



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

TEXT. LITERARY WORK. READER

Materials of the IV international scientific conference
on May 20–21, 2017

Prague
2017

Text. Literary work. Reader : materials of the IV international scientific conference on May 20–21, 2017. – Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2017. – 130 p. – ISBN 978-80-7526-206-6

ORGANISING COMMITTEE:

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

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

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

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

Aleksey N. Pashkurov, doctor of philological science, professor.

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

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

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

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

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

UDC 81+82+008

ISBN 978-80-7526-206-6

The edition is included into Russian Science Citation Index.

© Vědecko vydavatelské centrum
«Sociosféra-CZ», 2017.

© Group of authors, 2017.

CONTENTS



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

Берестнев Р. Б.

Повесть А. В. Корвин-Круковской «Сон» в контексте
журнала «Эпоха»6

Шиганова Г. А.

Релятивные единицы как один показателей структурно-семантической
организации политического текста XXI века.....9

II. «THE INNER WORLD» OF LITERARY WRITINGS

Абрамовских Е. В.

Специфика нарративной организации анимационного фильма
(на материале «Бедной Лизы» реж. И. Гараниной) 14

Афанасьев А. С., Бреева Т. Н.

Гендерная картина мира в современной русской литературе..... 25

Жукова М. Н.

«Под алым парусом мечты...» (по повести-феерии А. С. Грина
«Алые паруса») 31

Петухова Ю. Ф.

Категория памяти и пространственные отношения в зрелой лирике
Е. А. Боратынского: на примере трёх стихотворений («Мой Элизий»,
«Есть милая страна», «Запустень») 35

Понятина Т. П.

Концепт «свое/чужое» и репрезентация пространства
в художественном тексте..... 38

III. INTERPRETATION OF THE MEANING OF FICTIONAL TEXT

Андриенко А. А., Белоусова Н. В.

Интертекстуальные включения как средство создания иронии
и способы их перевода на английский язык (на материале произведений
В. М. Шукшина) 43

Афанасьева М. С. Особенности интерпретации творческой личности в литературных портретах А. Белого.....	49
Вафина А. Х., Сафина А. Р. Феномен одиночества в творчестве Сири Хустведт.....	55
Масолова Е. А. Антропонимы в рассказе Толстого «Чем люди живы»	57
Пельмская Е. М. Способы визуализации в романе Саши Соколова «Школа для дураков» ...	62
Прохорова Т. Г., Шокурова Е. С. Мотив ада в романе Анатолия Королёва «Быть Босхом»	66
Шипулина Н. Б., Елатонцева Ж. В. Киноинтерпретация литературных произведений в современных экранизациях	70

IV. NATIONAL DISTINCTNESS OF LITERARY WRITING

Захарова Е. А. Романистика Форда Мэдокса Форда: эстетика, поэтика, контекст	77
Кузьмина Я. А. Синестезия как метафора в лирике Кузубая Герда.....	82
Фёдорова А. Н. Переводы стихотворений Г. Гейне и М. Гартмана в лирике Г. Тукая.....	86

V. INTERTEXTUALITY IN MODERN PHILOLOGICAL SCIENCE

Еремина-Чашина М. В. Мифопоэтическая составляющая в новеллистике С. Д. Кржижановского	89
--	----

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

Беляева А. И., Сенюшкина С. М. Роль домашнего чтения в обучении иностранному языку в школе	94
--	----

Голикова Г. А.

Субъектная организация процесса изучения зарубежной литературы
в условиях реализации системно-деятельностного подхода
(на примере изучения литературной сказки В. Гауфа в 5 классе) 97

VII. THE MODERN READER AND CLASSIC LITERATURE

Зыкова Е. А.

Современный читатель в условиях мира Интернета 104

Хомрач А. А.

Роман Ф.М. Достоевского «Бесы»: взгляд современного психолога
на психологическое воздействие в революционных группах 106

VIII. ACTUAL PROBLEMS OF MODERN THEORY OF TRANSLATION

Саяпова А. М.

Реминисценции из Шекспира в лирике Г. Тукая – татарского поэта
начала XX века: к проблеме перевода 110

IX. PROBLEMS OF MODERN BOOK PUBLISHING

Онон Ч.

Об издании и рецепции произведений русских писателей
в Монголии XX–XXI вв. 116

Садриева Э. Ф., Бурганова Ф. Ф.

Проблема повышения интереса к чтению в современных условиях 122

План международных конференций, проводимых вузами России,
Азербайджана, Армении, Болгарии, Белоруссии, Казахстана,
Узбекистана и Чехии на базе Vědecko vydavatelské centrum
«Sociosféra-CZ» в 2017 году 126

Информация о научных журналах 127

Издательские услуги НИЦ «Социосфера» – Vědecko vydavatelské
centrum «Sociosféra-CZ» 128

Publishing service of the science publishing center «Sociosphere» –
Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ» 129



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



ПОВЕСТЬ А. В. КОРВИН-КРУКОВСКОЙ «СОН» В КОНТЕКСТЕ ЖУРНАЛА «ЭПОХА»

Р. Б. Берестнев

Студент,

*Казанский федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия*

Summary. In this article is examined the topicality of the novelette «The Dream» by A. V. Korvin-Krukovskaya. The novelette was first printed in Dostoyevskys' brothers' journal «The Epoch». We will try to answer the question: why the novelette is interesting according to the context of «The Epoch». «The Dream» is the brightest example of a female prose in 1860s.

Keywords: «Epoch»; A. V. Korvin-Krukovskaya; female prose; the second half in 19th century.

Журнал Ф. М. и М. М. Достоевских «Эпоха» издавался совсем не долго: с января 1864 г. по февраль 1865 г. В свет удалось выпустить только 14 томов. Он был менее успешным журналом, по сравнению со «Временем».

Число сотрудников – около 50. Продолжали работать Н. Н. Страхов, Д. В. Аверкиев, М. И. Владиславлев, также печатались А. А. Григорьев, А. П. Милюков, сам Федор Михайлович и др.

Особое внимание вызывает женская проза. Например, творчество сестры Софьи Ковалевской – А. В. Корвин-Круковской.

В 1864 году А. В. Корвин-Круковская под псевдонимом «Юрий Орбелов» (под реальным именем девушка публиковаться побоялась) присылает в редакцию «Эпохи» письмо и две повести – «Сон» и «Послушник». (Второе произведение печаталось из-за цензурного запрета под другим названием – «Михаил», именно так звали главного героя повести). Подробно мы остановимся на повести «Сон» и попытаемся выяснить, чем это произведение интересно современному читателю.

Ф. М. Достоевский высоко «оценил юношескую непосредственность, искренность и теплоту чувства в ее рассказах, хотя и отмечал их «недоделанность и наивность» [3, с. 132]. Воодушевленность и надуманность сюжета не затегают главную идею А. В. Корвин-Круковской: «в жизни необходима высокая цель, освещающая убогий быт, стремление оказать пользу тем, кто в ней нуждается» [3, с. 133]; в жизни немного надо для счастья – «любить и верить – это так легко и отрадно» [2, с. 16]. Федора Михайловича заинтересовали работы Корвин-Круковской, он решился их напечатать. До-

стоевский писал после в письме, чтобы Анна Васильевна серьезно смотрела на свои литературные способности, развивала их и не теряла веры.

В биографии Достоевского Л. П. Гроссмана следующее (краткое) изложение повести «Сон»: «Светская девушка, увлеченная бедным студентом, не дает воли своему чувству и лишь после смерти героя понимает, что проиграла свое счастье» [1, с. 322]. В монографии, посвященной журналу братьев Достоевских «Эпоха», В. С. Нечаевой немного иная трактовка сюжета: «...дочь бедного немецкого учителя зарабатывает на жизнь шитьем белья на дому; случайно она видит похороны незнакомого бедного студента и узнает, что он умер одинокий и беспомощный. Сравнивая свою судьбу с его судьбой, она поглощена мыслью о необходимости взаимной помощи нуждающимся, и рано погибает сама» [3, с. 133]. Далее же Нечаева негодует по поводу гроссмановской трактовки сюжета. На наш взгляд, в обеих трактовках не совсем точно интерпретирован сюжет, поэтому перейдем к анализу.

Повесть сия действительно о молодой девушке Лиленьке, которая зарабатывает на жизнь шитьем на дому. Однажды июльским утром по тротуару проходила похоронная процессия, шли вровень с ней два молодых человека, которые беседовали о покойнике. Из уст одного выскочила фраза «давно б пора». Лиленька услышала это из окошка и задумалась: «Кто это умер? <...> и отчего “давно пора”? Кто он такой? <...> Пойду посмотрю!» [2, с. 8]. Лиленьке рассказывают те двое молодых (товарищи покойного по университету) после панихиды, что умерший (мещанского происхождения) болел чахоткой, не берегся – много учился, недоедал, лишние деньги тратил на книги; родных не было. Л. П. Гроссман замечает, что повесть написана как бы на мотив стихотворения Добролюбова (именно эти стихи язвительно зачитывает Лиленьке второй молодой человек перед прощанием): «Боюсь, / Чтоб все, чего желал так жадно / И так напрасно я, живой, / Не улыбнулось мне отрадно / Над гробовой моей плитой».

Нужно также отметить, что в начале повести героиня, листая томик Лермонтова у этажерки в своей комнатке, останавливается на стихотворении «И скучно, и грустно...». Этот фрагмент уже подготавливает читателя, что дальнейшие события будут складываться не счастливо.

Дома Лиленьке снится сон, будто перед нею воскрес вчерашний покойник. «Они как будто поняли, что они нужны друг другу, что не так безнадежна будет жизнь, не так бесцельны труды и страданье, когда они пойдут рука в руку» [2, с. 14]. Во сне Лиленьки мелькают картины совместного быта с воскресшим. Оба они понимают, что для счастья им нужно совсем немного: «Ведь это жизнь, ведь больше ничего и не нужно! Любить и верить – это так отрадно» [2, с. 16].

Лиленька просыпается и приходит к мысли, что в жизни нет счастья. «“О Боже, к чему мы так поздно встретились!” <...> “Ведь не ты один, и я также как ты живой, – ищу и жду... ведь могли же мы помогать друг дру-

гу» [2, с. 19]. Нужно сказать, что встретились они на панихиде, в жизни же друг друга не знали, а у Гроссмана в трактовке сюжета слова «увлеченная бедным студентом» как бы о том, будто героиня была знакома с умершим. Лиленька понимает, что упустила свое счастье, и она заболевает в августе и начинает медленно умирать. И, когда Лиленька увидела идущего по тротуару товарища умершего, который язвительно прочел ей строки из Добролюбова после панихиды, она здоровается из окошка с ним. Тот ее сначала не узнает; потом понимает, что скоро придет и ее конец.

В повести очень сильной кажется реплика героини, обращенная к незнакомцу, которого видела на похоронах: «Что ж не скажете опять, что давно пора, – это повернее будет!» [2, с. 23]. Жизнь – страдание, Лиленька смиряется со своей участью и понимает, что будет благодать от Бога – рай, в котором она встретится с умершим молодым человеком. Лиленька через три недели умирает.

Возможно, трагичный финал и не кажется трагичным, читатель понимает, что именно так, как все кончилось, должно было кончиться.

Повесть А. В. Корвин-Круковской интересна и до сих пор не прочитана, не исследована, является недооцененной, не оправданно забытой. Достоевский, всегда пытавшийся понять цель жизни и найти ее правду, неспроста обратил внимание на работы Анны Васильевны, ибо философские поиски обоих совпадают. Повесть действительно удачно «вписалась» в «Эпоху». Во «Сне» очевиден глубокий психологизм. Автор мастерски изображает пейзаж, соотносит его с настроением героев (и нужно отметить, что Лиленька умирает в сентябре, а осенняя пора символизирует увядание). А. В. Корвин-Круковская затрагивает проблему веры в счастливое будущее, проблему смысла жизни, любви. Возможно, на основе ее повести вырастают произведения других авторов.

Библиографический список

1. Гроссман Л. П. Достоевский / Л. П. Гроссман. – М. : «Молодая гвардия», 1963. – 544 с.
2. Корвин-Круковская А. В. Сон. // Эпоха. – 1864. – №8. – С. 1–24 (23).
3. Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха» (1864–1865) / В. С. Нечаева. – М. : «Наука», 1975. – 302 с.

РЕЛЯТИВНЫЕ ЕДИНИЦЫ КАК ОДИН ПОКАЗАТЕЛЕЙ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОЛИТИЧЕСКОГО ТЕКСТА XXI ВЕКА

Г. А. Шиганова

*Доктор филологических наук, профессор,
Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический
университет, г. Челябинск, Россия*

Summary. In the article the functioning of relative units in politically-oriented texts, one of the marks of Russian language evolution in 21 century is analyzed. The distinctive features of political discourse, such as political terminology, specific discourse structure, peculiar phonetic or written rules, special speech techniques are identified. The most productive semantic relations among subjects of objective world (causative-consecutive, purposive, correspondence, concession etc., expressed with the help of lexical and phraseological prepositions) are revealed, analyzed and described. In the article the examples of quotations from analyzed sources are given and the conclusion on productivity of the units in question and their grammatical roles in written political texts is made. The analysis of political discourse proves the variety of lexical and phraseological preposition system and the active functioning of these prepositions in political discourse which is critical to understand the laws of modern Russian grammar.

Keywords: political discourse; semantic relations; relative units; lexical prepositions; phraseological prepositions; grammatical relations; causative-consecutive relations; correspondence; phraseological units; differentiation.

В современном мире политика является одной из ведущих сфер жизни общества. Ежедневно ведутся десятки радио- и телепередач, издаются газеты, журналы, книги, в которых вопросы современного мироустройства, взаимоотношений разных государств, внутренней и внешней политики стран обсуждаются на разных уровнях и в разных жанрах. Современного человека невозможно представить вне политики, люди разных возрастов обсуждают различные вопросы, касающиеся политических событий; пытаются дать характеристики действующим лицам, объектам, времени, обстоятельствам, событиям и т. п. Тексты (письменные и устные) политического содержания стали одним из признаков развития русского языка в XXI в.

Речь индивидуума, отражающая в той или иной мере политическое устройство современного мира, является знаком солидарности с другими членами общества, говорящими на том же языке. Безусловно, язык есть связующее звено между мыслью и действием и является главным средством выражения той или иной точки зрения на актуальные вопросы политического устройства, экономической и социальной жизни общества.

Политический текст, как известно, имеет свои характерные признаки, как-то: политическая терминология, специфическая структура дискурса, своеобразное звуковое или письменное оформление, наличие специаль-

ных речевых приемов, позволяющих говорящему или пишущему достигать наибольшей эффективности своих политических целей и т.п. В настоящее время введен даже термин «политологическая филология» [3, с. 33], специфическими областями которой являются «политологическое литературоведение» и «политологическая лингвистика»; предмет последней – прежде всего синтактика, семантика и прагматика политического дискурса. Однако, надо заметить, современные политические тексты, как устные, так и письменные, мало исследованы с точки зрения грамматики, а ведь без глубокого грамматического анализа невозможно до конца объяснить закономерности построения правильных осмысленных речевых отрезков политического дискурса.

В данной статье анализируется прежде всего семантико-грамматическая роль релятивных единиц в современных научных политических текстах. В качестве материала были использованы письменные тексты книг «Гражданское и политическое в российских общественных практиках» под ред. С. В. Патрушева [2]; «Государственная национальная политика России: законодательный аспект (1906–2007 гг.) Е. Н. Трофимова [7]; «Актуальные проблемы политики и политологии в России» под общ. ред. О. Ф. Шаброва [1].

Единицы релятивной семантики участвуют в выражении различных типов объективно существующих отношений в современном русском языке. Грамматическая роль релятивных единиц заключается прежде всего в способности оформлять подчинение имени существительного или местоимения другому слову в контексте и тем самым выражать различные отношения друг к другу тех предметов, действий, состояний и признаков, которые этими словами называются.

В последнее время язык значительно расширил свои возможности в выражении вновь возникающих отношений между объектами, а также в дифференциации усложнившихся «старых» отношений. Большая роль в этом принадлежит предлогам, так как предложно-падежные формы активно вытесняют из языка чисто падежные формы. Как говорил В. В. Виноградов, «в полном объеме картина употребления падежей имени существительного раскрывается лишь при синтаксическом описании грамматических отношений, выражаемых предлогами» [4, с. 151]. Особое место в современной предложно-падежной системе занимают фразеологические предлоги, которые образуются в языке необычайно активно.

Считаем одной из важных задач своего исследования описание предлогов с точки зрения их системности в качестве координат, с помощью которых выражается современный политический мир, обозначаются существующие отношения.

Предлоги, образующие систему морфолого-синтаксического типа, при своем функционировании неизбежно взаимодействуют с элементами других систем, в частности, систем языковых средств, выражающих ту или

иную понятийную категорию. Системный подход к грамматической функции предлогов в языке и речи позволяет нам рассмотреть значение релятивных единиц не изолированно друг от друга, а во взаимодействии, в комплексе. Совершенно очевидно, что в сфере изучаемых смысловых отношений пришло время выявить не только такие традиционные семантические поля, как время, причина, цель, условие, следствие и т.п., но и квалифицировать вновь возникающие типы, а также дифференцировать объектные и атрибутивные отношения, которые изучены пока в малой степени.

В анализируемых научных политических текстах XXI в. на первом месте по продуктивности оказались **причинно-следственные отношения**, что вполне закономерно. Логикой причинно-следственных связей в первую очередь должен овладеть политик, чтобы понять смысл того, что происходит вокруг, чтобы воспринимать окружающий мир во всем его многообразии. Мировоззрение любого человека, а политика тем более, формируется через отношение к происходящим событиям, действиям, поступкам и т.д. Умение найти, понять и выразить вербально причинно-следственные связи между явлениями окружающего мира является одним из показателей грамотности современного гражданина. В конечном итоге у него вырабатываются свои стереотипы, отражающие отношение человека к природе, к обществу, политике, науке, образу жизни, интересам и пр.

В выражении причинно-следственных отношений в современном русском языке, по данным нашей картотеки, принимают участие 76 предлогов (с учетом многозначности). Самыми продуктивными являются фразеологические предлоги – 63 единицы: **в связи с** (чем), **под видом** (чего), **под влиянием** (кого, чего), **по причине** (чего), **в силу** (чего) и многие другие. Напр., *Конкурентный способ взаимодействия между формальными и неформальными институтами обусловлен патримониальным господством-подчинением, которое, не будучи легальным, остается легитимным в виду высокой практической значимости личных связей...* [2, с. 7]. *Естественно, можно предположить, что люди, склонные доверять окружающим, именно в силу своей особенности чаще оказываются более восприимчивыми к агитационному воздействию центральных и региональных каналов телевидения...* [2, с. 38]. **В результате этой закрытости и бюрократизации** госаппарата с течением времени советское руководство становилось все более инертным в решении особенно важных проблем... [2, с. 160].

С причинно-следственными отношениями тесно связаны **целевые**. Слово *цель* многозначное, во втором значении указывает на то, к чему стремятся, чего хотят достичь, а также заранее намеченное задание, замысел [6, т. 4, с. 638]. В грамматике целевые отношения предполагают обязательно элемент целенаправленности совершаемого действия, поступка и т.п., как правило, в словосочетании или предложении с такими синтаксическими отношениями заключена информация о ситуации, которая преду-

смотрена, желательна, намечается к осуществлению. В политическом дискурсе данный вид отношений представлен достаточно активно и выражается при помощи предлогов **для** (чего), **в целях** (чего), **с целью** (чего). Напр., *Возникает проблема дифференциации социального пространства от политического, интерпретируемого как сфера взаимоотношений и коммуникации граждан, а также граждан и государства с целью согласования и реализации общественных, коллективных и частных интересов* [2, с. 8].

На третьем месте по продуктивности функционирования в политическом дискурсе оказались релятивные единицы со значением **соответствия**, т.е. «соотношение между чем-л., выражающее согласованность, равенство в чем-л. или чему-л. в каком-л. отношении, гармонию» [6, т. 4, с. 197]. Этот вид отношений широко представлен в окружающем мире и проявляется в тесной взаимосвязи с такими разновидностями отношений, как связь, тождество, сходство, отличие, противоположность, зависимость и другие. С точки зрения философского понимания, соответствие – это одна из разновидностей коррелятивной связи, которая обнаруживается во взаимной зависимости явлений, в их соотносительности, в их соответствии друг другу. В политических текстах наиболее частотны лексические и фразеологические предлоги **в соответствии с** (чем), **соответственно** (чему), **согласно** (чему,) **согласно с** (чем), **судя по** (чему) и др. Напр., *Собственно, конкуренция в соответствии с «правилами игры» – ключевое отличие политического пространства от властного* [2, с. 15]. *...согласно Ч. Тейлору, именно принципиальная возможность реализации норм делает возможной социальную практику* [2, с. 20].

В анализируемых нами текстах продуктивными являются релятивные единицы, выражающие синтаксические отношения со значением **уступки** (обратного условия): **несмотря на** (что), **вопреки** (чему), **невзирая на** (что), **независимо от** (чего), **вне зависимости от** (чего) и др. Например: *Таким образом, несмотря на четко прослеживающийся запрос на социальную справедливость, тот факт, что реальное устройство российского общества не является, по мнению респондентов, справедливым, по-видимому, служит поддержкой для индивидуалистических тенденций* [1, с. 28]. *Независимо от статусных различий сочетание этих прав и обязанностей всегда носит формальный, внеличностный характер...* [2, с. 11].

Таким образом, мы пришли к выводу, что анализ языка политических текстов подтверждает многообразие системы лексических и фразеологических предлогов, активное их функционирование в политическом дискурсе, что очень важно для познания законов современной русской грамматики.

Библиографический список

1. Актуальные проблемы политики и политологии в России : сб. научных статей; под общ. ред. О. Ф. Шаброва. – М. : Изд-во РАГС, 2009. – 218 с.
2. Гражданское и политическое в российских общественных практиках / под ред. С. В. Патрушева. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. – 525 с.
3. Демьянков, В. З. Политический дискурс как предмет политологической филологии / В. З. Демьянков // Политическая наука. Политический дискурс: История и современные исследования. – № 3. – М., 2002. – С. 32-49.
4. Виноградов, В. В. Русский язык: Грамматическое учение о слове / В. В. Виноградов. – 3-е изд., испр. – М. : Высшая шк., 1986. – 640 с.
5. Гайсина, Р. М. и [др.] Категория отношения в языке / Р. М. Гайсина, И. А. Захарова, Л. И. Иванова, А. Е. Родионова, Л. А. Самохина. – Уфа : Изд-е Башкирского ун-та, 1997. – 174 с.
6. Словарь русского языка : в 4 т. Т. 1-4 / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. – М. : Рус. язык, 1985–1988.
7. Трофимов, Е. Н. Государственная национальная политика России: законодательный аспект (1906–2007 годы) / Е. Н. Трофимов. – М. : Изд-во РАГС, 2008. – 328 с.



II. «THE INNER WORLD» OF LITERARY WRITINGS



СПЕЦИФИКА НАРРАТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ АНИМАЦИОННОГО ФИЛЬМА (на материале «Бедной Лизы» реж. И. Гараниной)

Е. В. Абрамовских
М. А. Ильичева

*Доктор филологических наук, профессор,
студентка,
Самарский государственный социально-
педагогический университет,
г. Самара, Россия*

Summary. The article considers the interpretation of N. Karamzin's story "Poor Liza" by means of another semiotic system – animation. On the example of the animated film "Poor Liza" (directed by Ida Garanina, 1978), the specificity of the narrative is studied, which is understood as the event of the narrative itself, and the event about which it is narrated. The montage connections, their sequence (sometimes not linear, but being built on races, offsets, repetitions) are studied, which programs the viewer's consciousness of the perception of the "depicted" from a certain angle.

Keywords: narrative; animation; event; montage; point of view; N. M. Karamzin; "Poor Liza"; I. Garanina; semiotic system.

В последнее время в научной парадигме литературоведения заметен особый интерес к изучению кино с точки зрения нарратологии, благодаря сходству структуры фильма и структуры литературного произведения. Примеры заимствования кинематографом приемов литературы, а литературой – кинематографа (монтаж как кинематографическая техника разбивки изображаемого на отдельные разнородные «кадры» и их «склеивание») [6] – неоднократно становились объектом внимания исследователей [7]. Однако учеными почти не рассматривается вопрос об исследовании нарратива анимационного фильма.

Под нарративом понимается и событие повествования и событие, о котором повествуется. «Повествование – это высказывание в его материальности, нарративный текст, задачей которого служит изложение истории. Но высказывание, которое в романе образует лишь язык, в кино включает в себя изображение, слова, титры, шумы и музыку, что делает организацию фильмического повествования более сложной» [4, с. 82].

Нарратив анимационного фильма имеет свою специфику. Ю. М. Лотман говорил о двойной условности языка анимации: «Исходное свойство языка мультипликации состоит в том, что он оперирует знаками знаков: то, что проплывает перед зрителем на экране, представляет собой изображение изобраа-

жения. При этом, если движение удваивает иллюзорность фотографии, то оно же удваивает условность рисованного кадра» [2, с. 324].

Нарратив в анимационном фильме выстраивается на основании изложения той или иной истории при помощи соединения планов (единица монтажа) определенного порядка и длительности. Монтаж оказывается продуктивной деятельностью, «являясь результатом соединения, произвольного или непроизвольного двух изображений, которые, соотносясь одно с другим, определяют в воспринимающем их сознании некую идею, эмоцию, чувство, не связанные с каждым из изолированных изображений» [8, с. 51]. Монтажное соединение выполняет следующие функции: связывание, разъединение элементов фильма с целью репрезентации различных смыслов. Монтажное соединение можно определить как «любое изменение плана, затушеванное как таковое, то есть любой прием изменения плана, при котором и с той и другой стороны склейки стараются сохранить элементы непрерывности» [4, с. 61].

В киноведческой литературе выделяют следующие приемы монтажного соединения: соединение на взгляде, на движении, на жесте.

Рассмотрим нарративную организацию анимационного фильма «Бедная Лиза», который был снят Идой Гараниной в 1978 году. Весь фильм был разделен на планы для функциональности нарративного анализа.

Особое значение имеет исследование соотношения общих и крупных планов мультфильма. Лиза при первом своем появлении находится в центре общего плана. Так зритель понимает, что перед ним главная героиня анимационного фильма.



План 1. Лиза на городской площади.

Затем на общем плане рядом с Лизой появляется Эраст. Главные герои фильма находятся в центре кадра. Монтажное соединение строится на жесте – руке Эраста, направленной в сторону Лизы, пытающейся остановить её, обратившей внимание, просящей (цветы) и дающей. Зритель понимает, что в анимационном фильме будет рассказываться история этих героев.



План 6. Монтажное соединение на жесте.

Для организации нарратива анимационного фильма «Бедная Лиза», режиссер показывает смену точки зрения (в киноведческой терминологии – обратную точку съемки). Сначала зритель смотрит на Эраста с точки зрения Лизы. Когда девушка смотрит на героя, камера фокусируется на ее лице и глазах.

А затем следующий план показывает объект, на которого смотрят – Эраста, который в этот момент будто весь залит ярким солнечным светом. Мы видим отношение героини к персонажу: в девушке зарождается чувство влюбленности.



План 10. План 11.
Монтажное соединение на взгляде.

В следующем кадре снова показана общим планом городская площадь: герои вынуждены вернуться к реальности и расстаться.

Соборная площадь – место, где герои впервые встречаются друг друга. Однако вместе с тем это место последней встречи героев. Именно здесь впоследствии происходит «общественный суд» над Лизой, и героиня, не выдерживая осуждения толпы, решает на самоубийство.

Расставание героев показано в движении. Лиза и Эраст уходят друг от друга к противоположным краям кадра: Лиза – к правому, а Эраст – к левому.



План 14. План 15.
Монтажное соединение на движении.

Переход на точку зрения Лизы осуществляется посредством смены кадров и переходом с крупного плана на общий. Особенно ярко это прослеживается в сцене помолвки Лизы с молодым крестьянином. Этот эпизод, являющийся переходом от первой, «счастливой», части фильма, ко второй, драматической, выполнен превосходно. От происходящих событий, показанных общим планом, камера резко переходит на крупный план и показывает внутреннее состояние героини: лицо Лизы опущено над свечой, что передает ее грусть и отчаяние.



План 84. Сцена помолвки.
План 85. Монтажное соединение на взгляде.

