парадигмы может варьироваться в зависимости от товарной категории. Кроме того, даже в рамках единого рекламного пространства парадиг-

матическая структура может сильно меняться в зависимости от наполнения рынка, развития потребительского сознания, моды и др.

На первом уровне парадигмы И.Г. Морозова выделяет формальные элементы: изображение, текст, ударная фраза (хедлайн), обобщающая фраза (слоган), эмблема и название рекламируемого бренда (логотип). Некоторые из них обязательны, другие факультативны. Ни у одного из элементов нет жесткой привязанности к определенной позиции, но есть закономерность их использования.

Замещение позиции синтагмы определенным элементом играет важную роль в интерпретации общей структуры рекламного пространства. В зависимости от того, как будет выражена позиция адресанта, меняется степень ее влияния на потребителя. В вербально-визуальном типе текстов важно не только наличие иллюстрации, но и ее размер, цветность. Чем больше «удельный вес» элемента, тем важнее элемент синтагмы, который он воплощает.

Второй уровень парадигмы РТ работает по отношению к первому, ставшему для него синтагматическим, и реализуется посредством организации рекламного пространства конкретной товарной категории. Здесь речь идет о конкретных образах, словах, цветах, графических решениях и т.п. Элементы второго уровня также играют значительную роль. От того, какие именно знаковые формы выберет на этом уровне рекламодатель, в конечном итоге зависит восприятие всей структуры рекламного пространства потребителем.

Обобщая сказанное, можно охарактеризовать общую структуру РТ, предложенную И.Г. Морозовой, как единство синтагматических и парадигматических связей. Данная модель, несмотря на то, что не охватывает все возможные аспекты вопроса, может считаться оптимальной, что подтверждается практическим применением.



Функциональный подход к РТ, представленный в ряде работ, использует идею Р.О. Якобсона о проявлениях шести функций: эмотивной, референтивной, фатической, металингвистической, эстетической, информативной. Информативная значимость визуального и словесного сообщения складывается из этих составляющих, одна из которых доминирует. Е.Е. Анисимова, предлагает анализировать РТ с точки зрения реализации *аттрактивной, информативной, экспрессивной и эстетической функций*, считая их универсальными.

Другой подход к анализу РТ и выделению его структуры обусловлен *логико-композиционными* моделями организации информации. Выделяют четыре модели или логико-композиционные схемы организации информации: *описание-перечисление* – последовательное перечисление свойств, характеристик товара и выгоды в случае его приобретения; *объяснение* – текст содержит ответ на вопрос, поставленный в заголовке, и объясняет, почему товар окажется полезным; *рассказ-характеристика* о фирме, товаре, призванные убедить, что компания предлагает что-то хорошее; *проблема-решение*, когда в ключевую фразу РТ вносится проблема, решение которой важно для потребителя, информация о способе преодоления трудностей с помощью предмета рекламирования. Несмотря на очевидные достоинства логико-композиционного подхода, предложенные модели нельзя считать универсальными, так как за рамками данной классификации оказывается большое количество текстов, в которых вербальная составляющая сведена к минимуму, например, ЗАГОЛОВОК + ИЛЛЮСТРАЦИЯ + РЕКВИЗИТЫ.

Следует заметить, что большинство авторов используют структурную модель РТ. Они традиционно выделяют в печатной рекламе визуальную и вербальную составляющую. В рамках второй отмечают, как правило, заголовок,

основной рекламный текст, эхо-фразу, слоган. Наиболее полно данный подход к РТ представлен в работах Л.Г. Фещенко. Автор выделяет *формально-логическую, содержательную и композиционную структуру* РТ. Анализируя *формальные* признаки РТ, она разделяет их на основные и факультативные. К первым относит презентационные сигналы, без которых текст не может быть атрибутирован как рекламный, ко вторым - рекламные реквизиты, компоненты бренда, элементы фирменного стиля. Они и составляют один из уровней анализа.

Анализируя *композиционную* структуру, автор отмечает, что такое деление распространяется только на вербально-визуальный тип текста и не может быть экстраполировано на РТ вообще. Кроме того, она предлагает в соответствии с отечественной традицией рассматривать не только заголовок, но и всю структуру заголовочного комплекса, что позволяет говорить о расширении функций заголовка. Особое внимание автор уделяет роли слогана. Он выступает как формальный брендообразующий компонент, который важен на этапе идентификации торговой марки. В качестве доказательства отмечено: не всегда удастся определить, что перед нами – слоган или заголовок. Попадая в текст в готовом виде, он занимает определенную сильную или слабую позицию, оставаясь в коммуникативном плане принадлежностью субъекта.

Кроме перечисленных, Л.Г. Фещенко выделяет *внутреннюю содержательную структуру*. В нее входят *рекламное сообщение* (кто и что предлагает); *рекламное обращение* (к кому обращен РТ, как адресат влияет на его стилистику) и *рекламное послание* (что внедряется в подсознание реципиента). По мнению Л.Г. Фещенко, в рекламном сообщении реализуется информативная функция рекламы, в рекламном обращении –

коммуникативная, а в рекламном послании - суггестивная. Указанные компоненты выражены в РТ с разной степенью интенсивности. Создатели могут сосредоточить свое внимание на сообщении и обращении – информационной и коммуникативной функциях, не заложив в текст потенциала послания. Но именно внутренняя структура обуславливает такие стилистические принципы рекламного текста, как диалогичность, напряженность.

Автор называет такой подход аналитико-типологическим. Модель, включающая формальную, композиционную и содержательную структуру, на настоящий момент является самой полной и универсальной в рекламной практике, потому что позволяет провести анализ РТ комплексно.

© Н. А. Мелехова (ЯГПУ)

**Коммуникация участников телеинтервью  
исповедального типа (на примере программ «Женский  
взгляд», «Кумирь», «На ночь глядя», «Ночной полет»,  
«Школа злословия»)**

Отношения социального и коммуникативного равноправия, реализуемые в программах «Женский взгляд», «На ночь глядя», «Ночной полет» и частично в «Школе злословия» (в этой передаче все зависит от личных взаимоотношений героя и ведущих), являются оптимальными для построения коммуникации в исповедальном теледискурсе. Ролевое равенство усиливает эмоциональную убедительность информации и сокращает дистанцию между героем и ведущим, отчасти экстраполируя отношения равноправия на зрителя и включая его тем самым в процесс активного общения.

Ситуация ролевого равноправия не исключает выражения ведущим своей субъективной оценки относитель-

но излагаемой героем информации. Но если субъективность ведущих программ «Женский взгляд», «На ночь глядя» и «Ночной полет» реализуется на уровне языковой игры, интонации, жестово-мимических средств, то в программах «Кумиры» и «Школа злословия» авторская позиция всегда активно эксплицируется вербально. Приведем цитату из беседы В. Пимановой с актрисой Александрой Захаровой: *«Вы, конечно, знаете, / что в конце каждой программы / я позволяю себе поделиться с вами впечатлениями от наших героев. / Не могу удержаться и сегодня. / Не скрою: / наша гостья меня удивила...»* Аналогичные моменты ролевого неравноправия (в некоторых выпусках) и нарочитого акцентирования авторской оценки (во всех выпусках - в прологе к программе) присутствует и в передаче «Школа злословия». Подобный субъективизм является приметой современного теледискурса, чьи коммуниканты все чаще используют в речевой практике субъективную оценку и провокативные стратегии. Но нужно заметить, что такое построение коммуникации снижает универсальность воздействия: не всей аудитории понятен и приятен субъективный способ коммуникативного взаимодействия, поскольку жанр исповеди подразумевает искренний интерес к гостю со стороны ведущего, но не подразумевает явной оценки поступков героя.

Имидж ведущего – один из наиболее важных факторов в создании целостного и узнаваемого образа программы. Можно сделать вывод, что коммуникативное поведение всех ведущих в целом выстроено грамотно и отвечает специфике исповедального диалога, требующего достоверной, интимной информации о публичном герое в режиме «непосредственного» и доверительного общения.

Однако некоторые составляющие имиджа ведущих не соответствуют требованиям передачи исповедального типа. Так, например, В. Пиманова излишне активно пыта-

ется навязать телезрителям собственную оценку гостя, активно используя жесты и мимику вкупе с такими коммуникативными приемами, как чрезмерная похвала или едкая, ироничная интонация. Иногда не отвечает требованиям исповедального общения и коммуникативное поведение Т. Толстой и А. Смирновой, которые позволяют себе перебивать гостя, недослушивать ответ на свой же вопрос. Подобная довлеющая коммуникативная позиция оказывает на аудиторию постоянное психологическое давление, что не способствует созданию спокойной атмосферы, необходимой в режиме исповедального диалога.