В анимационном фильме использованы куклы – главные герои и гипсовые слепки лиц настоящих людей, символизирующих общество. В связи с этим невозможно полноценно говорить о мимике как приеме передачи внутреннего мира героев. Однако положение глаз героев или наклон головы зачастую говорят об их эмоциях. Например, когда Лиза видит Эра-

ста, ее голова поднята и глаза смотрят прямо и вверх – девушка рада видеть героя, она любит его. Однако когда героиня тоскует, ее взгляд направлен вниз, голова опущена. Такой прием используется именно в этой сцене – сцене помолвки Лизы и молодого крестьянина: девушка в тоске склоняет голову над свечой, она расстроена и опечалена происходящим.

В сцене карточной игры режиссер для создания образов использует гипсовые слепки лиц настоящих людей. Они кажутся нам масками с закрытыми глазами. Интересно, что именно куклы, а не лица реальных людей, выглядят по-настоящему живыми. Используя этот прием, режиссер противопоставляет героя равнодушной, жестокой толпе.

Еще один прием организации нарратива – отсутствие слова. Моделирование отсутствующего слова рассчитано на профессионального читателя / зрителя, который знаком с повестью «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина и по использованной музыке может восстановить текст. Главной музыкальной темой выбран романс А. Рыбникова «Белый шиповник» на стихи А. Вознесенского. На протяжении мультфильма он звучит несколько раз в ключевые моменты сюжета. Сопоставление текста этого романса и повести Н. М. Карамзина позволяет выявить общие мотивы. Во-первых, главной темой этих произведений является запретная любовь двух молодых людей – в романсе это любовник и жена графа, а в повести – бедная девушка и дворянин. Налицо сходство между двумя историями: из-за социального положения герои рассматриваемых текстов не могут быть вместе, их ожидает порицание со стороны общества. Кроме того, любовь в них заканчивается трагически. В романсе история любви героев оборачивается их смертью. «Их схоронили в разных могилах, / Там, где старинный вал» [1, с. 334] – звучат строки последнего куплета романса. А повесть «Бедная Лиза» заканчивается смертью девушки, которая не видит дальнейшей жизни без своего возлюбленного. Сходно и мировоззрение героев произведений: все они признают своей высшей ценностью любовь.

Рефреном в анимационном фильме звучит музыка этого романса, в которой угадывается текст: «Белый шиповник, вечный шиповник / В память любви цветет» [1, с. 334].

Эти строки являются символом трагической развязки событий.

Углубиться в психологию героев помогают самые разнообразные приемы. Остановимся более подробно на использовании жестов. Во время первой встречи Эраст просит Лизу продать ему ландыши. Автор в тексте не акцентирует внимание на этом жесте: «Лиза отдала цветы, взяла пять копеек, поклонилась и хотела идти, но незнакомец остановил ее за руку». Однако в мультфильме, где совсем не использована речь, именно жест помогает нам понять действия героя. Эраст протягивает руку к Лизе, дотрагиваясь до нее, – и зритель понимает, что он просит продать ему цветы. Лиза передает ему ландыши – камера крупным планом показывает только их руки в момент передачи цветов.

Жест использован и в следующей сцене у Лизы дома. Девушка, занимаясь рукоделием, роняет клубок. Осуществляется резкий переход общего плана на крупный. Она наклоняется, чтобы поднять его, а Эраст накрывает ее руку своей. Их руки соприкасаются в течение нескольких секунд.



План 8. План 36.

Монтажное соединение на жесте.

В данных сценах в обоих случаях камера крупным планом показывает соединенные руки героев, которые не хотят отпускать друг друга. Благодаря переходу на крупный план для демонстрации этих жестов зритель понимает, что в эти моменты зарождается любовное чувство героев.

Автор отмечает жесты героев в сцене их свидания: «Эраст выскочил на берег, подошел к Лизе и – мечта ее отчасти исполнилась: ибо он *взглянул на нее с видом ласковым, взял ее за руку...*» [3, с. 612]. По мнению В. Н. Топорова, «одним из средств акцентировки внимания на слове или некоей последовательности слов, по сути дела введенных Карамзиным как осознанный прием и охотно им используемых, был курсив» [5, с. 52]. Таким образом, для передачи одной и той же идеи в повести используется курсив, а в анимационном фильме – общий план.

Часто жесты передают отчаяние героев, их растерянность, грусть, печаль. Так, во время помолвки с молодым крестьянином девушка чувствует, что не будет счастлива с этим мужчиной. Она в отчаянии убегает из дома на пруд, где и происходит свидание героев. Подавленное состояние Лизы и Эраста передается при помощи жестов – сначала они берутся за руки, но Лиза резко отдаляется от героя, отворачивая голову. Героиня взмахивает руками, благодаря чему зритель чувствует ее отчаяние.

И крупный, и общий план передают грусть героев: сначала Лиза закрывает лицо ладонями, а затем, на общем плане, влюбленные стоят, отвернувшись друг от друга, и закрывают лица руками, выражая свою печаль.



План 110.



План 112.

Монтажное соединение на переходе от поля к пространству вне поля.

Герои растеряны, они не знают, что делать дальше. Однако затем происходит их примирение, что снова подчеркнуто с помощью жестов. Персонажи поворачиваются и обнимают друг друга.



План 113.



План 114.

Общие планы примирения героев.

Осуществляется переход от общего плана к крупному: Эраст дарит Лизе свое кольцо.

Отчаяние Эраста передается ярким жестом в тот момент, когда он проигрывает в карточной игре. Он чувствует всю безысходность своего положения и хватается руками за голову.



План 173. Монтажное соединение на жесте и взгляде.

В этой же сцене жест помогает создать самостоятельный художественный образ. Проигрыш вынуждает Эраста жениться на богатой невесте. Режиссер не стал создавать отдельного героя для этой роли. Крупным планом показана лишь ее рука в черной перчатке, которая зовет героя к себе.



План 175.



План 176.

Монтажное соединение на жесте.

Эраст вынужден жениться из-за своего бедственного положения. Крупным планом показано, как рука героя тянется к черной перчатке и надевает ей на палец свое кольцо – зритель понимает, что происходит помолвка. Герой будто не принадлежит себе, а повинует чужой воле.

Можно сказать, что передаче чувств героев подчинены самые разнообразные средства. Мастерски используется операторская работа. В сцене, которую мы не находим в оригинальном тексте, зрителю показана Лиза, которая качается на качелях над прудом, местом свиданий героев. Оператор передает легкое, воздушное состояние героини, двигаясь вслед за ней. В этом эпизоде происходящее показано с точки зрения Лизы – Эраст оказывается в пространстве то в поле зрения камеры, то вне поля, исчезает, будто повторяя движения качелей. В этой сцене использован прием «субъективной камеры». Изображение природы также способствует передаче одухотворенного состояния героев. Мы видим множество распускающихся

листьев на деревьях, цветущую сирень. Природа расцветает, а чувства героев друг к другу только усиливаются.

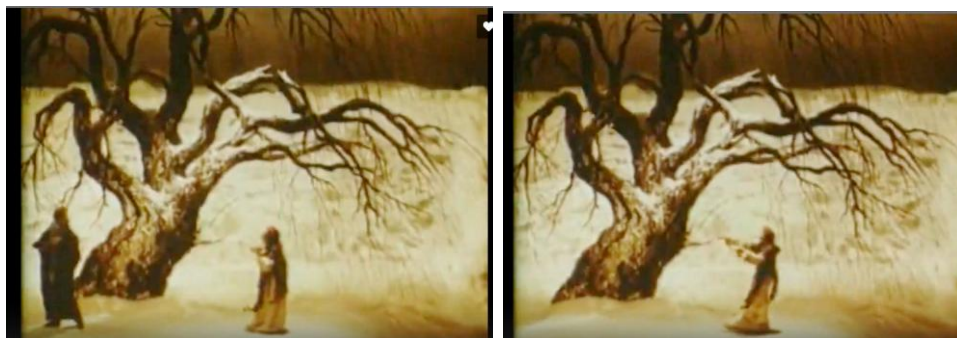
Именно природа зачастую передает развитие отношений героев, их чувства друг к другу. Переход от счастья к несчастью передается с помощью пейзажных сцен. Размолвка героев после почти состоявшейся помолвки героев отражается на состоянии природы – начинается буря, вокруг героев сверкает молния. Интересно, что с примирением Лизы и Эраста гроза не прекращается – это будто символ надвигающейся трагедии. Кроме того, вся эта сцена после помолвки Лизы с крестьянином выполнена в темных тонах – черный, серый, темно-синий. Интересно, что свидания героев всегда показаны утром или днем – в яркие, солнечные дни. Выбранными темными цветами режиссер подчеркивает, что это первая встреча, которая происходит ночью. Это будто новая стадия в отношениях героев – переход от счастья к несчастью.

Можно сказать, что эта сцена является дословной экранизацией оригинального текста: «Между тем блеснула молния и грянул гром. Лиза вся задрожала. «Эраст, Эраст! – сказала она. – Мне страшно! Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!» Грозно шумела буря, дождь лился из черных облаков – казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиной невинности» [3, с. 615–616].

Таким образом, и в повести, и в анимационном фильме использование пейзажа направлено на то, чтобы передать душевное состояние и переживания главной героини. Они помогают проникнуть в душу персонажей и понять авторскую интенцию. В этом приеме организации нарратива прослеживаются традиции сентиментальной литературы.

Что касается хронотопа, то режиссер решает внести изменения во время разворачивающихся событий. В повести встреча Эраста и Лизы происходит в майский день, после чего на протяжении нескольких недель длятся их свидания. Затем наступает разлука – «около двух месяцев». Таким образом, о наступлении другого времени года ничего не сообщается. Мы можем предположить, что последняя встреча Лизы и Эраста состоялась ближе к концу июля – началу августа, тогда же и происходит самоубийство Лизы. Однако в анимационном фильме режиссер решает показать наступление осени, а затем и зимы как символа угасающих чувств Эраста.

Размолвка героев происходит именно зимой, в настоящий буран. Стихия настолько сильна, что летящий снег порой закрывает от нас все происходящее. Именно в эту вьюгу показан уход Эраста от Лизы: из центра кадра герой уходит к его краю.



План 132. План 133.

Общей план в стречи героев и их последующая размолвка.

Девушка остается в центре одна в эту непогоду, но продолжает смотреть в сторону уходящего героя и протягивать к нему руки.

В итоге последняя встреча героев происходит не спустя несколько месяцев после знакомства, а спустя год после первой встречи на площади.

Отличается от повести и пространство анимационного фильма. Рассказчик повести начинает и завершает свое повествование описанием монастыря. Однако мультфильм начинается с изображения пруда, там же происходит и развязка событий. И в повести, и в мультфильме пространство будто замыкается. Интересно, что Карамзин рисует два противопоставленных друг другу локуса – монастырь и Москва, с которой связан Эраст. «Связь между этими двумя локусами осуществляется Эрастом и Лизой – и только ими» [5, с. 170]. Эти же локусы мы находим и в мультфильме. Пространство Лизы в анимационном фильме представлено прудом, лесом, природой в целом, пространство Эраста – это городская площадь, где происходит первая и последняя встречи героев.

Как и в художественном произведении, эти локусы не соприкасаются, только два героя, Лиза и Эраст, перемещаются в них.

Таким образом, организация нарратива в исследованном анимационном фильме осуществлена монтажными соединениями. Их последовательность (иногда не линейная, а строящаяся на скачках, смещениях, повторах, предвестиях) программирует сознание зрителя на восприятие «изображаемого» под определенным углом зрения. Именно последовательность планов, их смена, переход с общего плана на крупный помогают зрителю понять внутренний мир героев и их отношение к происходящему.

Переходы на точку зрения главной героини, эффект субъективной камеры позволяют проследить ее психологическое состояние. Обращение к внутреннему миру героя – основная задача сентиментальной литературы, которая стояла и перед автором «Бедной Лизы». Поиски режиссером И.Гараниной альтернативных путей для решения этой задачи средствами другой семиотической системы – характеризуются экспериментальностью и новаторством. Это осуществляется и с помощью дополнительных средств (для передачи чувств использовались цвет, музыка, пейзаж). Осо-

бым приемом является отсутствие «слова», как звучащего, так и визуализированного. Особую роль в этом контексте имеет романс А.Рыбникова «Белый шиповник». В анимационном фильме звучит только музыка, однако читатель моделирует стратегии, заложенные в тексте романса, и прогнозирует трагическое развитие событий. Для выражения авторской оценки были использованы различные приемы. Так, разрушающая сила толпы и общественного мнения была передана новаторским решением режиссера: лица игроков, выполненные как гипсовые слепки лиц реальных людей, своим бездушием и неподвижностью противопоставлены «живым», эмоциональным куклам.

Библиографический список

1. Вознесенский А. А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2 / Вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. Г. И. Трубникова – СПб.: Издательство Пушкинского Дома: Вита Нова, 2015. – 456 с.
2. Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов // Лотман Ю. М. Избр. статьи. В 3 т. Т. III. Таллин: Александра, 1993. С. 323 – 325.
3. Карамзин Н. М. Избранные сочинения : в 2 т. / Карамзин Николай Михайлович ; вступ. ст. Беркова П., Макогоненко Г. - М.; Л.: Художественная литература, 1964. Т. 1. – 810 с.
4. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М.: НЛЮ, 2012. 248 с.
5. Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина : Опыт прочтения: К 200-летию со дня выхода в свет / Топоров Владимир Николаевич ; Ин-т высш. гуманитар. исслед. РГГУ. - М.: Изд-во РГГУ, 1995. – 509 с.
6. Фаустов А. А. Монтаж в литературе // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. М.: Изд-во Кулагиной Intrada, 2008. С. 130.
7. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». 2-е изд. Спб.: Рос. ин-т истории искусств, 2001. С. 13 – 38.
8. Mitry J. Esthétique et psychologie du cinema. 2 vol. P., 1963 – 1965.

ГЕНДЕРНАЯ КАРТИНА МИРА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

А. С. Афанасьев

*Кандидат филологических наук,
старший преподаватель,*

Т. Н. Бреева

*доктор филологических наук, профессор,
Казанский (Приволжский)
федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия*

Summary. The article discusses the nature of the «female» chronotope model implementation is analyzed in modern Russian prose and poetry. In the first case the mechanism of transformation is studied concerning the traditional type of chronotope in «female» chronotope, the role of genre and narrative strategies in this process. The mechanism of genre policy deconstruction which develop the masculine model of the world is analyzed, and the role of narrative strategies in the implementation of genre formats associated with the feminine model of the world is analyzed. In the second case they study the specificity of a «female» type of chronotope representation in the context of a declared author's myth. They consider the path of the masculine discourse transformation into the feminine one and the chronotopic expression of this process in the works of Russian rock-poetesses, implementing mostly a queer identity strategy. Reveals the representation nature of a body chronotope in the texts of female rock poetry.

Keywords: gender picture of the world; «female» chronotope model; perceptual chronotope; family chronotope; body chronotope; author's myth; queer identity.

Современное российское литературоведение, как и другие гуманитарные науки, проявляет активный интерес к гендерным исследованиям. Оценивая достигнутые результаты, следует отметить, что в ряде случаев отечественные литературоведы под гендерным анализом понимают анализ произведений, написанных авторами-женщинами и повествующих о женской судьбе в самых разнообразных ее проявлениях. На наш взгляд, гендерный анализ текста не может ограничиваться рассмотрением исключительно образной системы произведения и социального контекста.

Западное литературоведение в разработке гендерной проблематики продвинулось гораздо дальше, и уже стало общим местом, что гендерный анализ текста связывается в европейской и американской науке с понятием «женское письмо»/«женский стиль» (наиболее декларативно западные теории гендерного литературоведения изложены в работе М. Рюткёнен [4]). Однако и это понятие требует конкретизации, уточнения своего содержания и инструментария для его анализа.

Целью настоящего исследования становится анализ хронотопической организации текстов современной русской женской литературы, поскольку инвариантной основой хронотопа как одного из способов репрезентации гендерной картины мира в женской литературе становится перцептуальный хронотоп, который, однако, не синонимичен перцептуально-

му хронотопу «мужской» литературы. Если традиционно перцептуальный хронотоп понимается как «условие осуществления и смены человеческих ощущений и других психологических актов субъекта» [3] и в соответствии с этим претендует на специфические формы художественной репрезентации (поток сознания, онирическое пространство и т.д.), то в женской литературе рубежа XX–XXI веков перцептуальность становится именно способом выражения «женского письма».

Разность же реализации хронотопического инварианта женской литературы определяется, с одной стороны, родовыми особенностями, а с другой, реализуемыми художественными стратегиями (традиционалистской, универсалистской, феминистской, гомо- и квир-стратегии), диктующими выбор того или иного механизма презентации перцептуального хронотопа.

В отношении женской прозы рубежа веков можно говорить о вычлениении механизма перекодирования традиционной общелитературной модели хронотопической организации, сложившейся в литературе XX века, со свойственным ей высоким уровнем символизации и концептуализации, в так называемую «женскую» модель хронотопа. Данный механизм достаточно часто осуществляется через игру либо с жанровыми, либо с повествовательными стратегиями.

«Женская» модель хронотопа характеризуется, с одной стороны, функциональным использованием традиционных хронотопов таких, как хронотоп дома, земли и т. д., а с другой, продуцированием собственных хронотопов, отвечающих перцептуальному варианту. Среди таких хронотопов можно назвать хронотоп семьи, тела и др.

В романах Л. Улицкой, М. Арбатовой, О. Славниковой и др. доминирует игра с жанровыми стратегиями, осуществляемая на повествовательном уровне. В большинстве романов Л. Улицкой, в романах О. Славниковой «2017», М. Арбатовой «Испытание смертью или Железный филателист» обнаруживается определенная жанровая модель, имеющая очень четкий формат (семейная хроника, антиутопия, шпионский роман), имплицитно задающая маскулинную картину мира. Деконструкция данной модели посредством включения другой жанровой стратегии обеспечивает трансформацию маскулинной картины мира в феминную, в том числе и на уровне хронотопической организации. Традиционная совокупность хронотопов сменяется перцептуальной хронотопической системой.

Традиционная структура хронотопа в романах Л. Улицкой связывается с хронотопом дома, в романе «2017» воплощением этого оказывается обыгрывание антиутопического бинарного хронотопа. Результатом последующей жанровой деконструкции становится смещение хронотопических характеристик.

Так, в романистике Л. Улицкой отражением этого выступает уже не раз упоминавшаяся в литературоведческих построениях трансформация жанровой модели семейной хроники в семейную мифологию, что свой-

ственно романам «Медея и ее дети», «Казус Кукоцкого», отчасти «Искренне Ваш, Шурик». На концептуальном уровне активизация модели семейной мифологии подчеркивает негативный характер концепции истории. При этом хронотоп дома, выступающий одним из центральных в романах «Медея и ее дети» и «Казус Кукоцкого», соответствует логике семейной хроники, реализуя жертвенность феминной модели в маскулинном мире. Несколько в ином ракурсе, но подобная конструкция может быть отнесена и к роману О. Славниковой «2017».

Наиболее очевидным воплощением этого в творчестве Л. Улицкой становится роман «Казус Кукоцкого», в котором мотив разрушения дома оказывается одним из центральных, причем, активизация платоновской традиции в организации хронотопической системы (перинатальная символизация пространственных отношений, смещение аксиологических полюсов и т. д.) акцентирует уничтожение витальности в семантике дома. Замещение образа Тани Тоней, присвоение последней роли наследницы рода Кукоцких сопровождается своеобразным «захватом» дома Кукоцких; при этом многочисленные растения, заполняющие пространство дома, следуя художественной логике А. Платонова, реализуют не витальную, а мортальную символику, подчеркивая тем самым разрушение дома. В романе «Медея и ее дети» мотив разрушения дома не столь очевиден, но вместе с тем утрата дома все-таки происходит пусть и как искупление исторической вины.

Хронотопу дома, воплощающему жертвенную модель, в романах Л. Улицкой противопоставляется хронотоп семьи, реализующий «женский» вариант хронотопа и формирующий феминную картину мира (именно хронотоп семьи в полной мере презентует перинатальную символику, представляющую собой часть платоновской традиции). При этом хронотоп семьи концептуализируется не столько на образно-символическом, уровне, что характерно для хронотопа дома, сколько на уровне повествовательной организации.

В противовес традиционному восприятию дискретности повествовательного плана («отражение понимания мира как разъятого и разбитого, лишённого центростремительности» [7]) нарративная организация романов Л. Улицкой выполняет совершенно иные смыслоразличительные функции. Последовательное включение ретроспективных планов становится одним из способов репрезентации хронотопа семьи. Специфической особенностью ретроспекций выступает их завершенность, внутренняя законченность, редуцирующая те прагматические установки, которые выделяет И. Р. Гальперин как основу ретроспекций: «желание восстановить в памяти читателя сведения, ранее данные, или сообщить ему новые; желание дать возможность переосмыслить эти сведения в новых условиях; желание актуализировать те части текста, которые опосредованно относятся к содержательно-концептуальной информации» [2].

В данном случае прерывистость, многомерность и обратимость художественного времени становятся буквальной реализацией символической метафоры реки времени, презентующей хронотоп семьи. Сложность нарративной структуры романа Л. Улицкой определяется предельно широким варьированием «шкатулочного принципа». «Эпилог», фиксируя в качестве повествовательной инстанции безымянную повествовательницу, демонстрирует ее ретроспективную позицию, которая может рассматриваться как воплощение внешней точки зрения по отношению к повествованию, задавая тем самым парадоксальное сочетание завершенности и открытости, линейности и цикличности. Все это позволяет в полной мере реализовать в отношении хронотопа семьи миф рождения.

В романе О. Славниковой функцию хронотопа, презентующего мужскую модель мира, берет на себя антиутопический бинарный хронотоп, формально реализуемый поляризацией цивилизационного (урбанистического) и природного миров. Гендерный аспект данной дихотомии обеспечивает соотнесенность первого полюса с маскулинным, а второго с феминным началом. Репрезентацией гендерного аспекта становится сюжет хитничества, для которого характерен мотив покорения, направленный в данном случае на женскую природу. Деконструкция антиутопической стратегии связывается с включением стратегии любовного романа, реализующего мифологические интенции современного масскульта. В «2017» отражением этого становится мотив поглощения, актуализация которого поддерживает смещение витально-мортальных характеристик в гендерной дихотомии: мортальность оказывается приметой феминности, витальность – маскулинности. Однако подобная рокировка в дальнейшем развивается, выстраивая новую концепцию мужского и женского.

В силу родовой специфики в отношении современной русской женской поэзии жанровые и повествовательные стратегии уже не играют ведущую роль; на первое место выходит проблема самоидентификации, решаемая главным образом через построение биографического/авторского мифа. Наиболее декларативно данный феномен можно наблюдать в русской женской рок-поэзии.

Особенность авторского мифа рок-поэтесс заключается в том, что он, как правило, содержит в себе две основные установки: миф в своем содержании должен говорить, что женщина-автор является и Поэтом, и Рокером. Состоятельность женщины-автора как Рокера чаще всего репрезентируется через музыкальную и перформативную составляющую рок-композиции, а состоятельность женщины-автора как Поэта транслируется обычно через культурный код (реминисценции, аллюзии, игра с традицией и т. д.).

Тем не менее в ряде случаев можно наблюдать проявление феномена «женского письма». Так, например, в стихотворении С. Я. Сургановой «По следам Сада Мории» лирическое Я автора активно призывает коллективного адресата к процессу творчества/письма: «Творите! / Ибо именно в та-

кие минуты мы по-настоящему живы. / Импровизируйте, заимствуйте, преломляйте» [6]; «Высказывайтесь! И пытайтесь высказаться, / даже если мысли ваши не совсем оформлены [6].

И хотя в процитированном стихотворении ярко выраженная гендерная направленность адресата не обнаруживается, можно проследить ситуацию преодоления женской невысказанности в маскулинном дискурсе традиционной (патриархатной) культуры. И по стилистике, и по синтаксическим конструкциям, и по интенции стихотворение С. Я. Сургановой близко знаменитому обращению к женщинам из эссе Э. Сиксу «Хохот медузы»: «И почему же вы не пишете? Пишите! Письмо как процесс – это только для вас» [5].

Своеобразным ответом на призыв французской феминистки является рок-композиция Д. С. Арбениной «История». Эта композиция уникальна тем, что она содержит в себе обе указанных нами семы мифа: «Рокер» и «Поэт». Они репрезентируются через культурный код, в частности, через отсылки к реминисцентному ряду композиций В. Р. Цоя «Печаль» (строфика и рифмовка) и «Пачка сигарет» (переосмысление пословиц: «Один и в поле будет воином» (Арбенина) vs «А без музыки и на миру смерть не красна» (Цой)). Но помимо этого в анализируемом тексте достаточно четко и декларативно реализуется сема «Пишущая женщина» – пожалуй, главная сема авторского мифа Д. С. Арбениной.

Еще один принципиальный момент заключается в том, что очень многие рок-поэтессы используют в своем творчестве квир-стратегии. В данном случае выбор данных стратегий обусловлен не столько сексуальной идентичностью авторов, сколько сугубо мужской средой, в которой развивалась рок-культура. Рок-поэтесса (и даже просто «фронтвумен» рок-группы) постоянно балансирует между сохранением своей гендерной идентичности (при условии, если ей это нужно) и необходимостью вхождения в сферу Другого. И именно квир-стратегия позволяет репрезентировать подобное пограничное состояние, поскольку, как отмечает А. Шевелева, идентичность в рамках в рамках квир-теории обладает такими качествами как пластичность, изменчивость и мозаичность [8].

В связи с этим важное место в гендерной картине мира женской рок-поэзии наряду с декларативными субъектными высказываниями занимает перцептуальный хронотоп. Поскольку, как мы отмечали выше, квир-стратегия характеризуется понятиями перехода, неустойчивости, подвижности, то и хронотоп в данном случае будет связываться именно с ситуацией пограничности. Эксплицитно это представлено в рок-композиции Д. С. Арбениной «На границе», где в процессе развертывания текста концептуально-символический хронотоп («на границе где воют собаки и плачут львы / где послушное солнце ложится в объятия неба» [1]) перетекает в перцептуальный («на границе хмурых мужей и безутешных подруг» [1]). И в своеобразном «зачине», который при исполнении читается речета-

тивом, а не пропеваётся, как остальной текст, также присутствует хроно-топ, выражающий внутреннее состояние лирической героини: «ты мегаполис / рожденный летом / ближе ближе к весне ближе ближе к весне» [1].

Кроме того, перцептуальный хронотоп в женской рок-поэзии может носить экзистенциальный/онтологический характер. Такова, например, пространственно-временная организация рок-композиции С. Я. Сургановой «Здание красят». С одной стороны, здесь ярко проявляется отмеченная Е. Гоцило деградация Большого стиля, проявляющаяся в «девальвации» ранее существовавших хронотопов. Лексемой «здание» здесь назван дом, в стенах которого совершает самоубийство объект повествования. При этом подобная лексическая замена ведет к максимальной абстракции и редукции всего ассоциативного ряда, связанного с Домом, а динамичность цветовой гаммы стихотворения («Здание красят в желтый цвет. Здание красят в серый», «Здание красят в розовый цвет» [6]) репрезентирует такую черту квир-стратегии как изменчивость.

С другой стороны, «частные» хронотопы стихотворения в контексте темы самоубийства приобретают экзистенциальный характер. Так, хронотопы окна и двери («Окно распахнуто в февраль, / цветы среди зимы», «Себя виню я в том, / что ты тогда не через дверь / покинула свой дом» [6]) репрезентируют не просто изменчивость, а именно онтологический переход от жизни к смерти. Для лирической героини «экзистенциальным» хронотопом является «четвертый полюс», опять-таки находящийся внутри здания. Как известно, четвертым полюсом называют Марианскую впадину, и в данном случае хронотоп – метафорика Ничто – позволяет достроить экзистенциалистский ряд стихотворения: смерть, вина, одиночество, Ничто.

Однако наиболее важным моментом в нашем исследовании хронотопа в русской женской рок-поэзии является тот факт, что, как и в женской прозе, обнаруживаются специфические, имеющие место только в женской литературе хронотопы. Для поэтесс, работающих с квир-стратегией, таким хронотопом является тело. Наиболее открыто названный хронотоп обнаруживается в лирике Мары. Во-первых, нужно отметить, что поэтесса транслирует телесность в окружающее ее пространство, таким образом, оно приобретает несвойственную традиционному пространству категорию тактильности («кожа мокрых стен»¹). Во-вторых, тело лирической героини предстает изменчивой структурой, которая может распадаться («а я растерялась / по каплям не соберусь») и которой можно меняться с другим, в частности, с мужчиной (рок-композиция «Че на чем» и особенно видеоклип на нее).