В качестве негативного результата для режима исповедальной коммуникации может быть рассмотрена и позиция О. Пушкиной, которая никогда не ставит слова героев под сомнение и в значительной степени облагораживает образ своих персонажей, о чем сама же откровенно признается в интервью СМИ: «Я не из тех, кто опускает своих героев, я их поднимаю. Поэтому мы после передачи дружим, общаемся, помогаем друг другу» [2]. Однако у части зрителей «положительная» исповедь не вызывает доверия.

Проблема доверия в восприятии исповедального теледискурса аудиторией играет решающую роль, но имеет скорее психологическое или философско-этическое, нежели лингвистические объяснение, поэтому в данном исследовании подробно не рассматривается. Однако видится целесообразным привести здесь цитату из статьи Г. М. Ибатуллиной «Исповедальное слово и экзистенциальный «стиль»: «В герое живут одновременно: 1) потребность в исповедании; 2) страх исповедания; 3) нежелание обнаружить этот страх; 4) нежелание обнаружить свое нежелание. Поэтому и возникает «паралич доверия» к герою, вынуждая в его поступках видеть не способ непосредственного самовыражения, а позу...» [1; 274]. Как можно отметить, не сама информация вызывает недоверие слушателей, а ее прагматический аспект, который отве-

чает за интерпретацию сказанного, коммуникативную адекватность, импликации и пресуппозиции. Именно этот «жизненный» контекст и становится возможным выявить и проанализировать посредством дискурсивного подхода к исследованию публичной речи в жанре исповедального телевизионного интервью.

Еще одним важным аспектом для характеристики коммуникации участников интервью является оценка эффективности и результативности речевого воздействия. Поясним, о чем идет речь. Эффективное речевое воздействие позволяет говорящему достичь поставленной цели (или целей) и сохранить баланс отношений с собеседником (коммуникативное равновесие), то есть остаться с ним в нормальных отношениях, не поссориться [5. С. 3-6]. Выделяется три вида целей, достижение которых в процессе коммуникации позволяет оценить речевое воздействие как эффективное [5. С. 3-6]. Информационная цель выражается в успешном донесении информации до собеседника и подтверждении того, что она получена. Предметная цель предполагает получение сведений у собеседника. Коммуникативная цель обеспечивает установление уравновешенных (без ссор и скандалов) отношений с собеседником.

Анализ исследуемых интервью позволяет предположить, что речевое воздействие ведущего в исповедальном интервью всегда результативно, даже в ситуации неэффективной коммуникации с героем программы.

Для иллюстрации сказанного рассмотрим две наиболее типичные ситуации, в которых речевое воздействие ведущего неэффективно.

#### Ситуация 1

| Цели            | Эффективность |
|-----------------|---------------|
| Информационная  | +             |
| Предметная      | -             |
| Коммуникативная | +             |

Диалог из передачи «На ночь глядя»:

Борис Берман - ... бестактный вопрос, но, думаю, что все зрители запомнили ваш подвиг - покупка двух квартир детям. А вот их отцы приняли посильное участие в обеспечении их жилплощадью в Москве?

Татьяна Васильева - Я не буду отвечать на этот вопрос (улыбается).

Борис Берман - Ответ понятен (улыбается и кивает головой).

Схожую ситуацию описывает ведущая программы «Кумиры» Валентина Пиманова, рассказывая о трудностях интервью с актрисой Татьяной Лавровой. «Она оказалась очень своеобразной дамой — на интервью согласилась, но практически ничего не рассказала. Мы все были очень расстроены» [3].

Оба примера демонстрируют эффективность речевого воздействия ведущих: герой услышал вопрос, не обиделся на него, дал корректный ответ. Однако, если делать поверхностное заключение, в приведенных ситуациях не достигнута предметная цель, то есть отсутствует результат, потому что ведущие не получили прямого и точного ответа на поставленный вопрос. Но в контексте исповедального интервью сам факт того, что известной личности был публично задан вопрос частного характера - это уже прецедент, демонстрирующий определенную степень открытости и откровенности героя.