Таким образом, современная русская литература характеризуется последовательной реализацией гендерной картины мира, что обуславливает трансформацию всех уровней текста, прежде всего хронотопического. Актуализация «женской» модели хронотопа предполагает особый характер

¹ Все тексты Мары цитируются по аудиозаписям

репрезентации его перцептуальной природы, вычленение системы «частных» хронотопов, а также особого механизма перекодирования традиционной хронотопической модели, основу которого составляют жанровые и повествовательные стратегии.

Библиографический список

1. Арбенина Д. С. Сталкер. М., 2014.
2. Гальперин И. Р. Ретроспекция и проспекция в тексте // Филологические науки. – 1980. – № 5.
3. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
4. Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. – 2000. – № 3.
5. Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Ч. 2. – СПб., 2001.
6. Сурганова С. Я. Тетрадь слов. – М., 2012.
7. Тарнаруцкая Е. В. Проблема нарративности во фрагментарной прозе. – Самара, 2012.
8. Шевелева А. Концепция идентичности в рамках квир-теории // На перепутье: методология, теория и практика ЛГБТ и квир-исследований: [сборник статей]. – СПб., 2014.

«ПОД АЛЫМ ПАРУСОМ МЕЧТЫ...» (по повести-феерии А. С. Грина «Алые паруса»)

М. Н. Жукова

Учитель,
МОУ Деденевская СОШ
им. Н. К. Крупской,
п. Деденево, Дмитровский район,
Московская область, Россия

Summary. The story of Alexander Green «Scarlet sails» is a story of lofty dreams and poetic love two believe in miracles people. The writer has created an extravaganza which a poor girl Assol believes in happiness, and the young man from a wealthy family Arthur Gray brings to reality the dream of the heroine. This article is devoted to comparative analysis of the inner world of Assol and Gray and spiritual journey of the main characters to his dream.

Keywords: Assol; Arthur Gray; scarlet sails; dream; fairy tale.

Александр Грин – автор многочисленных рассказов, новелл, романов, стихов, фельетонов. Но настоящее признание пришло к нему, когда он уже был создателем воображаемой страны. Страны со своими городами, полями, лесами, реками, морями, деревушками, кораблями... населенную удивительными людьми: сильными, мужественными, умеющими любить и мечтать и смело вступающими в борьбу со злом [1, с. 44].

Именно в ней, в этой удивительной Гринландии, писатель поселил Ассоль и Грэя, героев знаменитой повести-феерии «Алые паруса» [1, с. 44].

«Сказка нужна не только детям, но и взрослым», – утверждал Константин Георгиевич Паустовский [5, с. 25]. Именно такую сказку сочинил Александр Грин.

С самого начала повествования читатель попадает в необыкновенный мир, созданный воображением Александра Степановича Грина. Суровый край, хмурые люди заставляют страдать Лонгрена, потерявшего любимую и любящую жену. Но человек волевой, он находит в себе силы противостоять окружающим и даже растить дочь – светлым и ярким существом [2, с. 32].

В образе Лонгрена писатель воплотил свои представления об идеальном отце. Тот, по сути, посвящает всю свою жизнь дочери. Он учит Ассоль читать и писать, рассказывает ей о своих странствиях, заботится о девочке.

Вся повесть построена на внутреннем сопоставлении двух героев: Ассоль и Грэя.

Мечтательница Ассоль живет в своем нехитром мире среди игрушек, созданных ее отцом, а позже сама начинает творить маленькие чудеса: Ассоль мечтает *«изловчиться, чтобы (у нее) на доске сама плавала лодка, а гребцы гребли бы по-настоящему; потом они пристают к берегу, отдают причал и честь честью, точно живые, сядут на берегу закусывать»* [3, с. 11]. Ее заветная мечта – увидеть корабль с алыми парусами, где будет принц, который увезет девушку в свое царство. Она живет этой мечтой, дышит ей, как воздухом. Без этой мечты жизнь героини была бы тусклой. Мечта помогала Ассоль сохранить свой богатый внутренний мир.

Стена отчуждения, которая выросла между жителями Каперны и маленькой Ассоль, привела к тому, что девочка росла в полном одиночестве, постоянно ощущая на себе ненависть взрослых и детей. Любовь к отцу, интерес к его невыдуманным рассказам о море, кораблях, жизни матросов, приключениях и кораблекрушениях сформировали особый внутренний мир девочки, пробудили в ней мечту о новой жизни, в которой найдется место для счастья.

Неизвестно, как сложилась бы судьба маленькой героини, если бы однажды в ее жизнь не вошла сказка...

«Не знаю, сколько пройдет лет, – только в Каперне расцветёт одна сказка... Однажды утром в морской дали под солнцем сверкнёт алый парус.... Тогда ты увидишь храброго красивого принца...» [3, с. 17] – такую судьбу предсказал маленькой героине Эгль, известный собиратель песен, легенд, преданий и сказок. Ассоль искренне поверила в сказку о принце на корабле с алыми парусами. Она всякий раз уходила в мир фантазий, когда сталкивалась с реальностью. Ее окружали люди, которым недоступна была мечта. Они готовы были издеваться над любым человеком, жившим, ду-

мавшим, чувствовавшим не так, как жили, думали и чувствовали они. Поэтому Ассоль, с ее прекрасным внутренним миром, с ее волшебной мечтой, они считали деревенской дурочкой. Они видели только грязный мир, жили в этой реальности. Ассоль же жила в другом, выдуманном мире...

В своем собственном мире героиня не утратила способность радоваться и любить. Любовь и доброта распространяются на природу: *«Ассоль ... здоровалась с деревьями, как с людьми», «Я вас узнаю всех, всех помню и почитаю»* [3, с. 50].

С появлением Ассоль на страницах произведения заметно меняется стиль повествования. Он как бы обретает лиричность, задушевность, особого рода теплоту. Особой поэтичностью отличается уже первый портрет Ассоль (в феерии их шесть). Он передается в эмоциональном восприятии Эгля: *«Стиранное много раз ситцевое платье едва прикрывало до колен худенькие загорелые ноги девочки. Её тёмные густые волосы, забранные в кружевную косынку, сбились, касаясь плеч. Каждая черта Ассоль была выразительно легка и чиста, как полёт ласточки. Тёмные, с оттенком грустного вопроса глаза казались несколько старше лица; его неправильный мягкий овал был овеян того рода прелестным загаром, какой присущ здоровой белизне кожи. Полуоткрытый маленький рот блестел кроткой улыбкой»* [3, с. 15]. Описание преисполнено беспредельного лиризма и нежности. Не случайно впечатление от созерцания внешности Ассоль и открыло Эглю главное в ее духовном содержании. *«Невольное ожидание прекрасного, блаженной судьбы»* [4, с. 38].

На протяжении всего произведения Ассоль не меняется, как все дети в её возрасте. Она остаётся такой же нежной, ласковой, невинной личностью, которая верна своему идеалу и мечте. Эта особенность изображения героини позволяет сделать вывод о романтической природе характера Ассоль [5, с. 27].

Детский портрет Артура Грэя отличается от портрета Ассоль: *«юнга с маленькими руками и внешностью переодетой девочки... обладатель изящного саквояжа, тонких, как перчатка, лакированных сапожков и батистового белья с вытканными коронами»* [3, с. 30].

Артур Грэй – добрый душой и сильный характером человек, который умеет понимать и сострадать. Так можно о нём сказать, анализируя фрагмент, в котором герой замазал голубой краской, похищенной у маляра, раны Христа на картине: *«...приставив к стене стул, чтобы достать картину, изображавшую распятие, он вынул гвозди из окровавленных рук Христа...»* [3, с. 21]. Вот как он объяснил свой поступок: *«... я не могу допустить, чтобы при мне торчали из рук гвозди и текла кровь. Я этого не хочу»* [3, с. 21]. А ещё мальчик засунул руку в кастрюлю с кипящей водой и никому ничего не сказал, кроме доктора. Зачем он это сделал? Герой решил «пережить ощущение острого чужого страдания, которое не мог испытать сам».

Грэй, как и Ассоль, мечтатель. Он живет в совершенно другом мире. Богатство, роскошь, власть даны ему по праву рождения. А в душе живет мечта не о драгоценностях и пирах, а о море и парусах. Ему душно и тесно в фамильном замке. Он мечтает слиться с морем и добивается своего:

«...Грей шел к цели со стиснутыми зубами и побледневшим лицом. Он выносил беспокойный труд с решительным напряжением воли, чувствуя, что ему становится все легче и легче по мере того, как суровый корабль вламывался в его организм, а неумение заменялось привычкой» [3, с. 31].

Грэй не боится трудностей. Он мужает, становится крепким и сильным, знающим моряком, а душа его не теряет романтичности.

Два человека, такие непохожие на других, живут в двух мирах: реальном и своём собственном. Живут каждый своей мечтой, не зная, что постепенно идут навстречу друг другу. И наступил день, когда они встретились. Разве могли эти две прекрасных души не встретиться? Грэй и Ассоль рождены друг для друга. Символом соединения героев становится кольцо, которое юноша «бережно опустил на малый мизинец» [3, с. 38] девушки, когда та спала. Оно предвещает скорую встречу, исполнение мечты.

Встреча с Ассоль пробудила в сердце Грэя любовь. Узнав о предсказании Эгля, он решил подарить девушке сказку о корабле с алыми парусами. «Как будто две струны зазвучали вместе...». Юноша уверен в том, что мечта прекрасной незнакомки непременно должна исполниться. И он должен этому помочь. К тому же для себя он уже решил, что эта девушка непременно станет его женой.

Грэй воплотил в жизнь мечту Ассоль и добился своего собственного счастья. Он знал, что его счастье – эта прекрасная девушка, которая помогла ему понять истину. А истина заключается в том, «чтобы делать так называемые чудеса своими руками» [3, с. 52].

Как не мог Грэй допустить крови на картине, так и не мог он оставить мечту Ассоль неосуществленной, и в Каперне появились алые паруса. Они *«ясно и неопровержимо пылали с невинностью факта, опровергающего все законы бытия и здравого смысла» [3, с. 68].*

Ассоль и Артур Грэй с виду очень разные люди. Но верность идеалу и своей мечте сблизила главных героев. Они преодолели все жизненные преграды, чтобы быть вместе [5, с. 28].

В повести «Алые паруса» Александр Грин развивает свою давнюю мысль о том, что людям необходима вера в сказку, она будоражит сердца, не дает успокоиться. Чтение феерии – это всегда встреча с прекрасным, воспитание духовности, открытие удивительного мира, который учит надеяться, верить и ждать, а также любить и творить счастье своими руками.

«Алые паруса» олицетворяют волшебную силу человеческой мечты. Плыть в жизни под алым парусом – значит ставить перед собой высокие цели, стремиться осуществить задуманное [1, с. 45].

Сложно сформулировать смысл этого произведения точнее, чем сказал сам Грин: «Чудеса нужно делать своими руками. Если душа человека жаждет чуда – сделай для него это чудо» [1, с. 46].

Библиографический список

1. Галактионова А. Ф. Человек с планеты «Мечта». «Читаем, учимся, играем», 2007, № 1.
2. Грин А. С. «Алые паруса». «Русская речь», 1960, №4.
3. Грин А. С. Алые паруса. М.: Правда, 1985.
4. Кобзев Н. Роман Александра Грина (проблематика, герой, стиль) Кишинев, 1983.
5. Паустовский К. Г. Александр Грин «Уроки литературы», № 10. Приложение к журналу «Литература в школе», 2005.

КАТЕГОРИЯ ПАМЯТИ И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ В ЗРЕЛОЙ ЛИРИКЕ Е. А. БОРАТЫНСКОГО: НА ПРИМЕРЕ ТРЁХ СТИХОТВОРЕНИЙ («МОЙ ЭЛИЗИЙ», «ЕСТЬ МИЛАЯ СТРАНА», «ЗАПУСТЕНЬЕ»)

Ю. Ф. Петухова

*Студентка,
Институт филологии и межкультурной
коммуникации им. Л. Толстого,
Казанский федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия*

Summary. The article reviews to a philosophic term ‘memory’ via space-and-time relation in mature lyric poetry of E. Boratinskii. We might identify how memory as designs the perception space as leads to harmonic existence both real and imaginative spaces. That makes it possible to determinate the originality of artistic world.

Keywords: E. Boratynsky; lyric poetry; memory; real space, imaginative space.

Художественное пространство, по определению Ю. М. Лотмана, «представляет собой индивидуальную модель мира автора, выражение его пространственных представлений» [1, с. 252, 253]. В связи с этим изучение пространственных отношений на материале зрелой лирики поэта позволит нам обнаружить определенные закономерности в художественной системе поэта, свидетельствующие о типе и характере творческого мышления поэта.

В своей работе мы апеллируем к термину перцептуальный хронотоп, который, по формулировке Р. А. Зобова и А. М. Мостепапаненко, выражает происходящие с лирическим героем психологические процессы и выступает в форме художественного образа, определяя внешний и внутренний опыт субъекта [2, с. 11]. Категория памяти имеет моделирующую функцию по отношению к перцептуальному хронотопу, конструирует психологическое состояние героя, его отношение к тому или иному пространственному образу.

Если говорить о состоянии изученности проблемы, заявленной нами, то считаем необходимым отметить, что в одной из последних диссертаций по творчеству Боратынского С. В. Рудакова даёт анализ книге стихов «Сумерки», в том числе с точки зрения пространственно-временных отношений. Кроме того, А. М. Саяпова рассматривает «образы пространства как смыслообразующее начало в ранней лирике Е. А. Боратынского» [3, с. 280]. Опираясь на последний тезис, мы рассмотрим три стихотворения зрелой лирики поэта, чтобы проследим взаимосвязь ключевой для романтиков категории памяти и пространства.

Стихотворение «Мой Элизий» (1831) содержит топоним, выписанный уже в названии. Элизий – это античный образ, выстраивающий перцептуальное пространство, ощущаемое лирическим героем как лучший мир и неразрывно связанное с мотивом смерти (стихотворение было навеяно смертью друга поэта, А. Дельвига). Рудакова, рассматривая более раннее стихотворение поэта «Элизийские поля», относит Элизий к «пространству античного мира блаженства», расширяющегося «до предельных просторов всего мироздания» [4, с. 89]. Смерть является «воплощением новой формы жизни, инобытием» [4, с. 221]: *«Там жив ты, Дельвиг! там за чашей / Еще со мною шутишь ты, / Поешь веселье дружбы нашей / И сердца юные мечты»* [5, с. 100].

Свойственное романтикам восприятие несовершенной действительности и идеализации прошлого, как идеального инобытия, выстраивается в лирической ситуации стихотворения. В первые четырёх стихах находим перцептуальный образ, который указывает на бессмертность прошлого в пространстве памяти. Здесь прошлое самоценно, оно не ищет опоры вовне. Благодаря способности лирического героя помнить друга, перцептуальное пространство может существовать всегда: *«Не славь, обманутый Орфей, / Мне Элизийские селенья: / Элизий в памяти моей / И не кропим водой забвенья»* [5, с. 100].

Подобное восприятия перцептуального пространства как наивысшее проявление чувства реализуется и в любовной лирике, в стихотворении «Кольцо» (1831) *«Знай, друга даст тебе, девица, / Кольцо счастливое мое: / Ты будешь дум его царица, / Его второе бытие»* [5, с. 104].

Конструирование психологического пространства происходит и в стихотворении «Есть милая страна» (1834), где уже в первой строке происходит развёртывание и сжатие пространства: *«Есть милая страна, есть угол на земле»* [5, с. 109] – что свидетельствует о бесконечности внутреннего созданного мира и вместе с тем укромности его от внешнего мира (*«Куда, где б ни были: средь буйственного стана, <...> Всегда уносимся мы думою своей»* [5, с. 109]).

Во второй строфе выписывается реалистичный пейзаж *«счастливого дома»*, на что указывают и комментарии к данному стихотворению в издании 1936 года под редакцией Е. Купреяновой и И. Медведевой: «По свиде-

тельству Н. И. Тютчева, недалеко от дома в Муранове был пруд с тремя островками, ныне заглохший. Описание мурановского пейзажа у Баратынского чрезвычайно точно» [6, с. 264]. Обращение лирического «я» к пространству *«счастливого дома»*, который мог бы стать укрытием от мирских невзгод, даёт потерю интереса к жизни, чувство одиночества и отрешенности, ощущении эфемерности всего земного: *«Там сердце томное, больное обрело / Ответ на всё, что в нем горело, / И снова для любви, для дружбы расцвело / И счастье вновь уразумело»* [5, с. 109]. Такое восприятие связано не только с романтической традицией, но и с личными обстоятельствами в семье поэта: стихотворение написано после смерти сестры жены поэта, Натальи Львовны Энгельгардт.

В данное стихотворение являет нам пересмотр Элизия как пространства сугубо идеального и внесение в него реально существующих черт, связанных с мотивом дома. Именно эта трансформация помогает построить гармоничную связь между мечтой и действительностью.

Элизий, как правило, вызывает у лирического героя амбивалентное чувство, которое включает в себя воспоминания о счастливом времени в прошлом героя и синхронно возникающую тоску о проходящей жизни. Полная реализация данной идиллической ситуации реализуется в стихотворении *«Запустенье»* (1834), где уже в первых строках появляется сопоставление весеннего и осеннего пространства.

В рамках лирической ситуации лирический герой посещает места, где проходило его детство: *«пленительную сень»*, *«дол, первых дум моих лелеятель приветный»* [5, с. 116]. Наблюдая перемены, произошедшие в пейзаже, авторское сознание одновременно рисует два пространства. Осенний пейзаж доминирует над весенним и лучше подходит элегическому мировосприятию поэта: *«Но не весеннего убранства я искал, / А прошлых лет воспоминанья»* [5, с. 116].

Расположение духа лирического героя меняется под воздействием зримых пространственных образов. Духовный подъем, навеянный ожиданием встречи с родными местами, сменяется унынием, возникшим из-за несоответствия воспоминаний и реального пейзажа, который изменился под воздействием времени (*«Пруда знакомого искал красивых вод, / искал прыгучих вод мне памятной каскады: / Там, думал я, к душе моей / Толпою полетят виденья прежних дней... Вотще! Лишенные хранительной преграды, / Далече воды утекли, / Их ложе поросло травой, <...> Ни в чем знакомого мой взор не узнаёт»*) [5, с. 116]).

И только воспоминание об отце, который олицетворяет мир детства поэта, способствуют трансформации реального пространства запущенного сада в идеальное, перцептуальное пространство: *«Тот не был мыслию, тот не был сердцем хладен»* [5, с. 117]. Элегическое настроение сменяется воодушевлением, продиктованным тем, что данный пейзаж выступает проводником к памяти об отце: *«Мне память образа его не сохранила, / Но*

здесь еще живет его достойных дух; / Здесь, друг мечтанья и природы, / Я познаю его вполне: / Он вдохновением волнуется во мне, / Он славить мне велит леса, долины, воды; / Он убедительно пророчит мне страну, / Где я наследую несрочную весну» [5, с. 117].

Таким образом, категория памяти не только моделирует перцептуальное пространство мечты или воспоминания, но приводит к гармоничному сосуществованию реального и мыслимого пространств, наделяя последнее реально существовавшими явлениями, людьми и событиями.

Библиографический список

1. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. – М., 1988. – 352 с.
2. Зобов Р. А. Мостепаненко А. М. О типологии пространственных отношений в сфере искусства / Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград: Наука, 1974. – 299 с.
3. Саяпова А. М. Пространство как смыслообразующее начало в поэтике раннего Е. А. Боратынского / Филология и культура. – 2016, №2 (44) – С.280-284.
4. Рудакова, С. В. Системность художественного мышления Е.А. Боратынского – Лирика. // Диссертация на соискание ученой степени – Екатеринбург, 2014. – 555 с.
5. Боратынский Е. А. Полное собрание сочинений. Том 1. Стихотворения. – Imwerden Verlag, Москва – Аугсбург, 2000. – 161 с.
6. Зырянов О. В. Проблемный статус сонетной формы в лирике Е. А. Боратынского. // К 200-летию БОРАТЫНСКОГО. Сборник материалов международной научной конференции, состоявшейся 21-23 февраля 2000 г. (Москва – Мураново). – М.: ИМ-ЛИ РАН, 2002. – С. 171- 184.

КОНЦЕПТ «СВОЕ/ЧУЖОЕ» И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Т. П. Понятина

*Кандидат филологических наук,
профессор
Нижегородский лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова,
г. Нижний Новгород, Россия*

Summary. In this article, the author attempts to establish a link between concepts own-stranger and space. As the object of analysis selected novel “La petite fille de monsieur Lihn” of the French writer Philippe Claudel. General philosophical categories of space in literary text is interpreted as a form of human self-identification.

Keywords: concept; own-stranger; space; literary text; cluster; archetypal model.

В данной статье мы обращаемся к анализу особенностей объективации концепта «свое/чужое» в романе французского писателя Филиппа Клоделя «Внучка господина Лина».

Одной из актуальных задач современного языкознания является анализ значимых культурных концептов в литературе; задача эта соответствует общему антропоцентрическому направлению в современном гуманитарном знании. Среди таких значимых для каждой национальной культуры концептов центральное место занимает, как представляется, концепт свое/чужое, так как именно он с наибольшей ясностью отражает самосознание народа. Являясь универсальным, этот концепт по-разному объективируется в разных культурах, но сохраняет универсальные черты. Так, этот концепт неразрывно связан с категорией пространства, которая выступает как своеобразная система координат, позволяющая индивидууму осмыслить себя и свое место в мире через свою схожесть и отличие от других людей. Об этом писал Ю. М. Лотман: «Всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее («свое») пространство и внешнее («их»)» [2, с. 257]. Категория пространства, соотносимая с множеством литературных архетипов, выступает как неотъемлемая для художественных произведений, способствуя передаче не только авторского видения мира, но и глубинного смысла текста.

Одной из наиболее древних моделей пространства считается противопоставление космоса и хаоса как оппозиция некоего упорядоченного, освоенного и окультуренного пространства некоему дикому, враждебному [3, с. 296], что в древних культурах реализовывалось в мифах о мировом древе, о небесном рае и подземном аде; это восприятие членит мир по вертикали. Существуют и иные архетипические литературные модели пространства; его можно также изобразить в виде кругов [1, с. 128–129], расходящихся от центра «человек», и включающих, по мнению В. Г. Гака, понятия «дом», «страна», «мир». И та, и другая модели отражают центральное положение человека в пространстве. Центральное положение соответствует норме, стабильности, защищенности. Самый близкий круг – это дом, «*maison paternelle*», где человек чувствует себя наиболее защищенным, где он может быть самим собой. Оказываясь вне дома, он выступает в иной социальной роли – жителя некоего поселения, города, страны, выполняющего профессиональные, гражданские функции; степень его свободы и защищенности ослабевает. Тем не менее, в этом пространстве у человека сохраняются вехи, которые позволяют ему правильно выстраивать свои действия по отношению к другим людям, которые могут оказаться и «чужими». Но здесь еще многое – «свое», привычное: «*terre natale*». В самом дальнем круге, в незамкнутом пространстве человек теряется, он меняет представление о себе или в лучшую, или в худшую сторону, утрачивает привычные ориентиры.

Описанные основные архетипические модели пространства вербализуются в национальных концептосферах в самых различных формах. В данной статье мы обращаемся к особенностям репрезентации концепта «свое/чужое» через изображение пространства, в котором оказывается ге-

рой романа «Внучка господина Лина». Мы рассмотрим чуть более детализированные модели пространства, добавив к ним еще один круг, «организованное место обитания коллектива» (город, деревня, любое поселение), так как в анализируемом романе именно эта часть пространства активно участвует в объективации смысла произведения.

Следует отметить, что стиль романа Ф. Клоделя чрезвычайно своеобразен: почти все повествование дано через восприятие основного героя, простого крестьянина, беженца из неизвестной азиатской страны, поэтому и синтаксис, и лексика романа намеренно упрощены и даже несколько остранены. Главный персонаж романа, потеряв в войне дом и семью, оказывается в незнакомой стране, где все ему чуждо. Ни та, ни другая страна не названы, но контекст не оставляет сомнений: Вьетнам и Франция. Все, что его связывает с родиной – кукла, которую он принимает за погибшую в бомбежке внучку, и о которой заботится, как о живой, чем вызывает недоумение окружающих и подозрение в том, что он потерял разум. Но в чужой стране он находит человека по имени Барк, в котором, несмотря на все различия и незнание языка, он обретает друга.

Автор выстраивает описание жизни господина Лина, используя прием контраста; ключевой метафорой служит слово «distance», приобретающее не только пространственно-временное значение, но и служащее для противопоставления двух культур: «... ce n'est pas son pays, c'est un pays étrange et étranger, et qui le restera toujours pour lui, malgré le temps qui passera, malgré la distance toujours plus grande entre le présent et le passé» [4, с. 14].

Рассмотрим подробнее способы вербализации пространственных моделей в романе.

Пространственная модель «дом». Тематическая группа слов, относящаяся к данной модели, имеет структуру кластера и состоит преимущественно из слов с конкретной семантикой, организующихся вокруг понятий «строение, семья, еда». Родной дом господина Лина представлен в его воспоминаниях как нечто прекрасное, построенное своими руками, солидное. Вот так описан воображаемый прием в нем дорогого гостя, Барка: «Les mets sont disposées sur des assiettes et dans des bols. Il y a une soupe aux liserons d'eau et à la citronnelle, des crevettes sautées à l'ail, un crabe farci, des nouilles aux légumes, du porc à la sauce aigre-douce, des beignets de banane et des gâteaux de riz gluant. Toutes les nourritures répandent dans la maison leurs parfums délicieux de coriandre fraîche, de cannelle, de gingembre, de légumes, de caramel» [4, с. 124]. Слова здесь предельно конкретны. Полным контрастом представлен автором приют для беженцев в чужой стране, называемый *dortoir*, и сумасшедший дом, куда помещают героя и который не без сарказма назван *château*, воспринимаемый героем как тюрьма (*prison*). Еда, которую там подают, обозначена гиперонимами: «soupe», «poisson», «denrées», он не чувствует ни ее запаха, ни вкуса: «... la nourriture lui semble du carton» [4, с. 31]. Если в родном доме его окружала семья: «femme, fils,

belle-fille, tante, cousins, grands-parents, aïeux», то здесь – странные люди без имен, которых он мысленно обозначает как «девушка с набережной», «женщина в белом», «молодой доктор».

Пространственная модель «место обитания, поселение». Данная модель включает узлы «элементы пейзажа»: дома, улицы, зеленые насаждения, различные строения. Сельский житель господин Лин оказывается в городе, поэтому автор не мог избежать традиционного для французской литературы аксиологического противопоставления «натура/культура»; привычная среда обитания господина Лина – это милые сердцу сельские пейзажи, описанные с применением эпитетов с положительной оценкой «lumineux, paisible, doux», в то время как улицы города представлены как бесконечно длинные, город – нечто холодное, огромное («froid, vaste, gigantesque»), пугающее и опасное: «Il a peur de sortir» [4, с. 17]. Клодель называет город словом «le dehors», «то, что снаружи», это субстантивированное наречие с неконкретизированной, неопределенной семантикой, с помощью которого подчеркивается страх Лина перед размерами города, воспринимаемого им как враждебное пространство. Одновременно строения в городе и даже парк кажутся ему клетками, «cages»; эта метафора повторяется в тексте много раз, подчеркивая одиночество, разобщенность людей в толпе, которые Лин угадывает. Городская безликая толпа, «un troupeau aveugle et sourd», противопоставляется жителям его деревни, о которой он говорит как об одной семье: «Le village en somme était comme une grande famille» [4: 22]. Парк, параллелью к которому выступают леса, окружавшие его деревню, представлен как абсурдное место, где люди бродят без цели, кружатся на одном месте. Но скамья, сидя на которой он познакомился с Барком, становится символом сближения двух культур.

Пространственная модель «страна». Основные элементы данного концепта у Клоделя – «язык», «образ жизни», «территория проживания». Повторим, что Клодель намеренно не называет, где происходит действие, выходя этим на определенную степень обобщения. Не зря роман продолжает будоражить читателей, оставаясь актуальным в настоящее время, когда проблема беженцев, межкультурного взаимодействия, конфликтов стала особенно острой. Живя на своей земле, господин Лин не задумывался о том, в какой стране он живет, какова она. И лишь оказавшись на чужбине, он начинает остро осознавать себя жителем своей родины: он тоскует по родному языку, по привычному образу жизни, обычаям, устоям. Он приносит название своей страны для единственного обретенного друга. Новая страна представляется ему странной, непонятной, «étrange et étranger», «curieux», «un pays sans odeur». Он начинает ощущать ее запахи лишь после знакомства с Барком. Кроме оценочных эпитетов, автор широко использует пространственные метафоры, чтобы подчеркнуть культурно-этническую разницу Лина и жителей новой для него страны. Это глаголы движения в значении эмоциональных переживаний и интеллектуальных

действий: *déranger, gêner, se perdre, marcher sur un sentier difficile, s'éloigner, dépasser les frontières non écrites.*

Пространственная модель «мир». Узловыми элементами этой модели являются наименования крупных феноменов пространства и стихий: «земля», «небо», «солнце», «море», «ветер», «буря» и т.д. И вновь мы отмечаем противопоставленность мира, из которого вышел Лин и мира, в который он попадает: «*Rien ne ressemble à ce qu'il connaît. C'est comme venir au monde une seconde fois*» [4, с. 21]. Описывая отъезд Лина, Клодель использует глаголы «*s'éloigner, disparaître à l'horizon*», «*anéantir*», которые приобретают символическое значение, подчеркивая разрыв между двумя мирами. На чужбине само солнце ведет себя враждебно, оно «*пронзает тучи*», «*грызет небо*», «*готово раздавить город*», «*разит жарой*», а на родине даже дождь вызывал смех и радость.

Наш анализ, кратко представленный в данной статье, выявил некоторые особенности вербализации концепта свое/чужое в романе Ф. Клоделя. Глубокая мысль автора заключается не только в идее разницы между культурами, а в их глубинной схожести, возможности взаимопонимания и доверия. Пространство разъединяет, но оно же и соединяет, чужое может стать своим, а бывший враг (Барк участвовал в войне против страны Лина) – другом. Категория пространства приобретает в романе символическое значение.

Архетипические модели пространства в художественном произведении строятся по кластерному типу, включая некоторое множество взаимосвязанных узловых элементов, которые, в свою очередь, вербализуются разнообразными языковыми способами: различными парадигматическими группами лексики и разноструктурными стилистическими приемами.

Библиографический список

1. Гак, В. Г. Пространство вне пространства // Логический анализ языка. Языки пространств / Отв. редактор Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. – М.: Языки русской культуры, 2000. – с.127 – 134.
2. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: «Искусство», 2000. – 704 с
3. Мелетинский, Е. М. Космос // Мифология: Большой энциклопедический словарь/ гл. ред. Е. М. Мелетинский / Е. М. Мелетинский. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 736 с.
4. Claudel, Ph. *La petite fille de Monsieur Lihn*/ Paris : Stock, 2005. – 160 p.



III. INTERPRETATION OF THE MEANING OF FICTIONAL TEXT



ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ВКЛЮЧЕНИЯ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ИРОНИИ И СПОСОБЫ ИХ ПЕРЕВОДА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК (на материале произведений В. М. Шукшина)

А. А. Андриенко

*Кандидат филологических наук, доцент,
Южный федеральный университет,
г. Ростов-на-Дону, Россия
Академический директор,
Учебный центр «КЛАСС»,
г. Ростов-на-Дону, Россия*

Н. В. Белоусова

Summary. The article is devoted to the problems of rendering irony expressed in the text by means of intertextual relations of the works by V. Shukshin. The authors argue that the inclusion of the “alien word” is one of the dominant features of Shukshin’s style. In many cases it serves a clue for understanding of the author’s irony, which explains why it is necessary to take into account the intertextual relations, mentioned above. The translator’s comments revealing the connotation of the “alien word” are considered to be a possible way to prevent misunderstanding.

Keywords: irony; translation of fiction; alien word; intertext; intertextual relations.

Произведения В. М. Шукшина занимают особое место в русской литературной классике, «в галерее славы русской культуры» [8, с. 37]. По словам исследователя Н. И. Стопченко, В. М. Шукшин «остаётся в поле зрения серьёзных западных литературоведов и специалистов по русской культуре вне зависимости от политического климата в современном мире» [8, с. 37], что делает актуальными исследования, посвященные вопросам перевода его произведений.

Ирония как субкатегория комического является важнейшим элементом идиостиля В. М. Шукшина, своеобразным инвариантом его произведений. Сам писатель считал комическое одним из «главных слагаемых своего художественного метода, но крайне редко этико-эстетическим итогом произведения» [7, с. 5]. При рассмотрении иронии как философской, мировоззренческой категории неизбежно возникает вопрос о возможности трансляции иронически окрашенного художественного текста на иностранный язык.

Говоря о художественном переводе, следует помнить о том, что он представляет собой важнейшую социально-культурную задачу обмена литературно-художественными идеями и формами их воплощения в разных

культурных традициях [2, с. 15–16]. Здесь уместно, в частности, привести точку зрения В. И. Шаховского и Ю. А. Сорокина, которые рассматривают переводческую деятельность как «частный случай процессов и результатов смыслового восприятия текста и его оценки» [9, с. 75] и выделяет понятие культурологического правдоподобия: «Именно реконструкция пропозициональных / культурологических соотношений и составляет суть переводческой деятельности» [9, с. 81].

В свете пропозициональной семантики, художественный перевод представляет собой конструирование возможных миров особого типа, а именно таких, в которых сохранение единого объекта (исходного образного концепта) достигается лишь путем сохранения определенных общих, инвариантных свойств объекта во всех возможных мирах. В этой связи полезными представляются понятия изокультурности и гомокультурности, введенные Ю. А. Сорокиным. Таким образом, между исходным произведением и художественным переводом этого произведения переводчик устанавливает неустойчивое и, по всей видимости, относительное равновесие на основе своего личного языкового и культурного опыта, индивидуального видения мира и в меру своего творческого потенциала [2, с. 22]. Следует согласиться с мнением Т. А. Казаковой, что благодаря этому равновесию художественный перевод можно признавать заместителем исходного текста в иноязычной культурной среде.

В любом художественном произведении есть такие элементы текста, которые, условно говоря, перевести нельзя или которые, по крайней мере, входят в разряд труднопереводимых. Воссоздание иронического контраста представляет собой сложнейшую переводческую задачу. Иногда языковые единицы, с помощью которых оформлено высказывание, представляют трудность для перевода. Еще чаще проблема заключается в несоответствии традиционно применяемых способов выражения иронии в разных культурах.

В произведениях В. М. Шукшина нами были проанализированы примеры иронии, реализованные при помощи разноуровневых средств. Так как в настоящее время наиболее перспективными считаются исследования произведений автора в контексте постмодернизма, интересно проанализировать, каким образом ирония В. М. Шукшина манифестирует себя посредством включения в текст «чужого слова», другими словами, интертекстуальности. Второй задачей в данной статье мы ставим определение стратегий передачи такой иронии на английский язык.

Долгие годы творчество В. М. Шукшина рассматривалось почти исключительно в русле традиций реалистической культуры. «Реализм» понимался при этом предельно просто – как правдивое изображение действительности [4, с. 3]. Ирония в подобном контексте понимания автора подвергалась анализу только как стилистический прием. Однако сравнительно недавно появилось множество трудов, где В. М. Шукшина стали относить к числу самых смелых литературных экспериментаторов второй половины

XX века, а его творчество трактовать в рамках модернизма (В. Новиков) и даже постмодерна (Р. Эшельман). Постмодернистское письмо как специфический способ мировосприятия, мироощущения и мироотображения имеет ряд особенностей. Наиболее существенными среди них являются: сознательно организованный хаос художественного пространства, отказ от рациональности, скептическое отношение к любым авторитетам и, как следствие, их ироническая трактовка. Наличие указанных признаков, по словам Н. С. Олизько, превращает текст в лишенную законченности и закрытости систему, воспринимаемую как единый интертекст – продукт взаимодействия двух и более текстов и их элементов» [6, с. 8].

Произведения В. М. Шукшина интертекстуально насыщены. С этим положением согласны многие современные исследователи, например, А. И. Куляпин, О. Г. Левашова, О. И. Бузиновская, С. М. Козлова, В. Десятов. В данной статье интертекстуальность понимается как «использование текстовых включений, вносящих в произведение информацию о различных прецедентных феноменах и устанавливающих парадигматическую связь текста с прототекстами посредством реминисценций» (цитат, аллюзий и продолжений). [6, с. 16]. Прецедентные феномены вызывают в сознании реципиента разнообразные прецедентные знания и представления. Воплощение иронического смысла в данном случае непосредственно связано со способностью языковых единиц обретать в процессе реализации коннотативные и ассоциативные значения.

Прецедентные феномены являются основными элементами когнитивной базы – «совокупности знаний и представлений, релевантных как для отправителя информации, так и для реципиента» [6, с. 10]. При переводе произведения реципиентом информации становится носитель культуры переводящего языка. Очевидно, что, не обладая всей совокупностью знаний и представлений о культуре автора произведения, он не способен раскрыть шифр, заложенный в исходном тексте, в частности не может распознать иронию. В связи с этим, роль переводчика как посредника между двумя культурами трудно переоценить, ведь в случае не передачи иронии, элемента идиостиля автора, на переводящий язык перевод будет неадекватным, так как не будут выполнены прагматические задачи переводческого акта. Следует согласиться с мнением С. С. Шимберга, который считает, что задача переводчика заключается не только в передаче текста сообщения с исходного языка на язык перевода, но также в трансляции «определенного ментального содержания в иное когнитивное пространство» [10, с. 152].

Рассмотрим ряд примеров. По мнению многих шукшиноведов, рассказ «Миль пардон, мадам!» является одним из наиболее интертекстуально насыщенных (Е. И. Конюшенко, А. И. Куляпин) [3, 5]. Е. И. Конюшенко справедливо замечает, что данный рассказ обнаруживает прямое влияние творчества Ф. М. Достоевского. Прототекстом является роман «Идиот», точнее его комическая линия. Достаточно очевидна формально-

содержательная связь рассказа В. М. Шукшина с эпизодом романа Ф. М. Достоевского – ситуация лживого рассказа о подвигах (Пупков рассказывает о своем покушении на Гитлера, Иволгин – о своем влиянии на Наполеона). Более того, в рассказе «Миль пардон, мадам!» можно услышать явственную интертекстуальную перекличку с романом «Идиот» [4, с. 17–18]. Бронька зарывает свои потерянные на охоте пальцы со словами: «– Дорогие мои пальчики, спите спокойно до светлого утра» [11, с. 346]. Однако, как замечает А. И. Куляпин, поскольку герой Достоевского воспользовался для надписи на воображаемом памятнике стихом из «Эпитафий» Карамзина («Покойся милый прах до радостного утра») возникает еще одна неожиданная ассоциация [4, с. 96]. Буквальный перевод эпитафии: "My dear fingers, may you rest in peace until that bright morning when Our Savior shall return" [14] – "Meine lieben kostbaren Fingerchen, ruhet in Frieden bis zum lichten Morgen" [13, с. 253] на английский и немецкий языки, безусловно, индуцирует в высказывание иронический оттенок, спровоцированный нелепостью ситуации. Стилиевой контраст также придает карамзинской реминисценции почти пародийное звучание. Однако данный прием не позволяет со всей полнотой передать шукшинский символизм. Кроме того, таким образом невозможно передать снисходительно-ироническое отношение В. М. Шукшина к своему герою, выраженное посредством апелляции к сюжетной линии романа Ф. М. Достоевского.

Характерный пример шукшинской интертекстуальности – повесть-сказка «До третьих петухов». Это повесть-пародия, повесть-гротеск, так как герои сказки, являющиеся изначально персонажами русской классической литературы и волшебных сказок, совсем не похожи на своих «прототипов»; общие у них только имена. Характеры же хорошо известных образованному русскому читателю героев изображены в фантастическом, уродливо-комическом виде. Их художественные характеристики основаны на резких преувеличениях и иронических контрастах. Сильный, богатый язык повести служит средством раскрытия трагико-иронической диалектики современного автору общества, идеологически и политически детерминированного и, в связи с этим, приобретающему в данном произведении гротескный характер. Ирония здесь, безусловно, является господствующим приемом, при помощи которого В. М. Шукшин изображает этот искаженный мир.

Можно смело предположить, что такие персонажи и образы, как Онегин, Чацкий, Обломов, Бедная Лиза, Иван Дурак, Илья Муромец, Ленский, гоголевский Акакий Акакиевич, Змей Горыныч, Баба-Яга, избушка на курьих ножках, Василиса Прекрасная, Царевна Несмеяна, являются элементами культурной памяти носителей русского языка и русской культуры. Это означает, что в «лингвоментальном комплексе создан текстовый потенциал, который во многом оперирует на бессознательном уровне и активизируется в зависимости от прагматических условий коммуникации» [1,

с. 65]. Воспитываясь под воздействием подобных интертекстов, языковая личность становится впоследствии использующим их субъектом. Интертексты образуют фундаментальный слой культуры и являются общими для носителей одной апперцепционной базы (термин С. А. Голубцова) [1]. Таким образом, увидеть пародийную природу указанных выше персонажей русской литературы в повести-сказке «До третьих петухов», раскрыть авторскую иронию могут только те реципиенты, у которых данные герои вызывают сходные культурные ассоциации. Поэтому прежде чем осуществлять перевод текста, насыщенного интертекстуальными знаками, необходимо выяснить получили ли они такую же значимость в культурах переводящих языков.

Ироническая интерпретация В. М. Шукшиным героев русской литературы – один из наиболее простых примеров включения в текст произведения «чужого слова». В данном случае интертекстуальные связи лежат на поверхности. Однако анализ показывает, что носителям английского и немецкого языков с трудом удастся «декодировать» подобный культурный подтекст. Еще сложнее обстоит ситуация с литературными, социально-бытовыми, историко-политическими и философскими аллюзиями, служащими базой формирования иронического контраста.

Буквальный перевод «чужого слова» приведет к потере интертекстуальности и переходу в тексте перевода в нейтральный текст. Необходим поиск переводческих стратегий, которые позволили бы, по крайней мере, в некоторой степени восполнить утраченное в переводном тексте. Возможно, помочь здесь может переводческий комментарий, поясняющий характер контекста или «пояснительный комментарий» согласно терминологии Т. А. Казаковой [2]. Она также подчеркивает, что подобный комментарий вызывается употреблением цитат, сложных стилистических единиц, игры слов или аллюзий и т. д. В данном случае переводчик выполняет функцию гида, а литературоведческий комментарий – коммуникативную функцию, направляя читательское внимание определенным образом и на определенные знаки текста [2, с. 144]. Без сомнения, следует согласиться с Т. А. Казаковой также в том, что указанный вид переводческого комментария сам может явиться причиной серьезных ошибок, в результате чего «полевая структура переводного текста приобретает либо искаженный, либо вообще чуждый исходному знаку характер» [2, с. 144].

Однако глубокий анализ связей авторского текста с прототекстами, безусловно, является способом предотвращения подобных семиотических осложнений. И хотя комментарий, всегда оставаясь «чуждым» для переводного текста элементом, в некоторых случаях может осложнить реципиенту процесс восприятия иронии, в данном случае он, по нашему мнению, должен стать неотъемлемой частью текста произведения, так как это, пожалуй, единственное средство «декодирования» культурного и литературного подтекста иронии в произведениях В. М. Шукшина.

Несмотря на то, что интертекстуальность как особенность идиостиля В. М. Шукшина многосторонне изучена в литературоведческом плане, следует отметить, что существует мало работ, рассматривающих возможность и способы передачи интертекстов в переводе. Перевод также оказывается интенсивным полем интертекстуальных связей, и поиск способов трансляции заложенных в интертексте смыслов означает проникновение в картины мира носителей культур переводящих языков, что может способствовать прояснению межкультурных связей и, соответственно, созданию более совершенных переводов автора на иностранные языки.

Библиографический список

1. Голубцов С. А. Интертекстуальность и художественный перевод // Дискурс: Концептуальные признаки и особенности их осмысления: Межвуз. сб. науч.тр. Вып 1. – Краснодар: Кубанский государственный университет, 2007. – 335 с.
2. Казакова Т. А. Художественный перевод. Теория и практика. – Спб.: ООО «ИнЪ-язиздат», 2006. – 544 с.
3. Конюшенко Е. И. Шукшин и Достоевский. // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1997.
4. Куляпин А. И. Шукшин и русская литература XVIII в. // Творчество В.М. Шукшина в современном мире: Эстетика. Диалог культур. Поэтика. Интерпретация. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1999.
5. Куляпин А. И., Левашова О.Г. В.М. Шукшин и русская классика. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1998. – 102 с.
6. Олизько Н. С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса (на материале произведений Дж. Барта). Автореф. дис. канд. филол. наук. – Челябинск, 2002. – 27 с.
7. Спиридонова И. А. Проблема комического в творчестве В.М. Шукшина и В.И. Белова. Автореф. дис. канд. филол. наук. – Ленинград, 1989.–19 с.
8. Стопченко Н. И. «Раздвинув границы познания человека»: Василий Шукшин в англоязычных культурах. Язык. Словесность. Культура. 2-3`2012, с. 37-56.
9. Шаховский В. И., Сорокин Ю. А., Томашева И. А. Текст и его когнитивно-эмотивные метаморфозы. – Волгоград: Перемена, 1998.
10. Шимберг С. С. Универсальное и идиоэтническое в англоязычном и русскоязычном научном дискурсе (переводческий аспект). // Когнитивная лингвистика: Ментальные основы и языковая реализация. Ч.2. Текст и перевод в когнитивном аспекте. – СПб.: Тригон, 2005.
11. Шукшин В. М. Собрание сочинений: В 6 томах. Т. 2. – М.: Мол. гвардия, 1992. – 558 с.
12. Schukschin W. Gespräche bei hellem Mondschein. Erzählungen. Bd.1. – Berlin: Verlag Volk und Welt, 1979. – 482 s.
13. Shukshin V. Short stories / Transl. by A. Bromfield and oth. – М.: Raduga, 1990. – 359p.

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПОРТРЕТАХ А. БЕЛОГО

М. С. Афанасьева

Аспирант,
Казанский (Приволжский)
федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. This article devoted to the features A. Bely's interpretation of the writer's personality and the criteria through which he assesses the personality. The critic resorts to the myth in order to see the essence of the portrayed. The assessment criterion becomes the category of music, the image of abyss that is associated with the archetypal mythologeme face image – face – mask.

Keywords: criticism; the Silver Age; A. Bely; literary genre of the portrait.

Обращаясь к исследованию творческой личности в жанре литературно-критического портрета, нужно учитывать не только то, что в портрете акцент смещен в сторону интерпретации личности писателя, но «направления в литературе и критике трактуют личность по-разному, что, несомненно, сказывается на содержании и структуре портрета» [5, с. 91]. Поэтому при изучении критического наследия А. Белого невозможно не учитывать тот факт, что символизм как художественный метод и миропонимание лежит в основе творчества этой личности и определяет его мышление.

Общеизвестно, что на взгляды символистов 1900-ых гг. сильное влияние оказало учение Вл. Соловьева. По мнению философа, мир находится в состоянии хаоса и всеобщего разъединения, так как он отошел от Бога и находится в плену у зла. Корни уходят в глубину космической истории, когда Душа Мира, Вечная Женственность, София-Премудрость решила творить мир без Бога, тем самым создав его несовершенным, и сама стала его заложницей. Так всем людям нужно заново «пройти путь от всеобщего разъединения и хаоса к соединению с Богом» [3, с. 17].

Вслед за учением Вл. Соловьева символисты прониклись идеей «пути», которая, по мысли Г. А. Толстых, отражалась в творчестве поэтов серебряного века, создававших сборники стихов, которые, сохраняя свою целостность, рассматривались в контексте всего творчества представителя этой эпохи [10, с. 223]. Соглашаясь с точкой зрения З. Г. Минц, исследователь отмечает: «Такое восприятие всего творчества поэта как единого текста – существенная черта символического мирозерцания» [10, с. 223].

А. Белый был буквально заражен идеями Вл. Соловьева и активно развивал их в своем творчестве. Идея «пути» и творчества как теургического акта определяет расположение литературных портретов и их содержательную сторону. «Арабески» А. Белый создавал, чтобы нарисовать современную ему литературную эпоху, «не доказывать, а показывать» [2, с. 8]. Символисты полагали, что творчество – это путь к достижению все-

общей гармонии, этим обусловлен подзаголовок «На перевале» цикла «Литературный дневник». В этом цикле критик высказывает свое мнение по поводу современных литературных процессов (символизма, мистического анархизма), а далее располагает микроцикл «О писателях», в котором эпоха рубежа веков предстает «в лицах».

В книге А. Белого «Луг зеленый» важны вопросы русской литературы, так как в самом заглавии через символ задается тема России. Критика, безусловно, волновали вопросы состояния современной литературы и ее развития, и именно в этом сборнике символист рассматривает творчество некоторых личностей как теургический акт. В статье «Апокалипсис в русской поэзии», замыкающей книгу, А. Белый, размышляя об искусстве, пишет, что оно – «кратчайший путь к религии; здесь человечество, познавшее свою сущность, объединяется единством Вечной Жены: творчество, проведенное до конца, непосредственно переходит в религиозное творчество – теургию» [2, с. 482]. Так в этом сборнике критик рассматривает Мережковского, Брюсова и Бальмонта как теургов, показывая их значимость для литературы и выявляя, как они смогли приблизиться к Всеединству. Он считает, что Мережковский смог увидеть что-то неподвластное людям, но не сумел это донести в своем творчестве. При этом Белый отмечает, что портретируемый, соединив историю, критику, мистику и поэзию, приближает человечество к новой жизни, однако Мережковский, по мнению символиста, остался «нигде не довоплощен» [2, с. 438–439].

Два художника слова современности, по мысли критика, максимально воплотили в своем творчестве основной теургический принцип, который включает неразрывность формы и содержания [2, с. 460]. Собственно эти две фигуры завершают галерею литературных портретов – это Брюсов и Бальмонт. Брюсов сумел подчинить содержание форме, которая набрасывается на символ, но достигая этой цельности, в образах отражается нечто демоническое [2, с. 460]. Однако поэт «стоит между творчеством и жизнью, очищенной творчеством», так как полностью воплотить принцип житнетворчества было ему неподвластно [2, с. 466].

Житнетворчество – одна из основных черт эстетики символизма, но все же достигнуть этого в реальности им не удалось. Последний литературный портрет этой книги «Бальмонт», в личности которого Белый видит большой талант. В творчестве портретируемого соединились поэзия и музыка, но критик в силуэте подчеркивает «странную цельность» Бальмонта, который словно оторвался от земли и не может найти себе места.

Особо нужно сказать о влиянии философии Фр. Ницше на взгляды А. Белого. Личность, философские идеи и стиль сочинений Ницше оказали влияние на многих писателей и поэтов этой эпохи. Некоторых портретируемых критик стремится сблизить со сверхчеловеком, что проявляется в отсылках к этой теории, в сопоставлениях с Ницше. К примеру, в силуэте «Вл. Соловьев» (книга статей «Арабески») А. Белый называет портретиру-

емого «верблюдом» и «ребенком с космами льва», что отражает стадии перерождения духа. Однако нужно отметить, что, изображая личность Ницше в литературном портрете, критик применяет теургию Вл. Соловьева. Символист считает, что Ницше поистине «живой», при этом нужно учесть, что Белый о себе и своем поколении в книге «Арабески» пишет так: «мы – мертвецы, разлагающие старую жизнь, но мы же – еще не рожденные к новой жизни» [2, с. 186–187]. В этом философе критик видит человека, познавшего тайны бытия. По мнению А. Белого, Ницше смог соединить пропасть между Востоком и Западом и стать «проповедником новой жизни» [2, с. 54; 63]. Такой позицией символиста определяется место этого портрета в книге «Арабески»: он находится после статьи «Песни жизни», в которой критик размышляет о мертвенности эпохи и о творчестве жизни, а жизнь можно обнаружить в ее ритме, ритме музыки. Именно Ницше смог ее услышать среди этого хаоса, поэтому и сумел познать тайны бытия.

Еще одним способом постижения тайн бытия становится миф, который, по мнению Е. И. Адамян, «позволяет Белому подсмотреть и показать всю стихию человеческого духа, приникнуть в самую сердцевину ее, вскрыть ее глубины» [1, с. 114]. С этой целью критик применяет архаическую мифологему лик – лицо – личина (маска), к которой прибегали многие поэты серебряного века (М. Волошин, А. Блок, В. Иванов и др.). Это обращение связано с концепцией личности, так как истинная сущность прикрита маской, которую нужно сорвать. На наш взгляд, здесь также присутствует влияние Вл. Соловьева, считавшего, что критика должна вскрывать «корни» творчества того или иного автора [4, с. 143].

По мнению известного исследователя серебряного века и творчества А. Белого В. М. Паперного, обращение к этой архаической модели связано с имперсоналистской концепцией творчества, когда индивидуальное «Я» заменяется безликостью [9, с. 155]. Подтверждение этому можно найти и в формальной организации статей символиста: чаще вместо местоимения «Я» употребляется «мы», например, «и мы мертвецы» («Гоголь»), «мы уже предали его путь» («Ницше»), «мы знаем: свет есть» («Ибсен и Достоевский»). Это проявление не научной этики, а именно стремления к такому единству или ощущению массовости. Однако отражение этой концепции присутствует и на уровне содержания: следует вспомнить, что миф, по мысли «соловьевцев», должен был стать «путем к преодолению субъективизма и индивидуализма» и воплощал в себе идею коллективного [6, с. 83]. С этой же идеей связано и стремление избавиться от маски и обрести Лик, в котором отражается истина мира. Так человек, сбрасывая с себя маску, осознает свое божественное начало, но и чувствует единую связь со всем человечеством [8, с. 166]. В портретах А. Белого Лик выступает в двух значениях:

1) под ликом критик понимает истинную сущность объекта изображения, скрытую под маской-лицом. По мысли Н.В. Мокиной: «умение

провидеть за искаженными, обманчивыми видениями истинную, объединяющую людей сущность, осознавалась и как одна из задач «подлинного символизма», и как его заслуга» [8, с. 166]. Создавая силуэт «Мережковский», Белый рисует восковое, мертвенное лицо (подобное маске), которое скрывает его настоящий характер: «Но на истинный лик его усталость мертвенная легла трудом и заботой. Отойдите – и вот опять маска» [2, с. 308];

2) Лик как один из способов слияния с миром, но такое познание открывается немногим, и к этому видению нужно быть подготовленным. В литературных портретах это выражается в том, что видение этого Лица было пугающим и стало трагедией, настигшую личность. В портрете «Гоголь» А. Белый, исследуя, почему русский классик не смог преодолеть открывшуюся перед ним бездну, пишет: «имел Гоголь видение, Лик, но себя не преобразил для того, чтобы безнаказанно видеть Лик, слушать зов Души любимой, чей голос по зову Откровения *«подобен шуму вод многих»*» [2, с. 426]. Этот шум превратился для писателя в «рев», а Душа обратилась в «Ведьму» [2, с. 426]. Классик русской литературы смог приблизиться к духу, но не смог перешагнуть бездны, постичь тайны мироздания. Об образе бездны стоит сказать подробнее, так как он является также одним из критериев оценки портретируемых, но прежде обратимся к функциям маски в творчестве А. Белого.

С другой стороны, эта триада – отражение человеческой души (Божественного – человеческого – звериного) показывает, что на лицах людей выросла искажающая маска, которая скрывает их настоящую природу. В литературных портретах критика присутствует такое понимание маски, которое сосуществует с другими смыслами, о которых мы скажем ниже. Примером может послужить портрет З. Гиппиус: «Ах, г-н Крайний: маска слетела с вашего лица: перед нами уважаемая поэтесса» [2, с. 333]. Однако иногда маска становится синонимом лица, так как и лицо прячет внутреннюю природу человека от других [8, с. 139]. Часто люди вынуждены надевать маску в угоду общественным правилам поведения, но при этом в ней отражается и сам мир [8, с. 146].

Поэтому для А. Белого маска не всегда искажает сущность, она скрывает тайны познания и в то же время является знаком, отличающим человека, познавшего истину. При этом использование такой модели показывает сходство в восприятии мира древними греками и современным человеком [7, с. 16]. По нашему мнению, это связано с философской концепцией Ницше о «вечном возвращении», в основе которой лежит идея, что в каждом конкретном явлении заключено нечто Целое и в этом единичном отражается его прошлое и будущее [6, с. 88]. В портрете «Фридрих Ницше» критик рисует образ философа как «великого тайновидца жизни», но под маской другие люди не замечают этого, и, по мнению Белого, современность не может оценить заслуг Ницше, приблизиться к той истине, ко-

тору философия смог познать: «путь на который нас призывает Ницше, есть «вечный» путь, который мы позабыли: путь которым шел Христос, путь которым и шли и идут «радж-йоги» Индии» [2, с. 73].