#### Ситуация 2

|                 |   |
|-----------------|---|
| Информационная  | + |
| Предметная      | + |
| Коммуникативная | - |

Данные таблицы показывают оценку речевого воздействия ведущих «Школы злословия». Это выпуск программы с редактором газеты «Комсомольская правда» Владимиром Сунгоркиным, который следующим образом



прокомментировал свое участие в передаче: *«Подтверждаю, что не уходил с передачи и выдержал издевательство не уважаемых мной с той поры ведущих до конца записи»* [6].

Из слов В. Сунгоркина можно сделать вывод о том, что коммуникативного равновесия коммуникантами достигнуть не удалось, следовательно, речевое воздействие ведущего является нерезультативным. Однако, как справедливо отмечает ведущий другой анализируемой нами программы Андрей Максимов, «когда человек не хочет говорить, тушется, это тоже очень интересно» [4].

Таким образом, становится очевидным, что в исповедальном интервью не может быть нерезультативного общения, потому что в жанре исповеди «важен, прежде всего, сам факт того, что слово героя прозвучало; сам факт повествования... свидетельствует о его подспудном желании быть услышанным, вступить в диалогический контакт с миром - ведь тот, кто действительно не хочет открывать себя, тот молчит» [1. С. 274]. В итоге рассказ героя, даже помимо его сознательной воли, превращается в исповедь, и «вольным или невольным самообнаружением своих истинных смыслов повествовательное слово..., искреннее в своей неискренности, приобретает значение исповедального» [1. С. 274].

### Библиографический список

1. Ибатуллина, Г. М. Исповедальное слово и экзистенциальный "стиль" [Текст] / Г. М. Ибатуллина // Русская литература XX века: направления и течения. - Екатеринбург: Уральский гос. педагогический ун-т., 2000. - Вып. 5.
2. Логвинов, И. Оксана Пушкина: женский взгляд на женские истории [Текст] / Игорь Логвинов // Женский журнал "Девичник". - 2000. - № 12.



3. Пескова, В. Кумиры Валентины Пимановой [Текст] / Валентина Пескова // Московский комсомолец. - 2002. - 29 апреля.

4. Ребель, А. Неинтересных людей нет [Текст] / Алина Ребель // Газета. - 2005. - № 228. - 1 декабря. - С.25.

5. Стернин, И. А. Речевое воздействие как интегральная наука [Текст] / И. А. Стернин // Речевое воздействие: Сборник научных трудов. Москва. - Воронеж, 2000. - С. 3-6.

6. Сунгоркин, В. По поводу Школы Злословия [Текст] / Владимир Сунгоркин // Российская газета - Федеральный выпуск. - 2004. - № 3405. - 13 февраля.

© Л.В. Ухова (ЯГПУ)

### **Требования к эффективному рекламному тексту (композиционная и содержательная структура)**

#### **Требования к композиционной структуре рекламного текста**

В композиционной структуре рекламного текста выделяются три основных элемента: **заголовок, основная часть и кода.**

**Заголовок.** К составлению заголовка предъявляются следующие требования:

- для создания впечатления сиюминутности заголовков лучше давать в настоящем времени, особенно в тех случаях, когда заголовок сопровождает фотографию – запечатленный миг;

- заголовок не должен заканчиваться точкой, которая обычно является сигналом завершения высказывания; прочитав первые слова рекламного сообщения, читатель должен перевести взгляд дальше, на текст;

- оптимальное количество слов в заголовке – от пяти до девяти; длинный заголовок оправдан тогда, когда он со-

держит значимую информацию, способную вызвать интерес, однако, если заголовок слишком пространный, это может оттолкнуть покупателя от его прочтения до конца;

- зрительно длину заголовка можно уменьшить за счет использования подзаголовков; в длинном тексте подзаголовки могут помещаться и между параграфами с целью структурирования большого объема информации, что облегчает ее восприятие, дает представление о содержании конкретного раздела. В этом случае подзаголовки вставляются после пяти – восьми сантиметров текста.