Как мы уже отмечали, образ бездны является критерием оценки личности писателя и сосуществует с мифологемой лик – лицо – личина. А. Белый в статье «Символизм как миропонимание» пишет: «Пропасть разверзается у наших ног, когда мы срываем с явлений маску. Мы ужасаемся бездной, разделяющей нас от спящих. Мы ужасаемся разницей между видениями и бытием» [2, с. 177]. После того, как с мира сорвана маска, открывается бездна ужаса и страха, образ которой связан с греческой мифологией. Он соотносится с хаосом, который в греческой традиции назван широкой пропастью, из которой был образован мир [1, с. 106]. По древним представлениям, все темные углубления соотносимы с чувствами отторжения, разложения и смерти [1, с. 107]. При этом, по мысли А. Белого, бездна открывается только избранным: «Художники, поэты, музыканты, – вот те немногие, кому доступно созерцание бездн [2, с. 105]. Как отмечает исследовательница Е. И. Адамян, применение этого образа в мемуарных портретах символиста означает наличие у объекта изображения пророческого дара, умение видеть большее, чем доступно обычным людям. Нам представляется, что и в критических портретах А. Белого уже присутствовало это значение. Подтверждением этой мысли могут послужить нам уже упомянутые ранее портреты «Ибсен и Достоевский» (книга «Арабески») и «Гоголь» (книга «Луг зеленый»).

В статье «Ибсен и Достоевский» А. Белый не признает путь в литературе, который выбрал Достоевский. Одним из показателей этого мы назвали отсутствие у писателя музыкальности, но также авторскую оценку передает образ «поддельной бездны», в которой нет глубины: она нарисована «прямо на плоскости» [2, с. 74]. Тем самым, символист доказывает, что в своем творчестве писатель XIX века не приближался к тайнам бытия, а наоборот, все окутывал туманом и привел, таким образом, русскую литературу в тупик, из которого нужно искать выход.

В другом литературном портрете «Гоголь» появляется образ бездны, которую объект изображения не смог преодолеть, но он смог ее увидеть и приблизиться к ней. Кроме личной симпатии к писателю прошлого столетия и стремления стать новым Гоголем, именно это пророческое качество приближает русского классика к символистам: «мы стоим перед тем же видением – видением Смерти. И потому-то видение Гоголя ближе нам всего, что было сказано о нас и родине нашей» [2, с. 428].

Таким образом, мы убедились, что эстетические воззрения А. Белого, отразившиеся в его поэтическом и прозаическом наследии, повлияли и на критические произведения, в частности на литературные портреты. Критик прибегает к мифу для того, чтобы создать образы изображаемых личностей такими, какими они представляются символисту. Критериями оценки

становятся категория музыки, также значимая для символистов, и образ бездны, связанный с архетипической мифологемой лик – лицо – личина. Таким образом, использование этих моделей позволяет А. Белому выразить свое отношение к писателям XIX века и современности, а также к динамике литературного процесса и мироустройству.

Библиографический список

1. Адамян Е. И. Художественный и мемуарный портрет в прозе А. Белого: Дис... канд. филол. наук / Е. И. Адамян. – М., 2011. – 168 с.
2. Белый А. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / А. Белый. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. – 590 с.
3. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т.2. / под ред. В. А. Келдыша. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 352 с.
4. Кожухов И. В. Философия В.С. Соловьева / И. В. Кожухов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – №63-1. – СПб, 2008. – С. 141 – 144.
5. Крылов В. Н. Русская литературная критика конца XIX-начала XX века: стратегии творческого поведения, социология литературы, жанры, поэтика: учеб. пособие / В. Н. Крылов. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. – 232 с.
6. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. – Вып. 459. Блоковский сборник III. – Тарту, 1979. – С. 76 – 120.
7. Мокина Н. В. Проблема маски в лирике и прозе Серебряного века / Н.В. Мокина // Вестник Оренбургского государственного университета. – Оренбург: ОГУ, 2004. – №1. – С. 15 – 19.
8. Мокина Н. В. Русская поэзия Серебряного века: концепция личности и смысла жизни в динамике художественных мотивов и образов: Дис. ... д-ра филол. наук / Н. В. Мокина. – Саратов, 2003. – 497 с
9. Паперный В. М. Поэтика русского символизма: персонологический аспект / В. М. Паперный // Андрей Белый. Публикации. Исследования. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С.152–168.
10. Толстых Г. А. Книготворческие взгляды русских поэтов-символистов / Г. А. Толстых // Книга: Исследования и материалы: Сборник 68. – М.: ТЕРРА, 1994. – С. 209–230.

ФЕНОМЕН ОДИНОЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ СИРИ ХУСТВЕДТ

А. Х. Вафина
А. Р. Сафина

Кандидат филологических наук,
студент,
Казанский федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. Siri Hustvedt is one of the most striking and significant figures in contemporary American literature. Siri Hustvedt is known as a novelist, poet, essayist. In this article her two works (*THE SORROWS OF AN AMERICAN*, *WHAT I LOVED*) are on the focus of view. These pieces of art are searched with the aim to find out the forms of representing loneliness.

Keywords: American literature; phenomenon of loneliness; Siri Hustvedt.

Феномен одиночества по отношению к романному творчеству Сири Хустведт может быть истолкован в широком его значении. Он включает в себя множество возможных вариаций, связанных как с психологической коннотацией, так и непосредственно с различными сюжетными повествовательными ходами, реализуемыми в рамках художественного целого.

«Печали американца» [*THE SORROWS OF AN AMERICAN*]. Главный герой романа «Печали американца» – доктор Эрик Давидсен, работает психиатром в больнице. В последнее время, его очень тяготит одиночество, которое он не в силах побороть. Здесь автор акцентирует внимание читателя на психологической составляющей феномена. Одиночество оценивается как непродуктивное негативное эмоциональное состояние, которое может завести человека в тупик [3, с. 225]. Вместе с тем в тексте особое внимание уделяется воссозданию определенных условий, провоцирующих подобное переживание героем своей несостоятельности в выстраивании отношений с близкими. Переживание одиночества становится ситуацией, способствующей развитию человека, стимулирующей проявление мыслительного процесса по поводу собственной жизни и перспектив своего развития.

Следует особо отметить, что в представленном романе тема одиночества дополняется темой страха. Для героев жизнь без родных, дорогих и близких людей представляется пустой и незначимой. Это дает основание для утверждения, что, несмотря на наличие в тексте динамики, определяемой движением времени, обратный процесс (статика) ассоциируется с еще одной постоянной величиной – одиночеством. Одиночество никуда не уходит, оно всегда в какой-то степени присутствует в романном мире героя Сири Хустведт. Автор обращает внимание читателя на то, что меняется время, происходят перемены в людях, при этом одиночество остается неизменным. Оно проявляется в разных судьбах, в разное время, на разных этапах человеческой жизни.

«Что я любил», [WHAT I LOVED]. В этом произведении феномен одиночества дополняется еще одним семантическим дериватом, связанным с категорией уединения. В зависимости от ситуации и авторского замысла, категория уединения в романе обретает как позитивный, так и негативный оттенок значения.

Так, герои произведения для того, чтобы справиться с сильным негативным эмоциональным потрясением, которое они испытали из-за потери ребёнка, уединяются от окружающего их мира. Тем самым, в данном случае, категория уединения реализуется в положительном ключе, позволяющем героям преодолеть жизненные невзгоды.

Однако Лео и Эрику подобное уединение не позволяет осознать силу в единства. Акцентируется внимание на безысходности этой ситуации. Единение героев вдали от общества невозможно, поскольку каждый из них замыкается в самом себе, не старается помочь другому пережить страшное горе). Тем самым, обнаруживается отрицательное коннотативное значение, связанное с эмоциональной составляющей.

Исследование форм реализации феномена одиночества в представленных романах показал, что в романном творчестве Сири Хустведт он представлен как амбивалентная категория. Одиночество может выступать в качестве стимулирующей силы, способствующей постижению глубинных основ культуры, также как и в качестве процесса, тормозящего рецепцию многих аспектов культуры, воспринимаемых как чуждые или излишние. Понимание философского смысла одиночества связано с определением таких терминов как индивидуальность, личность, изоляция, отчуждение, сосредоточенность, независимость, концентрация, воля.

Библиографический список

1. Хустведт С. Печали американца / С. Хустведт. – М.: Изд-во АСТ Астрель, Corpus. 2011. – 448 с.
2. Хустведт С. Что я любил / С. Хустведт. – М.: Изд-во АСТ Астрель, Corpus. 2010. – 457 с.
3. Вафина А. Х. Оппозиция "свой-чужой" в произведении Г. Хаггарда "Последняя бурская война" // Филология и культура. - № 3 (37). - 2014. - С. 224-228.
4. Долгинова О. Б. Изучение одиночества как психологического феномена / О. Б. Долгинова // Прикладная психология. – 2000. – №4. – С. 28 – 36.
5. Карасик О. Б. Взаимодействие расового и этнического компонентов в современной литературе США Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2010. – № 1 . С. 64 - 68.
6. Феномен одиночества. Актуальные вопросы гигиены культуры: Коллективная монография / отв. редакторы М. В. Бирюкова, А. В. Ляшко, А. А. Никонова. – СПб: РХГА, 2014. – 368 с.

АНТРОПОНИМЫ В РАССКАЗЕ ТОЛСТОГО «ЧЕМ ЛЮДИ ЖИВЫ»

Е. А. Масолова

Кандидат филологических наук, доцент,
Новосибирский государственный
технический университет,
г. Новосибирск, Россия

Summary. In Tolstoy's story "What men live by" the anthroponyms are semantically significant and predetermine characters' life. The righteous of Tolstoy implement the religious semantics embedded in their anthroponyms. The religious and philosophical discursive strategy predominates in this story and includes a sub-strategy of anthroponyms' choice that relates to a text heading sub-strategy, a numerological sub-strategy, an audial sub-strategy and a compositional parable sub-strategy. All this increases the meaning of Tolstoy's narrative and leads to the perception of his story in the context of the Christian literature.

Keywords: anthroponyms; nameless characters; Gospel text; religious and philosophical discursive strategy; Christian literature, "What men live by".

В художественном произведении антропонимическая формула названия персонажей обладает моделирующей функцией: антропонимы (с различными эмоционально-экспрессивными суффиксами, передающими отношение нарратора и / или действующих лиц к тому или иному персонажу) сочетают семантику имени, символику и культурно-исторический контекст, отражают социальный статус персонажей, раскрывают отношения между героями и помогают выявить интенции автора. Антропонимическая формула, её смена или отсутствие имени у персонажа – семантически значимая часть текста, которая должна стать предметом анализа исследователей. Почти нет работ, посвящённых анализу антропонимов в позднем творчестве Толстого. Е. А. Печурова рассматривает особенности именованности духовных лиц в повести Толстого «Фальшивый купон» [3, с. 361–369]. Н. Н. Лаврова приходит к выводу, что 1) в рассказе Толстого «Франсуаза» антропоним заглавной героини, входя в текст семантически пустым, при сочетании с нарицательным существительным *сестра* обретает содержательное наполнение и придаёт имени *Франсуаза* концептуальное значение; 2) в пьесе «Живой труп», содержащей прямую отсылку к «Анне Карениной», антропонимы семантически осложнены за счёт их дейктической функции; сближая Виктора Каренина с Алексеем Карениным, Толстой снижает образ героя пьесы; семантика имени *Виктор* не отражает его духовной сущности [2, с. 584–586].

Необходимо продолжить наблюдения над именами собственными в творчестве Толстого, объясняя причины выбора антропонимической формулы названия и обращая внимание на действующих лиц и внесценических персонажей, не названных по имени. Объектом исследования стал народный рассказ Толстого «Чем люди живы», рассмотрение которого

позволяет выявить интенции Толстого и используемые им дискурсивные стратегии и субстратегии.

Почти все действующие лица рассказа «Чем люди живы» названы не по имени, а по 1) гендерному и возрастному признакам: *мужик, баба, человек, мальчик, девочки*, 2) семейному и социальному статусам: *мать, отец, жена, дети, сын, дочери; барин, барыня, купчиха*, 3) степени знакомства: *соседи*, 4) профессии и роду занятий: *овчинник, сапожник; странник*. Их характеристики предельно обобщены: Толстой даёт краткое описание одежды (на сапожнике кафтан, рваный картуз и валяные сапоги; две девочки купчихи *в шубках, в платочках в ковровых*) и лапидарно воссоздаёт внешний облик действующих лиц: «Подходит Семён к человеку <...> и видит: человек молодой, в силе, не видать на теле побоев, только видно – измёрз человек и напуган; сидит прислонясь и не глядит на Семёна, будто ослаб, глаз поднять не может» [4, с. 9]; «Сам Семён поджарый и Михайла худощавый, а Матрёна и вовсе как щепка сухая, а этот (барин. – Е. М.) – как с другого света человек: морда красная, налитая, шея как у быка, весь как из чугуна вылит» [4, с. 15–16].

В I главе рассказа главный герой, сапожник, 18 раз назван по профессии. Те, кто задолжал сапожнику, названы не по имени, а по последовательности их появления в тексте: сапожник зашёл за долгом к *одному мужику*, потом – к *другому мужику*. В разговоре с женой он называет своего второго должника по патрониму – Трифонов. Семантика имени *Трифон* – в роскоши жизнь проводящий, роскошный. Толстовский Трифонов – такой же бедняк, как и сапожник; мужик божился, что не мог вернуть долг, и заплатил лишь 20 копеек за починку валенок. Не назван по имени и овчинник, который никому не одалживал, считая, что все хотят его обмануть.

Завязка рассказа «Чем люди живы» – в конце I главы, когда в сумерках возле часовни у развилки сапожник увидел неподвижно сидевшего голого человека. Испугавшись, что незнакомец может его ограбить, сапожник хотел было пройти мимо, но, устыдившись своего жестокосердия, с укором обратился к себе, используя местоимение 2-го лица: «*Ты что же это, – говорит на себя, – Семён, делаешь? Человек в беде помирает, а ты заробел, мимо идёшь. Али дюже разбогател? боишься, ограбят богатство твоё? Ай, Сёма, неладно!*» Повернулся Семён и пошёл к человеку» [4, с. 9].

Локус встречи сапожника с незнакомцем символичен: часовня «напоминает» человеку о Боге и Его заповедях; развилка – не просто две дороги, ведущие в разные стороны, а воплощение двух путей человека: праведного, полного сострадания и деятельной любви к людям, и неправедного, ведущего к озлоблению, корыстолюбию и отпадению от Бога. Сапожник проявил милосердие к незнакомцу – и нарратор стал именовать его *Семёном*; в рассказе «Чем люди живы» имя *Семён* встречается 81 раз. Семантика имени *Семён* – человек, услышанный Богом в молитве. Нарратор не упоминает, что Семён молился. Толстовский Семён жил праведно, по-

могал людям, сверял свою жизнь с заповедями Бога. В ответ на отказ жены приютить странника Семён призвал её вспомнить о Боге, и та достала последнюю краюшку хлеба.

Жена сапожника – *Матрёна*, чьё имя означает *почтенная женщина, матушка*. Сначала Матрёна была не рада гостю, приняв его за пьяницу. В конце III главы она обругала незнакомца *конопатым псом*. В IV главе Матрёна, пожалев человека, накормила его и дала одежду, после чего тот посмотрел на неё и улыбнулся; в конце главы Матрёна называет его *хорошим человеком* и в дальнейшем ничем не обижает его.

Семён и Матрёна, бескорыстно помогая людям, служили Богу и «реализовали» благодатную семантику, заложенную в их именах; общаясь с ними, Михаил узнал *первое Слово Бога*: в людях есть любовь.

Во II главе нарратор 10 раз называет незнакомца *человеком*; в конце II главы Семён мысленно называет его *странник*; в IV главе именование *странник* встречается 11 раз. Смена формулы называния переводит восприятие незнакомца в бытийную плоскость. Странник сказал, что его зовут Михаил. Имя *Михаил* означает *подобный Богу, равный Богу*. На Руси с именем Архангела Михаила православные связывают Михайлов день, отмечаемый 8 (21) ноября. Семён встречает Михаила поздней осенью; возможно, эта встреча состоялась в Михайлов день. В исламе, многие идеи которого Толстой разделял, один из четырёх главных Ангелов, Микаил, – Ангел милосердия и смерти. В «Чем люди живы» Михаил по велению Бога выступил Ангелом смерти и забрал душу роженицы, но сначала, проявив сострадание к новорождённым, пожалел их мать, решив, что без неё дети погибнут. За послушание Ангел был отправлен Богом к людям, чтобы тот заслужил прощение. В двух последних главах рассказа нарратор называет Михаила *Ангел*, что знаменует искупление его вины перед Богом.

Про барина, который приказал сшить сапоги, пригрозив за плохую работу посадить сапожника в острог, Матрёна сказала: «*С житья такого как им гладким не быть. Этакое заклёпа и смерть не возьмёт*» [4, с. 17]. Барин «внезапно», в одночасье умирает; его скоропостижная смерть стала наказанием за пренебрежительное отношение к людям. Михаил наделён предвидением: он шьёт барину не сапоги, а босовики; как только Михаил закончил работу, вошедший *молодец с облучка* (он же *малый от барина*, он же *Федька*) сообщил, что барин умер. Забрав босовики, Фёдор сказал: «*Прощайте, хозяйева! Час добрый!*» [4, с. 19]. Антропоним *Фёдор* означает *дарованный Богом, Божий дар*. Своим появлением Фёдор подтвердил второе слово Бога о том, что никому не дано знать, что человеку *для своего тела нужно*.

При виде входящих во двор купчихи с девочками Михаил не сводил глаз с пришедших. В тех девочках Ангел узнал малюток женщины, чью душу он шесть лет назад отнёс на небо. Купчиха рассказала, что она удочерила девочек-сироток после смерти их матери. Приёмную мать звали

Марьей – именем, вызывающим аллюзии с Богородицей, к которой обращаются православные с молитвой о спасении детей. Увидев Марию с дочками, Михаил узнал третье Слово Бога: люди живы любовью.

Рассказу «Чем люди живы» предпослано восемь евангельских эпиграфов, которые призывают людей любить друг друга и определяют развитие сюжета. Название «Чем люди живы» и слова Ангела в XII главе являются парафразом евангельских стихов, ставших эпиграфом к рассказу Толстого. Ангел даёт ответ на вопрос, вынесенный в название рассказа и ставший, по словам В. Н. Аношкиной-Касаткиной, третьим великим вопросом русской литературы – вопросом о сакральных основах жизни человеческого рода [1, с. 16].

Первые два эпиграфа рассказа Толстого – *«Мы знаем, что мы перешли из смерти в жизнь, потому что любим братьев: не любящий брата пребывает в смерти (1 посл. Иоан. III, 14); А кто имеет достаток в мире, но, видя брата своего в нужде, затворяет от него сердце своё: как пребывает в том любовь Божия? (III, 17)»* – взывают к тем, кто нарушал законы добра и любви: к Семёну, решившему было пройти мимо попавшего в беду человека, к Матрёне, изначально плохо подумавшей о страннике, к барину, получавшему удовольствие от унижения другого человека. Возникает интертекстуальная перекличка первого эпиграфа и рассказа Толстого. На лице Семёна, проявившего жестокосердие, Ангел увидел печать смерти. Когда Матрёна хотела выгнать странника, Ангел знал, что она умрёт, если так поступит: мёртвый дух шёл из её рта, и Ангел *не мог продохнуть от смрада смерти*. Когда Семён и Матрёна устыдились своей чёрствости и корысти, в их лицах Ангел узнал Бога.

В «Чем люди живы» семантика чисел 6 и 12 совпадает с библейской нумерологической символикой. Шесть лет Ангел провёл в доме Семёна, прежде чем усвоил Слово Божие. В Библии *шесть* – число творения и совершенства, символ силы, величия, мудрости, любви, милости и справедливости Бога; мир был создан Богом за шесть дней, человек был сотворён на шестой день. В рассказе Толстого 12 глав. 12 – воплощение законченности и Божественного круга, вращающего вселенную; символика этого числа связана с 12 коленами Израилевыми, 12 апостолами, 12 днями Рождества, с образом Небесного Иерусалима, который *«имеет двенадцать восточных и на них двенадцать Ангелов; на воротах <...> имена двенадцати колен сынов Израилевых <...>; Стена города имеет двенадцать оснований и на них имена двенадцати Апостолов Агнца»* (Откр. 21:12-14). В XII главе, став свидетелями преображения Ангела, преисполненного светом, и слыша голос, который как будто шёл с неба, Семён с женой и детьми *попадали на землю* и замерли, потрясённые эпифанией; эта сцена сродни созданию нового человека, ученика Бога.

В конце рассказа Толстого синтаксическое строение предложений, воспроизводящих речь Ангела и / или описывающих его поведение, напо-

минает евангельский текст, где многие стихи начинаются с союза *и*, который подчёркивает логическую связь между предложениями, создаёт вне-временной контекст и сообщает торжественный ритм повествованию. В XI главе рассказа Толстого с союза *и* начинаются 20 предложений из 47, из них 18 предложений произносит Ангел: «*И увидал я впервой смертное лицо человеческое <...>, и страшно мне стало это лицо <...>. И вдруг муж её напомнил ей о Боге, и женщина вдруг переменялась. И когда она подала нам ужинать, <...> она была живая, и я и в ней узнал Бога. И вспомнил я первое Слово Бога: “узнаешь, что есть в людях”. И я узнал, что есть в людях любовь. И обрадовался я тому, что Бог уже начал открывать мне то, что обещал, и улыбнулся в первый раз» [4, с. 23–24]. В XII главе с союза *и* начинаются 9 предложений из 18, из них 7 предложений исходят от лица нарратора. Описание Ангела перед вознесением на Небо исполнено религиозного пафоса: «*И запел Ангел хвалу Богу, и от голоса его затряслась изба. И раздвинулся потолок, и встал огненный столб от земли до неба. И попадали Семён с женой и с детьми на землю. И распустились у Ангела за спиной крылья, и поднялся он на небо. И когда очнулся Семён, изба стояла по-прежнему, и в избе уже никого, кроме семейных, не было» [4, с. 25]. Рассказ «Чем люди живы» приобретает черты притчи, повествующей об осознании человеком Слова Божия.**

Т. о., в рассказе «Чем люди живы» антропонимы семантически значимы: предопределяя судьбу действующих лиц, они выполняет проспективную функцию. Толстовские герои-праведники «реализуют» заложенную в их антропонимах религиозную семантику. Речь Ангела в конце рассказа и описание его вознесения коррелируют с евангельским текстом. В рассказе Толстого доминирует религиозно-философская дискурсивная стратегия, включающая субстратегию выбора антропонимов, связанную с субстратегией озаглавливания текста, нумерологической субстратегией (апелляция к евангельскому значению чисел 6 и 12), аудиальной субстратегией (голос с неба) и притчевой субстратегией композиционного построения. Всё это ведёт к приращению смысла повествования, которое начинает восприниматься в контексте христианской литературы.

Библиографический список

1. Аношкина-Касаткина В. Н. Третий великий вопрос в русской литературе: «Чем люди живы» Л. Н. Толстого // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск, 2017. – Т. 15. – № 1.
2. Лаврова Н. Н. Антропонимы в рассказе «Франсуаза» и в пьесе «Живой труп» Л. Н. Толстого // Вестник Нижегородск. ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 4 (2).
3. Печурова Е. А. Особенности именования духовных лиц в повести Л.Н. Толстого «Фальшивый купон» // Язык в слове, фразеологизме, тексте. – Орёл, 2015.
4. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. – М. : Государственное издательство «Художественная литература», 1935–1958. – Т. 25 : Произведения 1880-х годов.

СПОСОБЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ В РОМАНЕ САШИ СОКОЛОВА «ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ»

Е. М. Пелымская

*Ассистент,
Казанский (Приволжский)
федеральный университет,
Подготовительный факультет
для иностранных учащихся, г. Казань,
Республика Татарстан, Россия*

Summary. The paper explores the ways of visualization in the novel by S. Sokolov "A school for fools". Visualization in the novel represents various forms of artistic vision of the world. Visual perception is analyzed from the point of view of the narrative structure of the novel. The concept of vision defines the fundamental principle of the creation of the world in the novel through the combination of plastic images.

Keywords: S. Sokolov; visualization; motif of view; ekphrasis; visual strategies; visual perception.

Магистральной тенденцией развития современного искусства является взаимодействие и взаимопроникновение разных видов художественного творчества. Эта тенденция проявляется и в литературе. Роман Саши Соколова «Школа для дураков» в этом плане особенно показателен. В нем обнаруживают себя различные формы визуального видения, позволяющие предположить обращение автора к средствам других видов искусства.

Цель нашего исследования – выявить особенности повествовательной структуры романа, связанные с феноменом визуализации.

«Школа для дураков» является первым романом Саши Соколова. Впервые он был опубликован на русском языке издательством К. Проффера «Ардис» в США в 1976 году. Владимир Набоков рекомендовал издателью роман как «обаятельную, трагическую и трогательную книгу». Н. Берберова, И. Бродский, В. Вейдле и другие деятели русского зарубежья также с одобрением писали о «Школе для дураков».

Интересующая нас проблема визуализации пока не привлекала к себе внимание исследователей. Начнем ее рассмотрение с уточнение термина. «Визуализация (от латинского *visualis*, зрительный) – методы преобразования невидимого для человеческого глаза поля излучения в видимое изображение изучающегося объекта» [7, с. 290]. В нашей работе термин «визуализация» используется в более широком смысле, включающем в себя онтологический аспект проблемы: мир романа существует и творится через зрительное восприятие. Повествование строится от лица подростка, страдающего раздвоением личности. Мальчик ведёт непрерывный диалог с самим собой, а вся внешняя действительность пропускается через самобытное представление героя о времени, пространстве и бытии.

Культуролог В. М. Розин в своей работе «Визуальная культура и восприятие» подчёркивает активный творческий характер человеческого восприятия. Если человеческий глаз и внешне не имеет ничего общего с механическим копированием действительности, то очевидно видение не сводится только к автоматическому восприятию визуальной реальности. То, что человек видит, не только результат отражения предмета на сетчатке глаза, но и «особая сложная деятельность психики, связанная с другими её состояниями» [5, с. 61].

Большое значение для понимания романа имеет предметный мир, представляющий собой не статичный, безучастный к событиям фон, а динамичное формотворчество путём превращения одной формы в другую. Территориально топос, где разворачиваются события, достаточно ограничен: железнодорожная станция, околостанционный пруд, дачный поселок, река, школа для дураков, роща. Визуальный объём нарастает за счёт особенностей восприятия главного героя. Весь окружающий мир представляет собой многообразие вещных форм, которые не поддаются точному описанию из-за непрерывного видоизменения, и потому они лишены имени или имеют несколько имён сразу, как это происходит с учеником Таким-то. С одной стороны, панкогерентность сознания свойственна детской эгоцентрической речи и является закономерной фазой психического процесса идентификации личности. Наиболее точно эту особенность восприятия описывал Жак Лакан, разделяя субъективность и Я (Эго) в личности как воображаемую инстанцию, отличную от субъекта. Для описания этого важнейшего этапа в развитии человека Лакан вводит термин «стадия зеркала», который характеризует восприятие ребёнком в возрасте между 6 и 18 месяцами своего отражения в зеркале. Этот психический процесс раскрывает конкретный опыт конструирования единого образа через отражение Другого. В романе Соколова мальчик в одной из ипостасей представляет собой воображаемого Другого. Реальный субъект захватывается фантазийным образом Другого, его изображением. Таким образом, визуальный код выявляется и в конструировании себя самого. По мнению французского психоаналитика, «своим Я мы пользуемся точно так же, как туземцы Бороро пользуются попугаем. Там, где Бороро говорят: «Я – попугай», мы говорим: «Я – это я сам» [3, с. 59]. В романе «ШДД» стадия зеркала представляет собой трансформацию, которая происходит с учеником Таким-то, принимающим на себя некий новый образ. Мир предстаёт как символическая матрица, «в которую Я устремляется как в некую первоначальную форму» [4, с. 57].

Соотнесённость всякого описания с разным «Я», наблюдателем определяет визуальному восприятию героя романа ключевую роль на уровне поэтики текста. О проблеме «точки зрения» и закономерном сомнении в достоверности зримого Е. Бобринская в своей работе «Русский авангард: границы искусства» говорит:

«Артикуляция зрения как недостоверного и локализованного в теле стала необходимым условием появления художественных экспериментов» [2, с. 233].