Примеры распространенных ошибок, допускаемых при составлении заголовка:

- шаблонные, не ориентированные на потребности покупателя заголовки (*«Высокие технологии у нас на службе», «Для реальных задач на разумную цену»*);

- затемненность смысла заголовка (*«Маленькие серенькие жужжащие коробочки находятся здесь»* – реклама компьютерного салона);

- включение в заголовок иноязычной лексики, не понятной многим потребителям (*«Net удобней – сеть филиалов банка «Менатеп СПб»*).

**Основная часть.** Для эффективного создания образа товара в сознании потребителя рекомендуется показывать его в действии, рассказывать, как им следует пользоваться, что и каким образом он делает для человека. Для этого лучше использовать простые, убедительные факты, неопровержимые аргументы. Следует отказаться от расплывчатых, неконкретных формулировок, от бездоказательных, голословных заявлений, например: *«Вы будете иметь то, о чем мечтали», «Это лучшее, что вы можете купить»*.

Наиболее подходящими будут аргументы, основанные на общечеловеческих потребностях, убеждающие человека в том, что предлагаемый товар или услуга успеш-

но опробованы на других потребителях; помогают сэкономить время; не имеют никакого риска; являются современным, общепринятым подходом; увеличивают доходы; помогают избежать проблем.

Все аргументы в тексте должны быть **однозначными**: чем меньше человек домысливает в процессе чтения, тем быстрее и вернее следует он рекламным целям. Не следует направлять потребителя на размышления, которые могут привести к задержкам в чтении, к возбуждению ненужных ассоциаций, поскольку всякое размышление влечет за собой запрос дополнительной информации о товаре, замедляет принятия решения. Чем сложнее товар, тем полнее, убедительнее должна быть аргументация, так как недорогие повседневные товары человек обычно покупает без особых раздумий.

Аргументы должны соответствовать **интеллектуальным способностям, уровню образованности целевой аудитории**. Нельзя требовать от читателя прикладывать непомерные интеллектуальные усилия — иногда достаточным будет описание получаемых выгод от товара. Если мотивация и способности аудитории слабые, то воздействие на нее должно носить эмоциональный характер. Специалистам же, наоборот, могут потребоваться не столько очевидные выгоды, о которых они и так знают, сколько описания специфических преимуществ. Хорошими аргументами в данном случае будут рекомендации, гарантии, результаты объективных испытаний, тестов, цифровые данные, цитаты.

Поскольку рекламный текст представляет собой перечень выгод, характеристик, аргументов, то наиболее логичным будет такой порядок изложения, который более всего близок к последовательности изучения товара покупателями. Сначала называется основная выгода и связанные с нею аргументы, а затем второстепенные характери-

стики. Действует, таким образом, принцип перевернутой пирамиды: самая важная информация расположена вверху, менее значительные факты – снизу. Все характеристики приводятся по мере убывания важности. Такая структура наиболее удобна для читателя, позволяет ему вычленив самое главное, прервать чтение в любом месте, не упустив важной информации.

Выделяют три основных элемента основного рекламного (ОРТ) текста: вводный абзац (**введение**); внутренние абзацы (**основная часть**); **кода** (заключение).

**Введение** кратко раскрывает содержание заголовка, побуждает потребителя к чтению основной части. Во введении не должна повторяться информация, о которой читатель уже догадался из заголовка, не стоит начинать и с наименования товара, но лучше сразу переходить к сути основного предложения. Во введении будут излишни чрезмерные подробности: необходимы только ключевые слова и цифры. Эффективному введению присущи энергичность, лаконизм, отсутствие большого количества информации. Хорошее введение содержит не более 20-30 слов: в таком случае оно быстро увлекает читателя в чтение последующих абзацев.

**Основная часть текста** содержит развернутую аргументацию, здесь дается подтверждение ранее заявляемого обещания удовлетворить потребности покупателя. Во внутренних абзацах нарастает интерес к товару и желание его иметь. Все факты располагаются внутри основной части информационными блоками в наиболее логичном порядке, так, чтобы одна часть аргументов и фактов переходила в другую плавно, естественно, без утраты смысловой связи.

Внутри информационных блоков аргументы выстраиваются друг за другом по степени убывания важности: сначала сильные, ключевые, затем более слабые, до-

полнительные. Такая последовательность объясняется тем, что по ходу чтения текста внимание потребителя ослабевает.

Одним из заблуждений при написании текста является то, что он обязательно должен быть небольшим, коротким, и только в таком случае его сможет прочитать достаточное количество потенциальных покупателей. Однако большинство специалистов сходятся в следующем: **длина текста мало влияет на читаемость объявления.** К рекламе вполне применима фраза: *«Чем больше вы говорите, тем больше вы продаете»*. Если рекламное сообщение оказывается неэффективным, то это происходит скорее по причине дефицита информации для клиента, а не в связи с ее избытком. Длина и содержание текста определяются потребностями покупателя и выгодами, характеристиками рекламируемых товаров и услуг. В рекламе товаров широкого потребления, когда воздействие осуществляется на эмоциональной основе, текст может быть небольшим, то же самое можно сказать и о текстах имиджевого характера. В рекламе дорогостоящих промышленных товаров или финансовых услуг необходимы убедительные аргументы, значительное количество слов. Большое количество деталей может быть приведено для создания сложного, технологичного образа товара.

Таким образом, длина текста – это относительно второстепенный фактор, влияющий на эффективность объявления. Гораздо более действенными факторами оказываются содержание предложения о продаже и то, как это предложение представлено. Содержание, представленное в привлекательной форме, будет замечено и прочитано существенной частью аудитории вне зависимости от того, сколько в нем слов. Известный теоретик рекламы Дэвид Огилви первый поставил под сомнение абсолютность принципа краткости рекламного текста и заметил, что мно-

гие его удачные тексты содержали и одну, и две, и даже три тысячи слов. Он отмечал, что вполне возможно продать плитку шоколада с помощью короткого рекламного сообщения, но пара слов не поможет продать самолет. Длинный текст создает впечатление, что у рекламодателя есть что сказать читателю. Усилить восприятие длинного текста можно следующим образом: сделать начальный абзац не превышающим пятидесяти слов, после 5-8 сантиметров текста вставить подзаголовки.

**Кода.** Кода придает рекламе законченный вид, отталкивается от содержания основного текста, обобщает его и вновь обращается к главной мысли, выраженной заголовком. Кода побуждает читателя к немедленному действию — покупке, запросу дополнительной информации. Обычно она состоит из двух частей.

**Первая часть** — это фраза, побуждающая совершить покупку, **вторая часть** облегчает адресату задачу приобретения, сообщает, как именно можно сделать покупку. Призыв совершить покупку осуществляется путем указания причин необходимости быстрого действия в определенный период времени. Возможно, например, акцентирование времени: *«Сделайте себе новогодний подарок — купите этот дом прямо сейчас»*, *«Только в течение следующей недели...»*, *«С 1 по 15 мая...»*. Мотивация может быть усилена предложением различных выгод: скидок, подарков. Подарок может иметь место, если продаваемый товар не имеет слишком высокой цены или если он позволяет получить определенной категории покупателей дополнительное удовольствие: *«Сошлитесь на это объявление — и Вам бесплатно вручат орхидею»*. Наиболее эффективны подарки при воздействии на малограмотную и детскую аудитории. Так, например, ребенок зачастую хочет купить шоколадное яйцо из-за вложенной в него фигурки.

В коде нередко используются следующие обороты:

*«в последний раз за эту цену», «поставки ограничены», «специальная цена в период...», «ограниченный выпуск».* Побуждение к действию может быть как прямым, так и косвенным, подразумеваемым. Пример прямого побуждения: *«Посетите нас 15 мая», «Приходите завтра», «Позвоните немедленно».* Пример косвенного побуждения: *«Мечты сбываются», «Хорошо быть уверенным в завтрашнем дне», «Приятно отправляться в полет среди друзей».*

### **Требования к содержательной структуре рекламного текста**

Что касается содержательной структуры, то эффективным будет рекламный текст, внутренняя структура которого состоит из *рекламного сообщения* (кто и что предлагает, иными словами – о чем данный текст), *рекламного обращения* (кому обращено сообщаемое и как адресат влияет на стилистику данного обращения), *рекламного послания* (что внедряется в подсознание реципиента), то есть когда в тексте реализуются все три функции – **информационная, коммуникативная и суггестивная.**