Намеренная субъективность повествования порождает особый взгляд на мир, который не поддается панорамному обзору, а распадается на множество точек зрения, что позволяет углубить и расширить представления о визуальном объеме мира. В то же время сила визуализации творит самобытную реальность, которую можно трактовать как своего рода виртуальность. Сознание ученика Такого-то может визуализировать время и пространство, причинно-следственные связи, границу бытия/небытия провести по течению дачной реки Леты, а в безликих героев из сборника задач вдохнуть жизнь.

Говоря о всепроникающем и преодолевающем любые границы зрению, стоит сказать о характерной для XX века «новой мифологии зрения». В культуре она связана, прежде всего, с открытием «киноглаза» Дзиги Вертова, который выявил область не только «оптического бессознательного» (по Вальтеру Беньямину) – то, что человек не замечает привычным взглядом, – но и создал новую художественную реальность. Такой вид визуального восприятия реализуется в романе через повествование без эксплицитно выраженного взгляда героя, это зрение без взгляда. Глазами Нимфеи мы видим мир иррациональный, мифический. Повествование романа часто форматирует реальность в образах множасьихся отражений, функцию «киноглаза» берёт на себя любой отражающий предмет. Картины уплотняются так, что на читателя обрушиваются своеобразные визуальные лавины: «...а сама река медленно струилась мимо него и мимо нас <...> с отраженными облаками, невидимыми и грядущими утопленниками, лягушачьей икрой, ряской, с неустанными водомерами, с оборванными кусками сетей, с потерянными кем-то песчинками и золотыми браслетами, с пустыми консервными банками и тяжелыми шапками мономахов ...» [6, с. 149].

С другой стороны, подросток в связи с болезненным расщеплением сознания не может идентифицировать себя с единственным объектом, называя себя то учеником Таким-то, то лилией Нимфеей Альба, то вальсом. Болезнь размывает причинно-следственные связи явлений, нарушает хронологическую последовательность событий, отменяет всякую упорядоченность мира. В то же время отказ от точной фиксации внешнего облика объектов и определенного названия каждого из них в романе подводит к пониманию визуализации как вечного превращения одной формы в другую. Глазами ученика спецшколы автор показывает мир, который непрерывно снимает слепки со своего собственного «лица», каждое мгновение представляя в новом обликии. Такое восприятие точно характеризовал философ Анри Бергсон: «... в действительности тело меняет форму каждое мгновение. Или, вернее, не существует формы, так как форма – это неподвижность, а

реальность – движение. Реальное – это постоянная изменчивость формы: форма есть только мгновенный снимок с перехода» [1, с. 291].

Автор «Школы для дураков» стремится показать нам визуальное многообразие картин не через множество застывших форм, а в вечно меняющемся вещном единстве. Наиболее популярной визуальной практикой в романе становятся отражения реальности, зеркально отталкивающиеся от единой точки зрения: «(...) в другом конце города, слепой человек в черных очках, стекла которых отражали и пыльную листву плакучих акаций, и торопливые облака, и дым, ползущий из кирпичной трубы фабрики офсетной печати (...)» [6, с. 351]. Подлинным содержанием романа являются метаморфозы со светом, пространством и формой, проекцией которых может служить любая призматическая поверхность: «(...) что случится с нами в ту ночь, будет похоже на пламя, пожирающее ледяную пустыню, на звездопад, отраженный в осколке зеркала, выпавшего вдруг из оправы (...)» [6, с. 344]. Похожий взгляд на реальность был описан в картинах художника Павла Филонова, создавшего кристаллический мир из гранёных элементов распавшихся или едва узнаваемых форм.

В целом роман «ШДД» насыщен образами, обладающими «скульптурностью», особой пластичностью, что позволяет говорить об экфрастичности романа в широком смысле этого слова, о комплексе зрительных образов. «Картинный принцип» романа воплощён на уровне фундаментальной идеи создания мира, преднаходимого в зрении.

Библиографический список

1. Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М.:КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. – 384 с.
2. Бобринская Е. Новое зрение // Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 227-289.
3. Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55) / Ж.Лакан. – М.:Гнозис, Логос, 1999. – 520 с.
4. Мазин В. А. Стадия зеркала Жака Лакана / В. А. Мазин. – СПб.:Алетейя, 2005. – 200 с.
5. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. – М.:Либроком, 2012. – 272с.
6. Соколов С. Школа для дураков: Роман / С. Соколов. – М.:ОГИ, 2013. – 496 с.
7. Чижевский А. Л. Вся жизнь / Л. А. Чижевский. – М.: Сов. Россия, 1974. – 208 с.

МОТИВ АДА В РОМАНЕ АНАТОЛИЯ КОРОЛЁВА «БЫТЬ БОСХОМ»

Т. Г. Прохорова
Е. С. Шокурова

*Доктор филологических наук, профессор,
студент,
Казанский (Приволжский)
федеральный университет,
Институт филологии
и межкультурной коммуникации,
г. Казань, Республика Татарстан,
Россия*

Summary. The paper clarifies the functioning of the motif of hell in the novel by A. Korolev "To Be Bosch". It is stated that the reality of the camp is refracted through Bosch images and plots, and camp experience defines the hero's perception of Bosch. The third aspect is psychological – hell in the soul of the protagonist.

Keywords: A. Korolev; Bosch; motif of hell; camp; symbol; detail.

Мотив ада принадлежит к числу вечных, получивших многократное воплощение в культуре разных народов. Он присутствует и в русской литературе XX–XXI веков, о чем, в частности, свидетельствуют произведения «лагерной прозы» А. Солженицына, В. Шаламова, С. Довлатова и др. В этом ряду особое место занимает роман Анатолия Королёва «Быть Босхом» (2004). Исследователи справедливо отмечают, что проза этого писателя представляет собой некий синтез реалистических, модернистских и постмодернистских тенденций [см.: 2, 5, 6]. Одна из ключевых проблем творчества Королёва – «сущность искусства, его возможности в познании реальности» [2, с. 4].

Цель нашего исследования – выявить особенности трактовки мотива ада в романе «Быть Босхом». В данном аспекте это произведение Королёва пока не рассматривалось, что и определяет новизну нашей работы.

«Быть Босхом» можно определить как «роман в романе». Основной сюжет повествует о том, как автобиографический герой – недавний студент-филолог, только что окончивший университет, был в наказание за связь с правозащитниками направлен служить в качестве дознавателя в дисциплинарный батальон. Лейтенант Королёв прибыл к месту службы с незавершенной рукописью романа о художнике Средневековья Иерониме Босхе. Второй сюжет связан с осуществлением этого замысла. Соотношение воображаемого сюжета о Босхе с реальным сюжетом о лагере неоднократно объясняется в самом романе. Так, в одной из босховских глав мы встречаем такое высказывание художника: «Любое воображение есть всего лишь воспоминание о том, что было или прозрение о том, что будет» [4, с. 233]. Таким образом, задуманный героем роман о Босхе можно рассматривать как «прозрение о том, что будет» происходить в лагере. Эти два

сюжета связывает мотив ада. Он воплощается и в картинах жизни дисбата, и в сновидном сюжете, когда автобиографический герой переносится в родной город Босха Хертонгебос, в мир его картин. Бишкиль и Хертогенбос соотношены по закону отражения.

Иероним Босх был художником, изображавшим ужасы адских мук. По выражению Т. Н. Марковой, «он был заморожен идеей греха» [5, с. 503]. В лагерных главах изображены те, кто сами создают ад на земле. Недаром, определяя это место, автор называет его «пейзажем пыток». И в «реальных», и в «мистических» главах романа ад получает конкретные земные очертания и ассоциируется с клеткой. В лагере это бараки, гауптвахта, похожие на клетки. В восприятии Босха ад в одном из фрагментов предстает в виде просторной площади, выложенной «черно-белой шахматной клеткой» [4, с. 271].

Поскольку главный герой романа служит дознавателем, он по роду службы вынужден посещать гауптвахту. По сути, это тюрьма в тюрьме. О значимости мотива ада здесь свидетельствует цитата из дантовской «Божественной комедии»: «Оставь надежду всяк сюда входящий» [4, с. 30]. Проводником в этот мир становится старшина Стонас, чье имя ассоциативно связано со стоном. Лейтенант Королёв иронически называет его «мой Вергилий», что также воспринимается как прямая отсылка к поэме Данте. Аллюзивная связь с «Божественной комедией» в этом эпизоде прослеживается и в самом направлении движения героев. Как мы знаем, Данте изобразил ад в виде колоссальной воронки, узкий конец которой упирается в центр земли. У Королёва автобиографический герой со Стонасом тоже спускаются вниз, в подземелье.

Лейтенант Королёв пытается в мире культуры укрыться от страшного мира лагеря. Но босховский мир становится усиленной призмой, сквозь которую герой воспринимает реальность. Неудивительно, что при описании гауптвахты он замечает, что она «исполнена самыми мрачными красками Босха» [4, с. 30]. Если для художника «муки всегда были главным лакомством его кисти», то под взглядом старшины «практически все (...) превращается в инструмент пытки – утюг (раскалить на животе), изоляционная лента (залепить гнусу рот и поиграть пальчиками в ноздрях), кипяtilьник (вставить в рот и врубить ток)...» [4, с. 40]. Стонас присвоил себе роль палача, который вершит суд над грешниками.

Мотив ада проявляет себя в романе и через одорические образы. Классическому образу ада часто сопутствует запах серы. Он служит символом наказания виновных [3]. В романе «Быть Босхом» вместо серы фигурирует хлорка, которая фактически выполняет ту же функцию. Стонас травил ею обитателей гауптвахты. Таким зверским образом он боролся за понижение уровня преступности в зоне, то есть хлорка тоже становится «символом наказания виновных». Мотивы демонизма и адских мук проявляются и в ряде других деталей. Когда лейтенант Королёв вместе со Сто-

насом осматривал камеры заключенных, перед ними предстал «раздетый до пояса молодой солдат, синий от наколок, словно в драконовой чешуе. Самая крупная ошейником огибает горло, а на ошейнике крупными буквами: раб КПСС, а к голой коже живота над пупком пришита солдатская пуговица!» [4, с. 30–31].

Лейтенант испытывает ужас при виде этой фигуры в почти дьявольском облики. «Дракон – символ разрушительных сил зла (...). Святой Августин представлял дьявола, как совмещение льва и дракона» [1, с. 144]. Кстати, пятиконечная звезда также известна как символ дьявола. Но в данном случае Стонас тоже выступает в дьявольской роли: он «срывает с наслаждением садиста пуговицу». Этот эпизод соотносится в романе с экфрасисом известной картины Босха «Сад земных наслаждений». Мы видим ее глазами автобиографического героя: « (...) бока грешника слева и справа стиснуты исполинской (...) двустворчатой речной раковиной (...). И этим создатель ада подчеркивает угрозу того, что в час Суда кусающей пыткой грешнику кинется на тело каждая мелочь (...), чтобы жалобно хрустнули в тех челюстях твои косточки» [4, с. 32]

Все, кто находится в лагере, будь то заключенные или те, кто их охраняет, разделены на страдальцев и извергов, которые легко меняются местами. Аналогичное разделение автобиографический герой обнаруживает и в картинах Босха. Так, на одной из них – «Детские игры в Вифлееме» – евангельский эпизод избияния младенцев изображен «в виде детской игры», участники которой также разделены на мучеников и мучителей.

Мотив адских мук неразрывно связан с мотивом греха. Подобно тому, как картина Босха «Корабль дураков» представляет собой изображение различных человеческих пороков, дисбат у Королева тоже являет картину пороков. Одним из смертных грехов является блуд. В романе «Быть Босхом», где реальные и мистические главы соотнесены друг с другом по принципу отражения, присутствует мотив двойственности женского образа, в котором соотносятся невинность и порочность. В одной из босховских глав рассказывается история о поиске художником «лица» для изображения «Святой Вероники». Он нашел его в прекрасной молодой девушке. Но спустя несколько лет Босх узнает эту девушку в «развратной старой колоде». Он был увлечен «мерзостью (...) падшей старухи, которую решил изобразить в виде Иродиады на полотне о казни Иоанна Крестителя... карга была так ужасна, что Босх пообещал ей целых три гульдена...» [4, с. 53]. А «старая шлюха стала задирать юбку, чтобы убедить гостя, что ее прелести еще не износились. И действительно, у мерзавки оказалось молодое белое тело, хоть и цвета нестираной простыни» [4, с. 53].

В лагерных главах этот эпизод получает реалистическую интерпретацию в истории о так называемой лагерной «мамке», которая заразила триппером десятки солдат. В тезаурусе, включенном в текст произведения, поясняется: «Мамка – на уголовном жаргоне это коронная проститутка,

нимфоманка, обслуживающая свою адскую похоть непрерывным много- часовым совокуплением с зеками, идущими к лагерной самке в порядке живой очереди» [4, с. 57].

В романе она к тому же представлена как гермофродит. Но у Королева эта героиня наделяется еще и двойственностью иного рода – контраст ангельской внешности и внутренней порочности. В ней сочеталась «манящая грация античного юноши с изяществом римской кошки» [4, с. 67]. С образом «мамки» связан мотив искушающего дьявольского соблазна, который постоянно звучит и в босховском сюжете. Когда лейтенант Королев неожиданно сталкивается с «мамкой», она вызвала в нем «неясный прилив сдавленной нежности, нечто вроде лёгкой лунной зарницы, которая тихо всходит над летним садом желаний» [4, с. 66]. Когда же Стонас расскажет дознавателю, кто перед ним, лейтенант с ужасом соотнесет её со свиньей. Как сказано во включенном в роман бестиарии, свинья – «символ неверия в слово Христа. Упоение грехом» [4, с. 12]. Заметим, что весь этот эпизод связан с мотивом лунного света («свет встающей луны», «лунный дым», «лунная зарница»). Согласно языку символов, с луной связано представление о нечистой силе и одновременно «луна связана с властью ночных сил (...), считается силой, управляющей превращениями в природе» [1, с. 276]. В приведенном выше эпизоде реализуются практически все эти значения: сила природного влечения, нечистая сила и тёмные стороны души. Дьявольская сущность «мамки» подчеркивается с помощью детали: на её теле та же наколка дракона, что и у солдата, ужаснувшего лейтенанта своим видом на гауптвахте.

В лагере автобиографический герой проходит через искушение не только страстью, но и властью: «Передо мной стоял человек, жизнь которого была полностью в моей власти.(...) Первый раб в моей жизни! (...) я впервые на собственной шкуре испытал, каким могучим, глубоким и даже сладострастным может быть упоение властью (...)» [4, с. 220–221].

Все это позволяет говорить о том, что мотив ада в романе «Быть Босхом» связан не только с внешним по отношению к герою миром, но и с его собственным внутренним состоянием.

Таким образом, анализ функционирования мотива ада в романе Анатолия Королева «Быть Босхом» позволяет выделить три его основных вариации, которые условно можно определить как: Босх и реальность, реальность и Босх, Босх в душе героя. Первый означает, что реальность преломляется через босховские образы, сюжеты и детали его картин; второй – впечатления от лагеря определяют взгляд главного героя на Босха и его картины; третий предполагает отражение внешнего ада в душе главного героя.

Библиографический список

1. Андреева В., Куклев В., Ровнер А. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы. - М.: Астрель: АС, 2006 – 624 с.
2. Климутина А. С. Поэтика прозы А. Королева: текст и реальность: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А.С. Климутина. – Томск, 2009. – 225 с.
3. Книга символов [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://symbolsbook.ru/Article.aspx?id=566#1>, свободный. Дата обращения - 23.04.2016.
4. Королев А. Быть Босхом: Роман / А. Королев. – М.: Гелеос, 2006. - 320 с.
5. Маркова Т. Н. Интермедиаальный код в новейшей русской прозе // Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности: монография. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. - С. 496-515.
6. Пахомова С. С. Повествовательные стратегии в современной прозе (П. Крусанов, В. Шаров, А. Королев): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / С.С. Пахомова. - СПб., 2012. - 223 с.

КИНОИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В СОВРЕМЕННЫХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ

Н. Б. Шипулина

*Кандидат философских наук, доцент,
Волгоградский государственный
социально-педагогический университет,*

Ж. В. Елатонцева

*учитель,
Лицей № 3, г. Волгоград, Россия*

Summary. The article examines the cultural parameters of the correlation of literature and cinema. Reveals the possibilities of interpreting the meanings of art and literary works by means of film. Traced the fate of literary adaptation in contemporary culture.

Keywords: literature; cinema; literary adaptation; artistic language; interpretation; meaning; culture.

В культурном сознании человечества веками продуцировался пласт информации об окружающем мире, куда входили не только ценные научные открытия, но и различные произведения искусства. Долгое время искусство развивалось быстрее и продуктивнее науки, выполняя свои аксиологическую, гносеологическую и просветительскую функции, являясь способом образного выражения содержания образования и воспитания. Значимую роль в воспитании гармонично развитой личности играла литература, которая служила учебным пособием, кладезью народной мудрости, определенным нормативно-регулятивным руководством, предписанием к социальному действию и взаимодействию людей. На рубеже 19–20 веков появляется новое искусство – кинематограф, который, появившись чуть более столетия назад, затронул каждого человека потому, что в нем соединились вместе литература, театр, музыка и живопись. В этом смысле воз-

никновение кинематографа стало своего рода симптомом новой культурной эпохи – ориентированной не на слово как приоритетный способ видения и освоения действительности, а на визуальные экранные способы восприятия и освоения мира, отражения всего его многообразия. Завершилась «эра Gutenberga», и произошла смена культурных парадигм, состоящая в переходе от слова к визуальному экранному образу как единице сообщения и способу передачи смыслов, в формировании нового, скринологического (экранного), типа мышления и нового типа человека, нового формата отношений человека и действительности, нового способа порождения идей и смыслов, обмена информацией о мире и человеке. Эту культурную ситуацию стало принято называть визуальным поворотом в истории культуры.

Такую визуализацию сознания и общения как новый формат существования культуры нельзя игнорировать в первую очередь тем социальным институтам и культурным формам, функцией которых является трансляция культуры (передача знаний, норм, ценностей новым поколениям), просвещение. Особое место здесь занимает художественная литература, особенно для российской ментальности, в которой она выполняет важнейшие функции – культурнотранслирующую и мировоззренческую, порой заменяя собой философию.

Литературные произведения на протяжении всей культурной истории находят свое отражение в других видах искусства – музыке, живописи, скульптуре, графике, театре и вот теперь уже более столетия в кино. С появлением и развитием кинематографа литература получила другое видение или «прочтение». Кинематограф – возможность видеть и интерпретировать литературные шедевры в экранной визуальной форме. У зрителей появилась альтернатива – пойти в театр или в кино, или все же остаться верным книге. Горизонты восприятия и сознания современного культурного человека расширились почти до бесконечности. «Современный культурный человек – это человек неоднозначный, многослойный и обременённый чувствительностью и тягой к пониманию того, что происходит с современным миром, с современным человеком» [7]. «До какого-то времени понятие «культурный человек» предполагало начитанность, насмотренность и осведомлённость в культуре прошлого. А современный культурный человек – это тот, кто смотрит в будущее из сегодняшнего дня. То есть для того, чтобы понимать, что произойдёт завтра, со мной, с миром, с моими близкими людьми, нужно хорошо разбираться в нынешней ситуации, а для этого нужно реагировать на те культурные феномены и тексты, которые мир продуцирует. Это может быть литература, публицистический контент СМИ, блоггерское творчество либо форумное обсуждение сущностных вопросов бытия человека и общества и, конечно же, визуальный кинотекст» [7].

Кино для современного культурного человека – важный ключ для понимания того, что происходит с миром. Это ресурс, из которого можно черпать не просто информацию о мире, но и о том, как можно этот мир и

человека в нем понимать. В определённом смысле кино – это культурологический метод для исследования современной реальности.

Литература и кинематограф – это два вида искусства, для которых характерно наглядно-образное мышление, способное через конкретно-чувственные образы раскрыть глубокое духовное содержание, в конечном счёте, оказать мощное благоприятное действие на современного зрителя или же негативное, отторгающее или даже разрушительное. В современной визульно ориентированной культуре невероятно четко видна разница между литературой и кинематографом, различие между вербально, словесно ориентированной культурой и культурой, ориентированной на картинку.

И хотя многие кинорежиссеры хотят и стремятся снять так, как написано, но это сделать принципиально невозможно. Есть нечто, выразимое только словом, и трудно – визуальными искусствами. Движения души персонажа адекватно выразить в кино почти невозможно. Так что, посмотрев фильм, многие читают литературное произведение, но видят в нем то, что уже определено в памяти визуальным рядом. Кино принципиально не может передать того погружения, которое дает книга. Там, где в книге для нашего полного понимания достаточно намёка, например описания одежды, избыточность картинки, к сожалению, уводит нас совсем в другом направлении.

Литература и кино хоть и имеют множество различий (способ передачи смыслов и художественные средства для этого используемые, разные каналы восприятия реципиентом и др.), но, тем не менее, они очень тесно связаны и выполняют довольно обширный ряд сходных культурных и социальных функций:

- мировоззренческую (будучи способными формировать жизненную позицию людей, воздействовать на их видение мира);
- воспитательную или катарсическую (способность оказывать такое воздействие на чувства людей, при котором происходит изменение нравственной стороны личности и воспитательный эффект);
- метафизическую (способность чувствовать и понимать такие элементы реальности, которые не имеют видимых материализованных проявлений, которые превосходят самого человека, мистически связывая его с миром);
- социально-историческую (способность отображать значимые социальные проблемы, исторические факты);
- гедонистическую (помогая человеку получить качественное интеллектуально-чувственное удовольствие);
- досугово-развлекательную или рекреативную (помогая расслабиться и отвлечься от сложных реалий обыденной жизни, труда и повседневных забот).

Что же такое экранизация как специфический жанр киноискусства? Энциклопедический словарь формулирует ответ довольно ясно: «Экрани-

зация – интерпретация средствами кино произведений другого вида искусства (прозы, драматургии, поэзии, песен, оперных и балетных либретто)» [9]. То есть, главное в экранизации – передать заложенное в первоисточнике, используя киноязык, киносредства (которые существенно отличаются от литературных). И потому естественно, что любую экранизацию зритель будет оценивать в первую очередь по тому, насколько она не дотянула до уровня первоисточника или превзошла его (такое тоже бывает). Для чего вообще экранизируют книги? Чтобы перенести известное, популярное и любимое произведение в новый формат.

Экранизация классической художественной литературы – одна из относительно новейших форм взаимосвязи разных видов искусств. Хорошая экранизация эстетически обогащает зрителя, уже знакомого с произведением литературы; у зрителя, которому еще не довелось читать роман или повесть, она вызывает желание обратиться к первоисточнику, чтобы заново пережить и глубже осмыслить увиденное на экране. Экранизация немало дает для понимания творчества писателя в целом, его мирового значения в развитии литературного процесса.

Специфическая выразительность кино состоит в искусстве прямого действия, прямых обобщений, прямого вторжения в жизнь. Поэтому экранный образ в силу своих звукозрительных черт, не застывших, а непосредственно развивающихся на глазах у зрителя во времени, обладает величайшей силой непосредственного воздействия. С помощью таких средств, как крупный план, монтаж, музыка, талантливая актерская игра, кинематограф дает возможность увидеть и услышать выразительное слово писателя, т. е. переводит слово в зрительный и звуковой ряд, что создает эффект непосредственного присутствия.

Классификация экранизаций состоит из трех ее видов [5], и каждый следует своей внутренней цели:

1) прямая экранизация (буквальное переложение). Такая экранизация повторяет основное содержание книги, отражает основные сюжетные линии. Примером буквальных киноадаптаций могут служить многочисленные фильмы, снятые по классическим произведениям (экранизации Шекспира, Толстого, Пушкина и др.).

2) экранизация по мотивам литературного произведения. Такие экранизации делаются в том случае, когда произведение нельзя буквально перенести на экран ввиду каких-либо причин (когда действие замкнуто на описаниях или монологах, которые трудно или невозможно перенести на экран, не преобразовав их в диалоги, сократив или убрав). Экранизации такого типа строго не отражают первоисточник, однако передают основную его суть, внося что-то новое. Таких экранизаций большинство.

3) общая киноадаптация. Целью такой экранизации является создание нового самобытного произведения, взаимосвязанного с первоисточником и дополняющего его. Такие фильмы обычно совершают открытия в

сфере киноязыка и кинокультуры. Примерами могут служить такие фильмы, как «Сталкер» Тарковского, «Космическая одиссея 2001» Стенли Кубрика, «Алиса в стране чудес» Тима Бертона.

На начальных этапах киноистории экранизации больше соответствовали первому типу (прямая экранизация): книги аккуратно переносились на пленку [3]. С течением времени появилась тенденция фильмов по мотивам, развитие которой, как ни парадоксально, привело как к упрощениям первичной формы (сравните «Вампиров Карпентера» или «Дракулу 2000» с «Дракулой» 1931 года), так и к усложнению (уже упомянутые «Сталкер», «Солярис», «Космическая одиссея 2001»).

Неожиданная, не следующая литературной основе буквально интерпретация позволяет зрителю/читателю получить в визуальном тексте то, чего он совершенно не усматривал при прочтении книги. И это на самом деле свойственно современному постмодернистскому культурному самосознанию и кинематографу, то есть самое главное для современного кинохудожника – это поиграть с произведением, а не передать его суть и смысл, сохранив его в целостности. Чем более современный кинохудожник является ребёнком (в смысле неожиданного восприятия ожидаемых вещей), тем он более интересен. Это, кстати, не всегда может быть воспринято широкой публикой, такие экранизации не всегда могут стать хорошим прокатным кино, но оказаться невероятно привлекательным для интеллектуального просмотра в режиме киноклуба. Поэтому феномен киноклубов или кинолекториев сейчас распространён в российских университетах, колледжах, лицеях. В определённом смысле кино располагает меньшим арсеналом средств для того, чтобы воздействовать на реципиента, нежели литература. Литература может показать сложное, визуальным языком не передаваемое. Это одна из причин, по которой некоторые литературные произведения ещё только ждут своих экранизаций.

Успешность экранизации, конечно же, зависит от удачного подбора актёров, не случайно оказавшиеся на своём месте, в своей роли актёры могут придать экранизации некий вкус, смак, искру. Часто так случается, что экранизация сделана качественно как произведение, но на каком-то этапе она может не получить социального признания либо не встроиться в коммерческую технологию, и просто фильм не все увидят. Иногда, кстати, такой причиной является непопадание во время, в эпоху. Так, например, сложилась судьба «Мастера и Маргариты» на экране. Ведь такой большой промежуток между литературным произведением и экранизацией объясняется тем, что само имя Булгакова не было в тренде в социально-политическом и социально-культурном смысле, и только когда после перестройки мы начали открывать для себя всех тех, либо задвинутых, либо репрессированных писателей, оно оказалось очень даже воспринято.

Но есть и такие литературные произведения, которые, по каким-либо обстоятельствам не получили счастья быть экранизированными. Скорей

всего это некий страх современных кинематографистов прикоснуться к такой теме, которую они могут не потянуть. Вот, например, «Сказание о Гильгамеше» – это прекрасная для кино история. Это первое литературное произведение в человеческой истории. Конечно, стоило бы его экранизировать, потому что это очень значимо для людей. Само содержание очень современное, это рассказ о мужской дружбе, о несостоявшейся любви и тайне смерти. Но вот почему-то мировые киностудии не приступают к этому тексту, хотя более простые для восприятия мифологические сюжеты, например, древнегреческой, римской мифологии экранизированы многократно. Возможно, отсутствие таких экранизаций может быть связано с социально-политическим запретом или какими-то нормативными внутри культуры действующими границами.

Современный зритель/читатель выработал и практически повседневно использует новые способы работы с текстом культуры (и литературным, и кинематографическим) и культурно-интерпретативные навыки при столкновении с новыми экранизациями знакомых литературных произведений: устанавливает степень соответствия замысла режиссера замыслу автора в раскрытии на экране тематики и проблематики, образов и характеров персонажей, жанровой структуры и особенностей поэтики произведения; обнаруживает присутствие в экранизации тех элементов, которые отсутствовали в литературной основе, и, наоборот, выявляет отсутствующие значимые в литературном первоисточнике смыслы, персонажей, проблемы; обнаруживает и анализирует вольные интерпретации литературного произведения в экранизации (другие имена героев; перенесение их в другой исторический и культурный контекст; изменение места действия; ирония, вышучивание; интертекстуальность, аллюзии и прямое цитирование других текстов мировой культуры в экранизации; игровое использование популярных философских и психологических теорий для пересмотра смысла литературного произведения и др.).