## Содержание

### РУССКИЙ ЯЗЫК

|                                                                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Верещагина А. Н.</b> Некоторые лексические средства создания зрительных образов в лирике Г. Иванова...                        | 3  |
| <b>Верещагина О. Н.</b> Лексические средства наименования эмоций в драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад».....                        | 10 |
| <b>Гусева Л.А.</b> Пространственная лексика в иронической лирике.....                                                            | 15 |
| <b>Капылова О.И.</b> Грамматические категории имен существительных в трактовке А.А. Барсова и Н.И. Греча.....                    | 18 |
| <b>Кулаковский М.Н.</b> Местоименные наречия в произведениях М. Булгакова.....                                                   | 25 |
| <b>Менькова Н.В.</b> Диминутивы в лексикографической практике.....                                                               | 29 |
| <b>Москалева А.Г.</b> Эволюция взглядов на новые слова в русском языке XVIII-XIX вв.....                                         | 35 |
| <b>Мурашева О.П.</b> Лексика с семантикой пространства в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр».....                                 | 42 |
| <b>Остренкова М.А.</b> Диалектное слово на уроке русского языка в 5 классе (первые опыты лингвокультурологического анализа)..... | 45 |
| <b>Разумов Р.В.</b> Мемориальные урбанонимы конца 1990 – 2000-х гг.....                                                          | 50 |
| <b>Родонова С.Ю.</b> Практикум по письму в системе РКИ.....                                                                      | 57 |
| <b>Талицкая А.А.</b> Способы языковой репрезентации концепта «смерть» в поздней лирике Н.А. Заболоцкого.....                     | 63 |
| <b>Титов О.А.</b> Образ зеркала как границы между реальностями в рассказе В. Набокова «Катастрофа».....                          | 69 |



|                                                                                                                                                                                                   |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Тихомирова В.А.</b> Изучение национальных особенностей лексики и грамматики иностранного языка как способ стимуляции восприятия студентами этнокультурной специфики языковой картины мира..... | 75 |
| <b>Яковлева А.В.</b> Усложнение морфемной структуры терминов профессиональной деятельности человека.....                                                                                          | 81 |

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

|                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Афанасьев Э.С.</b> Достоевский – Чехов: границы автономности героя.....                                                             | 87  |
| <b>Астахова Е.А.</b> Детские рассказы Л.Н. Толстого в курсе «Русская культура» (для американских студентов-стажеров).....              | 93  |
| <b>Болдырева Е.М.</b> Нарративная модель в автобиографических произведениях И.Бунина («Жизнь Арсеньева») и М.Осоргина («Времена»)..... | 98  |
| <b>Букарева Н.Ю.</b> Особенности пространственно-временной организации «Последнего рассказа о войне» О. Ермакова.....                  | 105 |
| <b>Лученецкая-Бурдина И.Ю.</b> Проблема рождения и смерти в миропонимании Л.Н.Толстого.....                                            | 112 |
| <b>Дубакова А.А.</b> Варианты религиозного примирения в поэмах Е. Шварц.....                                                           | 118 |
| <b>Егоров М.Ю.</b> Писатель в изгнании о писателях-современниках.....                                                                  | 120 |
| <b>Карпов Д.Л.</b> Пушкинская традиция разработки образа «не-героя» в романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди».....                      | 125 |
| <b>Лукьянчикова Н.В.</b> Деятельность учителя в процессе организации чтения школьников.....                                            | 132 |