Итак, можно сделать вывод о том, что специфической формой сосуществования литературы и кинематографа в одном произведении искусства является жанр литературной экранизации, судьба и значение которой в современной художественной культуре достаточно противоречива. Это связано с «визуальным» поворотом в культуре, с переходом от словесного способа освоения мира и передачей его смыслов в литературном тексте к визуальному способу понимания мира и выражения его сущности посредством кинематографа. Существенное влияние на частотность экранизаций литературных произведений оказывает значимость этих литературных текстов в мировой художественной культуре, их статус прецедентных текстов. Судьба литературных экранизаций зависит от технологического прогресса и увеличения технических возможностей кинематографа для показа сложных литературных явлений, а также от закономерностей массовой культуры,

связанных с продвижением кинопроизведений как товаров в кинопрокатной индустрии, с мгновенной популяризацией их в сети Интернет.

Библиографический список

1. Карелин А. История кино. Проблемы экранизации // Мир фантастики: электронный журнал. - 2004. - №15. - С. 51-54. - [электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.mirf.ru/Articles/art_506.htm. Дата обращения: 10.09.2016).
2. Касаткина Т. Врожденный порок экранизации // Литературная газета, 18.06.2003.
3. Кино и литература. Диалектика взаимодействия: сборник статей. – М.: Искусство, 1985.
4. Колчина Т. Ф. Сюжетные трансформации в процессе экранизации художественного произведения / [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rusnauka.com/28_PRNT_2011/Philologia/7_92466.doc.htm. Дата обращения - 12.12.2016.
5. Литературные произведения на экране / МУК «Централизованная библиотечная система»; сост. Ю. В. Аргентова. – Сыктывкар, 2008.
6. Мартыанова, И. 3. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. – СПб., 2002.
7. Минуты верного свиданья... Интервью с канд. филос. наук, доцентом кафедры философии и культурологии ВГСПУ Шипулиной Н. Б. // Учитель. ВГСПУ. 26 октября 2016. № 8 (1583). С. 6-7.
8. Самые экранизируемые литературные произведения в мире / [Электронный ресурс]. Сайт «Cinemotion». Режим доступа: http://www.cinemotionlab.com/cinema/samye_ekraniziruemye_literaturnye_proizvedeniya_v_mire. Дата обращения - 12.12.2016.
9. Экранизация / [Электронный ресурс]. Википедия. Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. Дата обращения - 30.10.2016.
10. Экранизация литературных произведений / [Электронный ресурс]. Сайт «Детская энциклопедия». Режим доступа: <http://de-ussr.ru/literat/kino/ekranizatsiya-proizvedenij.html>. Дата обращения - 23.11.2016.



IV. NATIONAL DISTINCTNESS OF LITERARY WRITING



РОМАНИСТИКА ФОРДА МЭДОКСА ФОРДА: ЭСТЕТИКА, ПОЭТИКА, КОНТЕКСТ

Е. А. Захарова

*Соискатель,
Пермский государственный научно-
исследовательский университет,
г. Пермь, Россия*

Summary. This article observes the creative work of a prominent English novelist and specialist in Literature of the beginning of the 20th century Ford Madox Ford. Within the framework of the creative paradigm of a particular writer, the task is to reveal the structure of artistic consciousness, to determine the features of the worldview, the ways of forming philosophical, aesthetic and ethical views, the degree of including the author's poetics in the general cultural context, in the national and world tradition. The research is based on the writer's pre-war novel "The Good Soldier".

Keywords: English literature; novel; narration; modernism; Ford Madox Ford.

Своеобразие художественного освоения мира Фордом — одна из важнейших составных частей развития английской литературы 10–30-х годов. Противоречивый британский писатель Форд Мэдокс Форд (1873–1939) известен своими романами «Хороший солдат» (довоенный период творчества), и тетралогией «Конец парада» (послевоенное творчество), которую исследователь Сэмьюэл Хайнс называет лучшим романом о войне, написанным англичанином. В этих, как и в большинстве других произведений, Форд анализирует трансформации, происходящие в современном обществе и культуре.

Основная сложность и специфика периода зарубежной литературы с 1871 по 1917 гг. заключается в том, что предметом изучения являются в равной степени как факты и события, прошедшие этап эстетического осмысления, так и те, которые нуждаются в таковом.

В соответствии с общим замыслом статьи сделана попытка изучить узловые проблем литературной жизни в общем контексте общественно-духовной ситуации эпохи, раскрытие закономерностей существования и специфики развития противоборствующих эстетических систем, их взаимодействия в процессе углубленного анализа творчества писателя.

В рамках творческой парадигмы отдельного писателя ставится задача выявить строй художественного сознания, определить особенности мировидения, пути формирования философских, эстетических и этических взглядов, степень включения его поэтики в общий культурологический контекст, в национальную и мировую традицию.

Форд Мэддокс Форд – воспитанник литературной и глубоко художественной среды конца XIX – начала XX веков. Мама Форда была дочерью художника эпохи прерафаэлитов Форда Мэддокса Брауна, его отец – немецкий музыкальный критик, Францис Хойфер, перебравшийся в Англию в 1869 году. Первая книга Форда «Коричневая сова» была опубликована в 1891, когда Форду было только 18 лет. В профессиональном плане на Форда благотворно повлияла дружба с романистом Джозефом Конрадом. Форд и Конрад совместно работали над романом «Наследники» (1901) и «Романтика» (1903), «Природа одного преступления» (1924). Далее Форд издает ряд очерков и поем, а в 1908 году он становится основателем «Английского обозрения», где работает с Томасом Харди, Гербертом Уэллсом, Джоном Голсуорси, Генри Джеймсом и Анатолем Франсом. В 1915 году в 42 года Форд публикует роман «Хороший солдат», который считается его лучшей работой. В том же году отправляется служить на I мировую войну. После возвращения домой он основывает «Трансатлантическое обозрение», которое впоследствии будет ассоциироваться с такими именами, как Эрнест Хемингуэй, Эзра Паунд, Джеймс Джойс, Гертруда Стайн

Будучи пионером зарождающегося модернизма, Форд Мэддокс Форд в своих романах довоенного периода играет традиционными социальными структурами, моральными кодами и литературными формами. Избрав инновационную манеру повествования, Форд избавил себя от необходимости изобличать аморальное поведение, в то время как традиционно повествование об адюльтере сопровождалось его порицанием.

Форд Мэддокс Форд написал 3 романа совместно с Джозефом Конрадом (с 1901 по 1909 годы). Выработанный ими совместно повествовательный стиль был в дальнейшем использован и в самостоятельных работах писателей. Этот стиль можно охарактеризовать как фрагментарный и в какой-то степени импрессионистский. Роман Форда содержит больше вопросов, чем ответов. Сложный фрагментарный нарративный стиль Форда неизменно служит одной цели: созданию активного взаимодействия читателя и романа, амбивалентности характеров и двойственного изображения морали, нравственности и реальности. Некоторые критики осуждали роман за отсутствие сюжета в общепринятом значении – базового, фундаментального остова традиционного романа. Однако необходимо воспринимать рассказывание истории Фордом целостно. В процессе репрезентации хронологического нарратива, повествователь устанавливает, какие события достойны внимания, а какие нет. Этот процесс определяется причинной обусловленностью событий и представляет собой явление ретроспекции. Форд использует воспоминания героя и частое противоречие самому себе для демонстрации процесса, построенного по логике причинной обусловленности. Сама хронология является посттекстом, этот посттекст и представляет собой историю в традиционном понимании. Рассказывание исто-

рии – претекст, который более реалистичен и лишен оценочности со стороны автора.

Часто исследователи характеризуют Форда как писателя-анахрониста, историка, описывающего прошлое. Однако Макс Сандерс в предисловии к коллекции очерков о творчестве Форда Мэддокса Форда оспаривает данное мнение. В частности, творчество Форда содержит в себе диалектику современного и исторического. Мы видим, что он, почитатель прованских трубадуров, защитник идей Тори и «джентельмен», открыт перед новыми веяниями времени, социальными изменениями своей эпохи. Форд предвидел кризис так называемой «английскости» и империализма. Произведения Форда свидетельствуют о том, что он также готов и к модернистским изменениям в искусстве и литературе.

Роман «Хороший солдат» (*The Good Soldier*, 1915), одна из лучших работ Форда, прочно утвердил его в литературном мире как автора расцвета модернизма. Ряд исследователей называют его «премодернистским романом», поскольку считается, что эпоха модернизма в литературе началась после Первой мировой войны. Однако очевидно, что форма данного романа радикально отличается от формы викторианских и эдвардианских романов.

«Хороший солдат» – первый роман Форда, привлечший внимание публики, – рассказывает о запутанных отношениях двух супружеских пар. Его стилевые особенности и тонкая обрисовка характеров обнаруживают влияние Г. Флобера и Стендаля, перед которыми Форд преклонялся. Особенности поэтики романа: сочетание натуралистической описательности с романтической метафоричностью и импрессионистской установкой на передачу оттенков и полутонов.

Написанный в 1914 году, роман «Хороший солдат» отражает моральные сдвиги, происходящие в обществе, а также утрату устойчивых социальных правил. 1910–1914 – годы растущей неуверенности в английском обществе. Во время войны с Германией Британия столкнулась с внутренним кризисом: борьба Ирландии за независимость, восстания рабочих, выступления женщин за право голосовать. Хотя I мировая война, казалось бы, вернула определенную стабильность и порядок, поколение войны было напугано и деморализовано. Грэм Грин называет роман Форда «Хороший солдат» одним из лучших романов XX века. Несмотря на то, что роман можно описать как комедию нравов, текст, посвященный описанию социальных классовых кодов эдвардианского высшего и среднего класса, он в то же время проявляет черты кубизма, является романом множественной перспективы. Роман написан по принципам техники модернизма. Его первоначальное название «Грустнейшая история» (*Saddest Story*). Джон Лэйн, издатель Форда Мэддокса Форда (один из основателей «Bodley Head») принял решение, что такое название является неподходящим для 1915 года и поколения войны.

Повествование в романе ведется от лица Джона Дауэлла, традиционного персонажа с наивной верой в то, что внешность правдиво свидетельствует о характере и сущности человека, а также с верой в традиционную систему. Для того чтобы воссоздать реальность сломанного мира Дауэлла, Форд применяет в своем романе модернистские инновации. Сюжет нехронологичен и переплетается с рефлексивными комментариями повествователя. Ненадежное повествование Дауэлла – результат попытки Форда воссоздать реальные мысли. Ввиду того, что манера Форда расходится с традиционными общественными обычаями и литературными формами, «Хороший солдат» считается его лучшей работой, роман, который наметил революцию литературной формы.

Манера нарративного дискурса Форда отличает его от других писателей. Роман написан от первого лица, от лица Дауэлла – наивного человека с «добрыми намерениями». Он старается говорить напрямую с читателем, разговаривая с «сочувствующим слушателем» у камина в деревенском доме. Поскольку Дауэлл ведет повествование в такой эпизодической, скомканной манере, есть повод усомниться в надежности его рассказа. Несмотря на то, что Дауэлл делает попытку создать правдивое изображение, мы не можем сказать, каковы его мотивы: вести беседу с «сочувствующим слушателем», либо просто получить это сочувствие.

I DON'T know how it is best to put this thing down--whether it would be better to try and tell the story from the beginning, as if it were a story; or whether to tell it from this distance of time, as it reached me from the lips of Leonora or from those of Edward himself [3, с. 102].

Отражая моральное смятение в смятении нарративном, Форд выходит за рамки традиционного повествования. Прыгая от прошлого к настоящему, от сцены к сцене, Дауэлл рушит всю хронологию, смешивая истории о прошедших событиях с его собственными мыслерефлексиями. Тон его размышлений меняется по мере того как Дауэлл продвигается вперед в рассказывании истории. Неспособность Дауэлла понять события, которые происходят, создают эффект драматической иронии. Ирония заключается в том, насколько не соответствуют видение Дауэлла самого себя и наш взгляд на него.

Несмотря на то, что хронологическая последовательность повествования в романе нарушена, нарративная структура романа не лишена определенной логики. В каждой части внимание акцентировано на деструкции страстных, слабых и уязвимых. Подобная нарративная структура подтверждает один из выводов Дауэлла, что «страстные, упрямые и слишком честные люди подвержены сумасшествию или самоубийствам», в то время, как «нормальные, благородные и немного лживые» процветают. Общество выбирает «нормальных», которые не слишком противостоят ему.

«Хорошие» люди – очень важная дефиниция для понимания данного романа. Под «хорошими» Дауэлл понимает не щедрость души, или благо-

творительные действия, а положение в обществе. Поскольку Эшбернамы хорошо одеты, обладают хорошими манерами, соответственно, они безопасны и близки по духу. Очевидно, что Эшбернамы уважаемы, и их богатство помогает Дауэлли чувствовать себя с ними комфортно. У Дауэлла нет сомнения на счет того, что Эшбернамы правдивы и надежны. Ошибка Дауэлла в понимании того, кто есть хорошие люди, сопровождает его на протяжении всей жизни. «Хорошие» люди, на самом деле, предадут, обманывают и делают из него дурака. Основной конфликт романа, построен на разнице концепций и подходов персонажей к тому, что есть хорошо, а что нет.

Роман «Хороший солдат» – это роман двух кризисов: один кризис морально-нравственного порядка, другой – кризис повествовательной структуры. Весь роман построен на корреляции лжи и правды, реальности и той реальности, как мы ее себе представляем. Эшбернамы, которые уважаемы по мнению Дауэлла, на самом деле находятся в плачевном положении. Исторически, финансовые трудности, с которыми столкнулись Эдвард и Леонора Эшбернам, были достаточно обычны для людей их социального класса в начале 20 века. Расцвет индустриализации в Англии сопровождался увяданием поместного дворянства. Богатые промышленники начали завоевывать более высокие места в обществе, старым дворянским семьям, в свою очередь, было тяжело сохранить прежнее положение и роскошный стиль жизни. Они не могли более зависеть от дохода, который приносила земля, на покрытие всех расходов. Эдвард и Леонора Эшбернам оставались верными своей уважаемостью, историей своей семьи, которые не уничтожить отсутствием денег. Эдвард так ценит свое происхождение и благородство, поскольку в отсутствие денег это единственное, что навсегда связывает его с идеализируемой феодальной системой. Автор задает вопрос, хорошо или плохо жить в системе с признанной системой моральных ценностей, если на практике их соблюдение приносит одни несчастья.

Основные размышления автора касаются принадлежности героев ко времени, в котором они живут, их отношение к традициям. Джон Дауэлл – с верой в традиции, Флоренс Дауэлл, надуманно благоговейно относящаяся к своим предкам, старомодный Эдвард, и Леонора, отождествленная в романе со временем, в котором живет. Имя Эдвард дано персонажу романа неслучайно, в его лице изображен человек эдвардианской эпохи, которая находится на закате своего существования.

Well, Edward was the English gentleman; but he was also, to the last, a sentimentalist, whose mind was compounded of indifferent poems and novels. He just looked up to the roof of the stable, as if he were looking to Heaven, and whispered something that I did not catch... Edward was the normal man, but there was too much of the sentimentalist about him; and society does not need too many sentimentalists [3, с. 143].

Рассмотрение творчества Форда на фоне наиболее значительных художественных достижений английской литературы в указанный период представляется важным и актуальным. В связи с этим определение места Форда в английской литературе 10–30-х годов XX в. имеет несомненную актуальность.

Библиографический список

1. Форд М. Форд. Солдат всегда солдат. Хроника страсти// Форд М. Форд; пер. с англ. – М.: Б. С. Г.Пресс, 2004.
2. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. – М.: Прогресс - Традиция, 1997.
3. Ford M. Ford. "The Good Soldier// Ford M.Ford. – New York: Broadview Press, 2003.
4. Ford M. Ford. Critical Writings of Ford Madox Ford// Ed.by Frank MacShane. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1964.
5. Ford M. Ford, Saunder Max, Stang Richard. Critical Essays. – New York: NYU Press, 2004.
6. Haslam S. Fragmenting Modernism: Ford Madox Ford, the novel, and the Great War. – Manchester: Manchester University Press: 2002.

СИНЕСТЕЗИЯ КАК МЕТАФОРА В ЛИРИКЕ КУЗЕБАЯ ГЕРДА

Я. А. Кузьмина

*Студент,
Казанский федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия*

Summary. The article considers synesthesia as a metaphor in the lyrics of Kuzebay Gerd as an example of the several poems. The comprehension of the artistic expression of synesthetic metaphors in Gerd's lyrics helps to better understand the poet's worldview, his moods and thoughts.

Keywords: synesthesia; synesthetic metaphor; the lyrics of Kuzebay Gerd.

Явление синестезии интересует ученых уже на протяжении многих лет. По определению словаря практического психолога, «синестезия – явление, состоящее в том, что некий раздражитель, действуя на соответственный орган чувств, помимо воли субъекта вызывает не только ощущение, специфичное для данного органа чувств, но еще и добавочное ощущение или представление, характерное для другого органа чувств. Синестезия связана с переходом возбуждения, вызванного ощущением, из одной модальности в другую. Примеры – «мрачные звуки» и «светлый голос». Эта символика отражает не только осознание чувственного тона ощущений, но и вызываемое ими психологическое состояние. Самое пространственное проявление синестезии – так называемый цветной слух, при котором звук наряду со слуховым ощущением вызывает и цветное» [4].

Как пишет Б. М. Галеев, ученый, исследователь данного феномена, синестезия – это «со-представление», «со-чувствование», межчувственная ассоциация, проявление метафорического мышления. Само понятие «цветной слух» тоже метафора. Исследователь замечает, что метафоры, как уже давно установлено наукой, генетически основаны на ассоциациях «по сходству», в синестезии же эта связь формируется именно «по сходству» несовместимых, разнородных чувств (зрения и слуха, например), что и выглядит внешне как «смешение чувств» [1].

А. Н. Смолина, рассматривая синестезию как троп метафорического типа, говорит о том, что «синестезия – это своеобразный стилистический маркер, открывающий читателю специфику мировосприятия и мироощущения писателя и поэта, его видение окружающей действительности. Поскольку в основе синестезии лежит связь чувств и ощущений, обращение к этому тропу обнаруживает, прежде всего, способность авторов литературных произведений, прибегающих к ней, к синтезу чувств, ощущений, эмоций, показывает понимание автором природы их взаимопроникновения. Раскрытие психологического состояния персонажа, его переживаний, размышлений с помощью синестетических метафор, несомненно, в основе своей имеет авторское видение мира, его специфику чувствования и характера ощущений» [5].

Синестезия представляет собой неотъемлемый компонент художественного мышления Кузубая Герда – удмуртского поэта XX века, писавшего на удмуртском и русском языках.

Лирика Герда интересна умением ярко описать жизнь родного края, тонко чувствовать акварельность красок родной природы, передавать душевное восприятие и мироощущение лирического героя.

Поэтический мир поэта наполнен цветами, звуками, создающими зрительные образы, которые образуют неповторимые синестетические метафоры.

В произведениях Герда часто обнаруживается зрительно – слуховая синестезия для выражения эмоций и чувств в восприятии родной природы. Так, описывая весну, поэт выражает то, как он видит и слышит пейзаж весенней природы: *«Колокольчики и травы, и ромашки и купавы на лугах весной / Расцвели пестро и ярко и звенят под солнцем ярким: Жингыр! Жингыр! Жин-н-н!»* [2, с. 28]. *«И ручеек под снегом, как свирель, звенит, звенит...»* [2, с. 32].

Особое место в лирике Герда занимает цветовая палитра. Примечательно, что во многих стихотворениях в описаниях пейзажа поэт использует серебряный цвет. У удмуртов серебро считалось сакральным металлом, из него делали обереги и украшения. Именно в таком понимании воспринимается Гердом серебро как выражение национальной красоты. Золотой цвет наряду с серебряным также активно используется в цветовой гамме лирики поэта. Зрительный тип синестезии становится средством выраже-

ния своеобразия мировосприятия поэта. Так, Герд, в стихотворении «Удмурт поэзи» («Удмуртская поэзия»), рассуждая о ее национальной черте, пишет: *«Тыл кадь пӧсь кылъёсыз сюлэмам тон понйд – Как огонь горячий, слова ты заложила в мое сердце. Шур азвесь жингыртэм кадь чебер куарадэ – Как река, серебром сверкающая, красив твой голос»* (здесь и далее подстроч. перевод наш – Я. К.) [3, с. 127].

В стихотворении «Мои стихи» (Мынам кырзәнъёсы) серебряный и золотой цвета являются высшим воплощением творчества: *Азвесь гырлыё / Турагаедлэсь, / Зарни чыртыё / Ёуж у ёyedлэсь / Азвесь куаразэ / Мон аслым басьтй. / Зарни гуръёссэ / Мон аслым кари – соос кадь табре / Луэ кырзэме! – серебряный колокольчик / у жаворонка, / у желтого соловья / с золотой шеей, / серебряный голос я себе возьму. / Золотые мелодии я себе сделаю – теперь как они буду петь»* [3, с.14]. В этих строчках видим «сочувствование» звука и цвета: серебряный голос, золотые мелодии.

В стихотворении «Кружево» («Чильтэр») поэт пишет: *Лыз вылтй азвесь сйньысэн / Удмурт калыклэсь / Синкылизэ вурзо: / Кизили сеен, мед улозы чияса, / Тыл сеен, / Жюаса, пиштыса... – Поверх синего серебряными нитками / удмуртского народа / слёзы пришью: / как звёзды пусть блещут, / как огонь / горят, светят...»* [3, с.37].

В стихотворении «На посиделках» («Пукон коркан») девичьи слезы у поэта тоже окрашены серебряным цветом: *Музэ усиз, погыльскиз, / Азвесь, чылкыт синвузы – На землю упали, / покатались серебряные, чистые слезы* [3, с. 26]. Здесь при помощи зрительной синестетической метафоры «серебряные слёзы» выписывается образ чистой души девушки, её сильные переживания.

Наряду с серебряным цветом у Герда встречается голубой как цвет идеального, несущего положительные смыслы. Голубой цвет в ряду цветовой синестезии у Герда является легким, воздушным и выражает радость и покой. В стихотворении «Родному краю», написанном на русском языке, «голубые края» для поэта – это то пространство в существовании народа, где жизнь легка, беззаботна: *«С песенной отвагой по чужим полям / Я пойду бродягой к голубым краям»* [2, с. 31].

Так, в стихотворении «Суй выл тыросам» («Целая охапка») выражается идеал жизни поэта: *Отын, кыдёкын, вань чагыр дуннеос, / Улон туж капчи, туж шулдыр / Чик курадзйтэк уло калыкёс, / Пумтэм сяська, котькытчы пыр! – Там, далеко, есть голубые края, жизнь там очень легкая, очень веселая, без проблем живет народ, кругом цветы, куда ни взгляни!»* [3, с. 29].

В стихотворении «Окно мое низко» («Укное туж улын») читаем: *«Чагыр инъёсыз потэ адзэме, / Та улон пушкы шуд мед сётоз / Шуса ку реме!..»* (Мне хочется увидеть голубые небеса, счастье в жизни у них попросить) [3, с. 28].

Описывая любимый образ поля, Герд сравнивает его с морем и также выражает его через идеальный голубой цвет: «*Наше поле весной голубое.../ А потом как начнет цвести*», «*Золотыми брызгами веет/ В берегах голубых деревень...*» («Я ни разу не видел море») [2, с. 34]. Здесь голубой и золотой цвета находятся в паре, ассоциируя полную гармонию идеальной жизни.

Слуховой тип синестезии обычно используется для выражения внутренних размышлений лирического героя, его переживаний и психологического состояния:

В стихотворении «Кружево» («Чильтэр») поэт сравнивает свои мысли с ульем пчел и окрашивает их красным, зеленым, синим и желтым цветами. Особенность синестетической метафоры («мысли, словно улей пчёл») здесь заключается в том, что Герд использует её в описании каких-то абстрактных явлений, которые невидимы для человеческого зрения: *Муш васьыл кадь мынам малпаськонъёсы – / Пумтэм. / Йыр котыртйм лобало, бергалo. / Мон, соосыз кутса, / Кубо котыре бинялъяса, / Соосыз черсо, / Черсыса – / Лызмато, вожмато, / Гордмато, Чужмато – Как улей пчел, мои мысли – / Без конца. / Вокруг головы моей летают, кружатся. / Я, их поймав, / Вокруг прялки обяжу, / Их буду прядь, / Пока пряду – / Покрашу в синий, зеленый, красный, желтый цвета* [3, с. 37].

Таким образом, мы рассмотрели проявление синестезии в лирике удмуртского поэта.

Осмысление художественного выражения синестетических метафор в лирике Герда помогает глубже понять как мироощущение поэта, так и своеобразие художественной системы поэта, выражающей его мировосприятие, настроения и мысли. Невидимое и неслышимое, выраженное через «межчувственные ассоциации», доводят до слуха и зрения воспринимающего то, о чем говорит поэт.

Библиографический список

1. Галеев Б. М. Синестезия – чудо поэтического мышления URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/sine_r.htm (дата обращения 08.05.2017)
2. Герд К. Собрание сочинений. В 6 т. Т.4: Стихотворения, поэмы, переводы, статьи, научные работы, письма / Сост., авт. Предисл., коммент. Ф. К. Ермаков. – Ижевск: Удмуртия, 2004. – 384с.
3. Герд К. Та кырзанъёсы – турагайёсы: Люкам кылбуръёс, поэмаос / Дасяз но азькылзэ гожтиз Ф. К. Ермаков. – Ижевск: Удмуртия, 1994. – 304с.
4. Головин С. Ю. Словарь практического психолога / С. Ю. Головин. – Минск: АСТ, Харвест, 1998.
5. URL: <http://vocabulary.ru/termin/sinestezija.html> (дата обращения: 08.05.2017)
6. Смолина А. Н. Синестезия как троп метафорического типа URL: <http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/1576> (дата обращения 08.05.2017)

ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРЕНИЙ Г. ГЕЙНЕ И М. ГАРТМАНА В ЛИРИКЕ Г. ТУКАЯ

А. Н. Фёдорова

*Студентка,
Казанский (Приволжский)
федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия*

Summary. The role of translation of Western European poets, namely G. Heine and M. Hartmann, in the work of G. Tukay is analyzed in this article. We can talk about Tukay's texts not only as translations, but also as poems in which the Tatar poet interprets the semantic and figurative systems of the works of Western European poets. In addition, we can talk about the role of Russian translators of Western poets for the poetry of the Tatar poet. So, in this article, we analyze Tukay's appeal to German literature through interrelations with Russian literature.

Keywords: G. Tukay; G. Heine; M. Hartmann; lyric; translation; reminiscences.

По словам Ю. Кристевой, «любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [2, с. 429]. Татарская литература не является в этом отношении исключением. Ярким тому доказательством может служить творчество Габдуллы Тукая, а именно его поэзия. Творчество этого поэта многогранно. Тукай перевёл на татарский язык стихотворения Шиллера, Байрона, Гёте, Гейне. Кроме того, Габдулла Тукай стал родоначальником татарских литературных сказок. Произведения Габдуллы Тукая переведены более чем на 100 языков.

Несомненно, можно говорить о влиянии западных классиков на творчество Габдуллы Тукая. Одним из них является немецкий лирик – Генрих Гейне. Гейне был кумиром татарского поэта. «Огромное воздействие оказал Гейне на творчество великого татарского поэта Г.Тукая. Прежде всего хочется сказать о лирических песнях Гейне, мотивы которых созвучны лирической лире Г. Тукая» [4, с. 30–31]. Следует отметить, что к достижениям мировой культуры татарский поэт приобщался через взаимосвязи с русской литературой. Так например, Габдулла Тукай обращался к переводам М. Ю. Лермонтова, А. Н. Майкова, А. Н. Плещеева. О связях лирики Тукая с западной поэзией пишет в своей работе «Лирика Г. Тукая в её отношениях с русской и западной поэзией: проблема перевода как интерпретации текста» А. М. Саяпова [5, с. 15–21].

Цель данной статьи – выявление художественно-психологической сути перевода западноевропейских поэтов в творчестве Габдуллы Тукая.

Термин «перевод» в толковании Г. В. Колшанского – «один из важнейших видов коммуникативной деятельности, который ориентируется, прежде всего, на полную и адекватную передачу языка-оригинала, содержащего всю совокупность импликаций языкового, социального и культурного плана» [6, с. 86]. Следует также отметить, что перевод, в первую оче-

редь, психологический процесс. Как отмечает В. В. Сдобников, «психологическая природа имеют три стадии: понимание исходного текста, «отмысливание» от форм исходного языка и продуцирование текста перевода. Следовательно, выявление психологической основы перевода является необходимой предпосылкой для познания его сущности» [6, с. 80].