|                                                                                                                                                            |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Неронова И.В.</b> Художественный мир в «научной» фантастике как онтологическая проблема (повесть А.Н. и Б.Н. Стругацких «Волны гасят ветер»).....       | 137 |
| <b>Пайков Н.Н.</b> Художественный образ выдающейся личности в творческой интерпретации Н.А. Некрасова.....                                                 | 145 |
| <b>Папоркова Н.А.</b> Биографический фактор как значимый аспект в изучении «лермонтовского текста» на материале поэзии И.Ф. Анненского и Г.В. Иванова..... | 150 |
| <b>Степанова М.Г.</b> Образ истории в художественной прозе А.О. Корниловича.....                                                                           | 155 |
| <b>Тихомирова А.В.</b> Функциональное назначение коммуникативных девиаций в современной философской сказке.....                                            | 161 |
| <b>Филипповский Г. Ю. К. Д.</b> Ушинский о подлинности «Слова о полку Игореве».....                                                                        | 166 |
| <b>Филонова Ю.А.</b> Сопоставление текста с кинофильмом как прием изучения повести А.С. Пушкина «Выстрел» в 6 классе.....                                  | 172 |
| <b>ИНОСТРАННЫЕ ЯЗЫКИ И ЛИТЕРАТУРА</b>                                                                                                                      |     |
| <b>Введенская А.А.</b> Проблема активизации учебного процесса при преподавании стилистики иностранного языка .....                                         | 179 |
| <b>Карева Ю.Ю.</b> Метод проектов как способ активизации работы студентов на уроках английского языка...                                                   | 185 |
| <b>Марчук М.И.</b> Работа с художественным текстом в рамках курса «История зарубежной литературы».....                                                     | 188 |
| <b>Сизова Н.В.</b> Особенности работы с электронными переводчиками и онлайн-словарями при обучении иностранному языку.....                                 | 192 |
| <b>Смоленская Е.С.</b> Использование художественных методов в преподавании иностранного языка как средства повышения мотивации студентов.....              | 197 |

|                                                                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Тернопол Т.В.</b> Система практических занятий по учебному предмету «Зарубежная литература и культура XVII – XVIII вв.» для направления «филологическое образование»..... | 203 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

|                                                                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Гонозов О.С.</b> Ярославские кенотафы.....                                                                                                                 | 208 |
| <b>Горохова О.В.</b> Презентация детства в мультфильмах «Ежик в тумане» (Ю.Норштейн) и «Ежик в туманности» (студия «Петербург»).....                          | 211 |
| <b>Густякова Д.Ю.</b> Динамика классической музыки в массовой культуре.....                                                                                   | 216 |
| <b>Карпова Т.Н.</b> Ксения Драгунская «Единственный с корабля» — опыт художественного поиска?.....                                                            | 223 |
| <b>Лукашенко И.Д.</b> Блоковский интертекст в художественном пространстве современного романа-антиутопии («Незнакомка» А. Блока – «2017» О. Славниковой)..... | 228 |
| <b>Морох Н.А.</b> Феномен 300-летнего юбилея Санкт – Петербурга в русской культуре.....                                                                       | 232 |
| <b>Петрова М.В.</b> Границы художественности в современной культуре .....                                                                                     | 239 |
| <b>Прошутинская П.А.</b> Роман Дж. Р.Р. Толкина «Властелин Колец» как интертекст современной культуры.....                                                    | 244 |
| <b>Карпова Е.С.</b> Аспекты иррационального в произведениях византийских историков (по материалам «Тайной истории» Прокопия Кесарийского).....                | 251 |
| <b>Сизов А.В.</b> Блог как инструмент интернет-журналистики.....                                                                                              | 258 |
| <b>Соколов Д.А.</b> История экспозиции авангарда Ярославского художественного музея.....                                                                      | 261 |
| <b>Староверова Е.В.</b> Религиозно-политический лидер: «авторитарная» и «гуманистическая» совесть.....                                                        | 266 |

|                                                                                                                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Чиркова И.К.</b> Ростовская тема в творчестве российских художников. Г.Д. Епифанов: «Не могу никак выехать из своей ростовской юности».....                                           | 272 |
| <b>Шубина С.А.</b> Китай в трудах ярославского миссионера З.Ф. Леонтьевского.....                                                                                                        | 278 |
| <b>Юрьева Т.В.</b> Казанская тема в памятниках средневекового искусства Ярославского края.....                                                                                           | 284 |
| <b>ТЕОРИЯ КОММУНИКАЦИИ И РЕКЛАМЫ</b>                                                                                                                                                     |     |
| <b>Колышкина Т.Б.</b> Практика анализа и моделирования рекламного пространства, типы моделей рекламного текста.....                                                                      | 292 |
| <b>Мелехова Н. А.</b> Коммуникация участников телеинтервью исповедального типа (на примере программ «Женский взгляд», «Кумиры», «На ночь глядя», «Ночной полет», «Школа злословия»)..... | 298 |
| <b>Ухова Л.В.</b> Требования к эффективному рекламному тексту (композиционная и содержательная структура) Требования к композиционной структуре рекламного текста.....                   | 304 |