Габдулла Тукай обращается к таким текстам западноевропейских классиков, которые были близки ему по духу и волновали его ум. Обратимся к стихотворению Габдуллы Тукая – «Комментарии к любви». В данном случае, татарский поэт творчески перерабатывает стихотворение Генриха Гейне об упавшей звезде из цикла «Лирическое интермеццо» (сборник «Книга песен»). Отсылка к немецкому романтику и его произведению дана Тукаем в самом стихотворении. Он пишет: «Генрих Гейне звал её звездой, что с неба к нам упала» [7, с. 222]. Живописна палитра стихотворения немецкого поэта: «звёздочка счастья», падающая с «яркой высоты», яблоневого цвет, белый лебедь в пруду, который «запел свою песню» (перевод М. Л. Михайлова) [3, с. 280–281]. В стихотворении у татарского поэта «звёздочка счастья», «звезда любви» угодает прямо на свалку: «Ей на земле не повезло: на свалку угодила прямо, / И вот лежит теперь она на куче мусора и хлама. / Там свиньи хрюкают вокруг, петух кричит, копаясь в соре, / Унижена звезда любви... Звезда любви в таком позоре!» [7, с. 222].

Таким образом, Тукай иронизирует над звездой любви и счастья, представляя её в низменном ключе. Однако же, вера в прекрасное всё ещё не угасла в её «сознании»: «Бедняжка дремлет в забыты, но среди мерзости и смрада / Ей снятся дивные сады, благоуханье и прохлада...». Как пишет А. М. Саяпова, «эта последняя строка содержит весь метафорический комплекс высокой восточной поэзии: здесь образ сна как грез о прекрасном, возвышенном, образ садов (райских), «дивных», «благоуханных и прохладных» [5, с. 15–21].

Обратимся теперь к другому стихотворению татарского поэта – «Яхшы хәбрләр», в переводе на русский – «Хорошие новости». Как отмечают комментаторы текстов Г. Тукая Р. М. Кадыйров, З. Г. Мухамметшин, данное стихотворение татарского поэта является переводом стихотворения А. Н. Плещеева «Капля дождевая», а стихотворение Плещеева, в свою очередь, является переводом из немецкого произведения Морица Гартмана «Ein Regentropfen sprach...» из сборника «Zeitlosen». Впервые стихотворение М. Гартмана «Ein Regentropfen sprach...» было переведено на русский в 1860 году самим Плещеевым и опубликовано в журнале «Московский вестник».

Как известно, А. Н. Плещеев переводил Гартмана по инициативе М. Л. Михайлова. В своей рецензии Михайлов так оценил переводы Плещеева: "То, что перевел из него г. Плещеев... очень удалось <...>. У Гартмана вы редко встретите что-нибудь сочиненное, насильно придуманное...

Все у него прочувствовано, всюду слышен голос человека, глубоко проникнутого убеждением..." [1, с. 99]

Стихотворными переводами Плещеев занимался в 1870–1880 годы. Преимущественно это были переводы с немецкого, французского, английского и славянских языков. Переводил также художественную и научную прозу.

В целом, переводы Плещеева и Тукая соответствуют оригиналу. Стихотворение М. Гартмана состоит из двух четверостиший и восьми строк. А. Плещеев и Г. Тукай не отходят от данного принципа структурирования содержания стихотворения. В произведениях татарского и русского поэтов прослеживается образ бедняка. У Тукая – это «ярлы», у Плещеева – бедняк, что говорит о некотором нарушении словесного выражения образа нуждающегося: у Гартмана – это ребёнок («Kind»).

Таким образом, на примере анализа стихотворений Тукая, если мы воспринимаем их как переводы немецких поэтов Гейне и Гартмана, можно говорить о роли русских переводчиков западных поэтов, а также о текстах Тукая не просто как переводческих, но и как о стихотворениях, в которых татарский поэт интерпретирует смысловые и образные системы произведений западноевропейских поэтов. Реминисценции в творчестве Габдуллы Тукая отсылают нас к немецким романтикам и к их мировосприятию, чем определяется тяга Тукая к гармонии, тоска по идеалу, пронизывающая все творчество татарского поэта.

Библиографический список

1. Крестовский В. В. Стихотворения А. Н. Плещеева // Русское слово, 1861. – № 3, отд. II – 111 с.
2. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – 536 с.
3. Михайлов М. Л. Сочинения в трёх томах / Под общей редакцией Б. П. Козьмина. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 1. – 638 с.
4. Нигматуллин Э. Г. Раздвигая века и границы: к вопросу о связях татарской литературы первой трети XX века с литературой Западной Европы. Казань: Тат. кн. изд-во, 1977. – 136 с.
5. Саяпова А. М. Лирика Г. Тукая в её отношениях с русской и западной поэзией: проблема перевода как интерпретации текста // Казанская наука. – Казань: Изд-во Казанский Издательский Дом, 2016. – №9. – 120 с.
6. Сдобников В. В. Теория перевода. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. – 448 с.
7. Тукай Г. Избранное: в 2 томах / пер. с тат. – Т. I: Стихотворения и поэмы. – Казань: Татарское книжное изд-во, 1960. – 343 с.



V. INTERTEXTUALITY IN MODERN PHILOLOGICAL SCIENCE



МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В НОВЕЛЛИСТИКЕ С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО

М. В. Еремина-Чащина

*Соискатель,
Национальный педагогический
университет им. М. П. Драгоманова,
г. Киев, Украина*

Summary. Article is devoted to consideration of the mythopoetic component of small prose of the writer of the first half of the 20th century S. Krzhizhanovsky (1887–1950) on the material of the cycles of short stories «Skazki dlya vunderkindov» (1918–1927) and «Neukushennyj lokot'» (1927–1941). Ancient Egyptian, Ancient Greek and Ancient Roman, German-Scandinavian, Arab and Indian, as well as East Slavic elements are revealed. Functioning of individually-author myths, mainly of a cosmogonic and eschatological nature, is investigated. **Keywords:** myth; intertextuality; folklore; image; neomythological thinking.

Сигизмунд Доминикович Кржижановский (1887–1950) является одним из самых недооцененных русских писателей первой половины XX века. Его литературное наследие стало издаваться лишь в конце столетия, привлекая внимание многих ученых. Наиболее известны среди них на сегодняшний день имена В. В. Горошникова [1], Л. В. Подиной [8], В. Н. Топорова [9] и др.

Данная работа призвана дополнить широкий спектр научного осмысления творчества писателя – ее целью выступает рассмотрение мифопоэтической составляющей малой прозы Кржижановского на материале циклов новелл «Сказки для вундеркиндов» (1918–1927) и «Неукушенный локоть» (1927–1941). При этом миф рассматривается в составе интертекстуальности – доминантной черты творчества автора, изученной И. Б. Делекторской [2], А. А. Мансковым [6] и другими специалистами.

Проза Кржижановского представляет мощный мифопоэтический пласт, состоящий из верований различных народов: древнеегипетских, древнегреческих и древнеримских, германо-скандинавских, мусульманских и индуистских, а также восточнославянских. Его реализация представлена как прямыми установками на традицию, так и подтекстными значениями функционирующих образов, экстраполирующими игру с читателем как неотъемлимый элемент авторского письма.

Так, например, неоднократно повторяющееся изображение пса в тексте новеллы «Квадрат Пегаса» (1921) намекает на соотношение с некото-

рыми богами подземного Царства Мертвых в древнеегипетской мифологии: богом-покровителем умерших Анубисом, покровителем погибших и богом-проводником Упуатом и другими. Собаку считали либо проводником душ умерших в потусторонний мир (в новелле наблюдаем смерть души героя), либо сторожем ворот ада.

Однако первостепенное значение в мифопоэтической парадигме автора обретают древнегреческие компоненты. Так, вольную трактовку мифа о Прометее воплощает новелла «Прикованный Прометеем» (1922). Как известно, этот герой считался сыном титана, двоюродным братом Зевса. По древнейшей версии мифа, он похитил с Олимпа огонь и передал его людям, за что был сурово наказан – Зевс приказал Гефесту (либо Гермесу) пригвоздить виновника к Кавказскому хребту. Прометей был прикован к скале и обречен на непрекращающиеся мучения: орел регулярно расклевывал его печень, которая снова отрастала. В данном случае проявляется вторичная мифологизация легендарного сюжета. Писатель опирается не только на основной протоисточник, но и его осмысление древнегреческим драматургом Эсхилом, ставшим героем новеллы, в его трагедии «Прометей прикованный» (444–443 гг. до н.э.). Мифологический вымысел и историко-культурный факт (создание трагедии Эсхилом) выступает отправной точкой для разворачивания собственного сюжета, где главным героем выступает не Прометей, укравший стихию, а сам персонифицированный Огонь. В традиционной для Кржижановского манере происходит резкая смена ракурсов рассмотрения древнегреческого мифа и литературного текста – в центре оказывается не традиционный герой Прометей, а второстепенный неодушевленный персонаж, который наделяется писателем рядом антропоморфных черт и становится полноценным персонажем.

Встречаются фольклорно-мифологические существа германоскандинавских народов – например, эльфы и кобольды, наблюдавшие праздник свадьбы поэта и Весны в новелле «Поэтому» (1922). Если первые стали широко распространенным в мировой культуре образом, то вторые представляются более специфичными и находятся скорее на ее периферии. Кобольды являются сродными русским домовым духами домашнего очага, либо же маленькими зловредными горными духами с рыжими волосами и бородами, живущими в шахтах и обладающими способностью становиться невидимыми. В новелле «Мухослон» (1920) упоминается фея – фольклорно-мифологическое существо народов Западной Европы, обладающее волшебными способностями и часто вмешивающееся в жизнь человека как с добрыми, так и злыми намерениями. В случае Кржижановского фея наделяется позитивными характеристиками и способностью помогать расцвету весенней природы: «Добрая фея ходила, каблучками травы к земле не пригибая, и нежными пальцами знай себе расправляла лепестки у бутонов: оттого и расцветали цветы» [5, с. 219].

Новеллы, стилизованные под восточную сказку, используют мифопоэтические образы арабских и индийских культур, прочно вошедших в верования ислама и индуизма. В «Украденном колоколе» (?) одним из героев становится джин, который восходит к мусульманской мифологии и выступает сверхъестественным существом, созданным Аллахом и, как правило, не слишком дружелюбным по отношению к людям. Джинны чаще всего остаются невидимыми, как в случае персонажа Кржижановского, однако способны приобретать различную форму и выполняют любые приказания. Часто бывают заключены в медные сосуды колдунами. В «Левом ухе» (?) появляется образ гурий как высшая степень восхваления красоты возлюбленной сапожником красавицы Зюлейки: «<...> голос, подобный голосу гурии» [4, с. 193]. Эти райские девы из мусульманской мифологии населяют рай, становясь женами праведников на срок, зависящий от числа совершенных ими хороших поступков на земле. Все они всегда остаются девственницами, а на груди у каждой написано имя Аллаха и ее супруга [10, с. 67]. Далее называется имя колдуна, заклявшего изумрудные серьги Зульфейки – Кришна-Крикса. Сам образ колдуна представляется сказочно-мифологическим и наличествует в мифах и фольклоре различных народов. Как правило, это люди, которые знают с нечистой силой, получают от нее особые способности и используют их во вред окружающим, могут произносить заклятия, заговоры, написать порчу и т. д. Вероятнее всего, в данном случае происходит контаминация индуистского божества Кришны и ночного демона славянской мифологии криксы (ночные демоны-ведьмы, нападающие на детей). Так, Кришна представляется наиболее популярной формой Бога в индуизме, восьмой аватарой Вишну. Как указано в «Мифах народов мира», в нем сплелись различные мифологические и даже исторические прототипы. Интересно, что кроме защитных функций, этот персонаж обладает также негативными чертами – это же имя носят различные демоны, а в мифологии буддистов Кришна и вовсе становится врагом Будды и главой черных демонов (в переводе с санскрита его имя означает «черный»). Вероятно, в данном тексте подразумевается буддистская, отрицательная трактовка Кришны, поскольку здесь он выступает колдуном, из-за действий которого может погибнуть Зюлейка.

Восточнославянская мифология лежит в основе новеллы «Четки» (1921), изображающей встречу на просторах поля главного героя со странным стариком, имевшим при себе палку и дорожную суму, что актуализирует, во-первых, миф о пути и притчу о блудном сыне, а во-вторых, образ таинственного старика, которого можно встретить исключительно в полях и нигде больше, выступает фольклорно-мифологическим – вспомним полевого духа. Это уродливый старичок-карлик, дух-хозяин поля, часто с разноцветными глазами и травой вместо волос. Его телесные черты, за исключением крайне глубокой старости, Кржижановским не изображены.

Еще более релевантным для мифопоэтики Кржижановского является воплощение индивидуально-авторских мифов, преимущественно космогонического характера. В «Стране нетов» (1922) авторство мифа о сотворении мира якобы принадлежит самому народу: вначале был Хаос, который выплеснул из себя Океан. От него и его супруги Судьбы родились три сына: Одно, И, Многое. Постаревший отец отправляет чада на поиски берегов для своего широкого тела. Пожертвовав собой ради спасения младшего брата, двое умирают от рук Ничто, а последний возвращается с трофеем домой. Данный сюжет, по утверждению автора, искажился до библейской истории о Каине и Авеле. В «Баскской сказке» (1937) перерабатывается традиционное библейское объяснение сотворения мира («...в начале сотворил Бог небо и землю...») и создается иная версия.

В корпусе текстов реализовано не только авторское понимание идеи сотворения мироздания, но и его апокалиптического исхода. Эсхатологический миф Кржижановского представлен катастрофическим хаотическим переворачиванием мира вверх дном, своеобразной пугающей энтропией и карнавализацией. В иллюзии Нольде видятся падающие на крыши дома, выплеснувшиеся из берегов озера, упавшие на вершины горы, что приводит к гибели оказавшихся под горами людей («Страница истории» (1922)). От не знающей сострадания мысли философа бежали все обитатели и предметы планеты, опрокидывались домики, вторгался хаос («Катастрофа» (1922)). В глазах нового поколения грайеглазых появляется мир наоборот, где все стоит вверх дном, поскольку они опрокидывают опрокинутое («Грайи» (1921)). Оброненное в лужу солнце и черная дыра в небе снится герою «Поэтому» (1922)).

Интересно и создание автором собственных мифологических персонажей – чуть-чутей, Мухослона (одноименные новеллы) и прочих. Сингулярный образ птицы Мовоцидиат возникает в новелле «Чудак» (1922) иного цикла – «Чем люди мертвы» (1926–1933): «Где-то я читал, еще в отрочестве: есть черноперая птица Мовоцидиат. У птицы большие крылья, а ног нет. И как бросило ее в воздух, все летит и летит, а снизиться не может. Опадают крылья. Усталюю застлало глаза, но птице – Мовоцидиату – лет без роздыха. Пока до смерти не долетит» [3, с. 444]. Формирование мифа сопровождается характерным для автора указанием на мнимый источник информации – ни Перельмутером, ни другими исследователями он обнаружен не был, а вымышленный персонаж прочно вошел в культурное наследие писателя и был отражен, например, в произведении советского фантаста Б. Г. Штерна «Эфиоп» (1993).

Таким образом, рассмотрение мифопоэтики новеллистики Кржижановского позволяет говорить о поливалентности разных культурных традиций, творческом преобразовании протоисточников, а также создании индивидуально-авторского мифа в малой прозе писателя. В некоторых из текстов была обнаружена рецепция мифологического материала, однако не

в первоначальном его виде, а в переосмысленном и модифицированном с точки зрения современности. Для эпохи С. Д. Кржижановского это является довольно характерным, ведь эпоха эта была «мифологизирующей» [7, с. 194]. Это означает, что использование традиционных мифологических сюжетов и образов во многом мотивировано реакцией писателя на современную ему действительность, ее события и процессы, что приводит к формированию неомифологического мышления.

Библиографический список

1. Горошников В. В. Экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда Кржижановского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Горошников Виталий Владимирович. – М., 2006. – 178 с. : ил.
2. Делекторская И. Б. Эстетические воззрения Сигизмунда Кржижановского (от шекспироведения до философии искусства): дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 01 / Делекторская Иоанна Борисовна. – М., 2000. – 159 с.
3. Кржижановский С. Д. Клуб убийц букв. Собрание сочинений. Т. 2 / С. Д. Кржижановский; сост. и комм. В. Перельмутера. – СПб.: «Симпозиум», 2001. – 701 с.
4. Кржижановский С. Д. Неукушенный локоть. Собрание сочинений. Т. 3 / С. Д. Кржижановский; сост. и комм. В. Перельмутера. – СПб.: «Симпозиум», 2003. – 673 с.
5. Кржижановский С. Д. Чужая тема. Собрание сочинений. Т. 1 / С. Д. Кржижановский; сост., предисл. и комм. В. Перельмутера. – СПб.: «Симпозиум», 2001. – 687 с.
6. Мансков А. А. Интертекстуальность прозы С. Д. Кржижановского: монография / А. А. Мансков // М-во образования и науки РФ, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования «Алтайская гос. пед. академия». – Барнаул : Алтайская гос. пед. академия, 2013. – 225 с.
7. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века: Монография / А. Ю. Мережинская; Киев. нац. ун-т им. Т. Шевченко. – К.: Изд.-полигр. центр «Киев. ун-т», 2001. – 433 с.
8. Подина Л. В. Филолог и писатель Сигизмунд Кржижановский: Учебное пособие по русской литературе XX века (лекция) / Л. В. Подина. – Пенза: Изд-во ПГПУ им. В. Г. Белинского, 2001. – 49 с.
9. Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского / В. Н. Топоров. // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995. – С. 476–575.
10. Энциклопедия сверхъестественных существ. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. – 720 с.: ил.



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



РОЛЬ ДОМАШНЕГО ЧТЕНИЯ В ОБУЧЕНИИ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ В ШКОЛЕ

А. И. Беляева
С. М. Сеньюшкина

*Старший преподаватель,
студент,
Владимирский государственный
университет
имени Александра Григорьевича
и Николая Григорьевича Столетовых,
г. Владимир, Россия*

Summary. The main task of the article is to show the advantages of home reading as one of the aspects of teaching a foreign language. This aspect is well-known, but nowadays not so many teachers prefer to deal with it.

Keywords: home reading; discussion; communication skills; literature.

Одним из аспектов преподавания любого иностранного языка следует назвать домашнее чтение, являющееся непосредственным проявлением изучения художественного текста. К сожалению, в последнее время в силу различных обстоятельств заметна тенденция пренебрежения данным аспектом. Многие склонны объяснять данную причину вытеснения домашнего чтения из системы обучения тем, что для учащихся лучше уделять больше времени изучению, отработке и повторению пройденного материала, представленному в учебнике, а проведение урока домашнего чтения – лишь трата и без того драгоценного и короткого периода времени.

Как для учеников, так и для учителей домашнее чтение представляет собой нечто громоздкое, неприятное и неподъемное. Художественный текст, пусть и в адаптированном, сокращенном варианте, в большинстве случаев больше по объему, чем стандартный текст, представленный в том или ином учебнике. Следовательно, у преподавателей возникает страх, что учащиеся не справятся с его прочтением, не смогут его понять или вовсе махнут рукой и оставят текст не тронутым. На втором месте среди отпугивающих факторов являются прилагающиеся к художественному тексту задания на отработку лексического, грамматического материала, а также упражнения коммуникативной направленности. Последние вызывают неподдельную панику, так как единицы могут относительно грамотно выразить свою мысль на иностранном языке, в то время как среднестатистический ученик не в состоянии построить высказывание на основе ранее изу-

ченного грамматического и лексического материала. Однако одним из самых частых объяснений отказа от домашнего чтения является благородная цель не отставать от учебной программы. Тогда возникает логичный вопрос: зачем разработали такой аспект, как домашнее чтение, раз он не приносит никаких положительных моментов в процесс изучения иностранного языка?

Домашнее чтение – это комплекс, который гармонично сочетает в себе отработку ранее пройденных грамматических явлений, повтор и изучение небольшого количества незнакомых лексических единиц, работу с текстом, которая в конечном итоге переходит в обсуждение прочитанного, т.е. завершается выходом в устную речь. Таким образом, затрагиваются по меньшей мере три вида речевой деятельности (устная речь, чтение, письмо (если учитывать подготовку к письменным заданиям)).

Подготовка к уроку домашнего чтения у преподавателей должна занимать чуть больше времени, чем подготовка к обычному уроку, ведь необходимо продумать плавные и логичные переходы от одних заданий к другим, чтобы в заключении прийти к обсуждению прочитанного. Нельзя не согласиться, что, порой, преподавателям приходится самим создавать упражнения, что является еще одним фактором в сторону отказа от домашнего чтения, однако на сегодняшний день существует разнообразие адаптированных текстов для разных уровней владения иностранным языком и специально разработанные по ним упражнения. Следовательно, уже имеется приличный материал, на основе которого можно организовать урок домашнего чтения в школьных условиях.

Рассмотрим чуть подробнее другие положительные стороны домашнего чтения, показывающие, почему данный аспект ни в коем случае не следует полностью исключать из процесса преподавания иностранного языка как в школе, так и в вузе.

Домашнее чтение по характеру является довольно обильным и постоянным чтением. Несмотря на то, что перерывы между уроками домашнего чтения могут достигать минимум три занятия, домашнее чтение и называется «домашним», так как учащиеся продолжают работу над художественным текстом во внеурочное время, тем самым не прерывают процесс изучения иностранного языка. Как известно, чтение – это один из источников получения как языковой, так и социокультурной информации [1, с. 15]. Под информацией второго типа подразумеваются реалии, особенности страны изучаемого языка, и найти ее можно не только в сухих учебных текстах, но и в художественной литературе. Такая литература, с которой учащиеся работают в большинстве случаев только на уроках домашнего чтения, предоставляет возможность глубже изучить характерные особенности страны, менталитет ее жителей, события, которые имели место быть в определенный период времени, и посмотреть на это глазами представителя страны изучаемого иностранного языка.

Кроме того, следует отметить одну важную особенность текстов, выбранных для домашнего чтения. Они являются фабульными и могут относиться к разным жанрам. Таким образом, опираясь на возраст учащихся, можно подобрать истории максимально приближенные к их интересам. Так, с пятого по седьмой класс можно использовать приключенческую литературу, далее переходить к детективным историям, а позже обратиться к классике литературы страны изучаемого языка. Здесь стоит отметить, что, по мнению многих ученых-методистов, уроки домашнего чтения способствуют развитию читательских склонностей у учащихся. Под читательскими склонностями имеется в виду внутренняя потребность чтения литературы на иностранном языке в свободное от занятий в учебном заведении время. Таким образом, аспект «домашнее чтение» призвано подвести учащихся к умению читать и грамотно трактовать оригинальную литературу [2, с. 21–26].

Однако в первую очередь при выборе текстов необходимо отталкиваться от уровня владения иностранным языком, ведь если текст грамматически и лексически сложен и непонятен, то никакая интрига сюжета и интересные герои не смогут поддерживать мотивацию и интерес к чтению.

Заключительным этапом работы над текстом, как говорилось ранее, являются упражнения коммуникативной направленности, а именно задания, нацеленные на обсуждение. На данном этапе учащиеся, как правило, отвечают на вопросы, часть которых нацелена на проверку знания текста, а часть – на высказывание предположений, идей по той или иной детали рассказа. Таким образом, учащиеся могут высказать свое личное мнение, дать свою характеристику действующих лиц, оценить их поступки и отдельные ситуации, представленные в цельном рассказе или же только эпизоде. Упражнения такого типа являются логичными в конце урока, так как прежде проводится основательная работа над текстом: уделяется внимание грамматической и лексической стороне текста, пониманию основных моментов сюжетной линии истории. Так, вся работа над текстом медленно, но верно подводит учеников к выходу в речь, а это является очень важным моментом, так как весь процесс изучения иностранного языка подчинен цели – формированию умений устной речи.

Таким образом, домашнее чтение играет основополагающую роль в формировании психофизиологических механизмов чтения у школьников и способствует совершенствованию умений речевой деятельности.

Библиографический список

1. Балакирева, М. Использование книги для чтения на уроках иностранного языка // Приложение к газете «Первое сентября» «Английский язык». – 1998. – № 8.
2. Селиванова, Н. А. Домашнее чтение – важный компонент содержания обучения иностранным языкам в средней школе/Н. А. Селиванова // ИЯШ – 2004. - №4.

**СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА ИЗУЧЕНИЯ
ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В УСЛОВИЯХ РЕАЛИЗАЦИИ
СИСТЕМНО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНОГО ПОДХОДА
(на примере изучения литературной сказки В. Гауфа в 5 классе)**

Г. А. Голикова

*Кандидат педагогических наук, доцент,
Казанский федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан,
Россия*

Summary. This article is devoted to the one of the important problems in the modern methodology – the problem of studying literature in the context of introducing new standards and implementing the system-activity approach in the modern Russian school. The author of the article concentrates on the issue of motivation of educational activity, which is an important component of the modern lesson.

Keywords: subjective experience; motivation; subjectivity; Hauf; romanticism; folk and literary tale.

Изучение литературы в школе до сих пор является актуальной и важной задачей, в том числе в условиях формирования новых подходов в организации учебного процесса, а также с учетом новых приоритетных задач – введение в обучение новых образовательных стандартов, усиление развивающего и ценностного аспектов в обучении и воспитании.

Особое место в изучении литературы в школе принадлежит зарубежной литературе, в частности, литературе XIX века – литературе эпохи романтизма и реализма, которая является частью мировой культуры [4]. На сегодняшний день изменению подвергается не только учебный процесс, который становится субъектно-организованным, но и по-новому освещаются идейно-художественные аспекты произведений зарубежной классики, представлена их новая интерпретация. В силу этого создаются необходимые условия для формирования новой модели в изучении зарубежной классики в новых педагогических условиях. Здесь нами на первое место выдвигается идея актуализации субъектного опыта ученика-читателя в процессе чтения и изучения художественного текста как основа не только в реализации этапа мотивации на уроке, но и в целом осмысленно-заинтересованного изучения художественного текста. Данная идея – об актуализации субъектного опыта на школьных уроках – была выдвинута еще И. С. Якиманской в разработанной ею системе личностно-ориентированного развивающего обучения, но, тем не менее, она до сих пор не актуализирована на уроках литературы, как показывает опыт школы [8]. Создается насущная потребность в выработке принципов организации субъектного обучения на уроках литературы, в частности, при изучении зарубежной классики, разработке модели системного изучения произведений зарубежной литературы романтизма и реализма XIX века в школе.

Актуальность выдвинутой научной проблемы определяется недостаточной разработанностью научно-методических подходов в организации процесса чтения и изучения произведений зарубежной классики в современной школе в условиях внедрения новых образовательных стандартов. Системно-деятельностный подход на уроках изучения как русской, так и зарубежной литературы еще только формируется, хотя российская педагогика разработала целый ряд теоретических аспектов личностно- и субъектно-ориентированного подходов в обучении, начиная с 1990-х гг. В то же время методике изучения зарубежной классике посвящено на сегодняшний день не так много работ. Две наиболее основательные из них – это работы К. Нартова и Н. Лекомцевой. Однако в данных работах, несмотря на всю их значимость и важность для школы, не учитывается субъектная организация процесса изучения зарубежной классики.

Научная новизна исследования определяется новыми методическими подходами в организации процесса чтения и изучения (анализа и интерпретации) произведений зарубежной классики. Прежде всего, в активном использовании субъектного опыта ученика в его возрастном развитии на определенном этапе изучения текста: на этапе мотивации (формирования интереса), этапе анализа через реализацию «нестандартных» приемов (прием «вживания» в текст, «вживания» в образ героя, прием рефлексии, прием субъектного переживания реалий текста) [9; 2].

Предлагаем обратиться к изучению сказок известного немецкого романтика Вильгельма Гауфа, произведения которого популярны и по сей день и изучаются в школе. В. Гауф (1802–1827) – яркий представитель немецкого романтизма. Несмотря на недолгую жизнь, литературное наследие Гауфа довольно обширно: оно заключается в трёх сборниках сказок (альманахов), один из которых был выпущен его женой после его смерти, нескольких романах и поэмах. Эти произведения навсегда вписали имя Вильгельма Гауфа в историю мировой литературы. Сказки В. Гауфа насыщены восточным колоритом («Калиф-аист», «Маленький Мук», «Спасение Фатимы» и др.), но писатель обращается и к европейскому фольклору («Карлик Нос», «Холодное сердце»). В то же время Гауф в стилистической и композиционной манере не избежал влияния одного из великих немецких романтиков Э.Т.А. Гофмана, несмотря на то, что искусство В. Гауфа часто причисляют к искусству бидермейера – локальной ветви романтизма. Бидермейер «черпает близкое ему из просветительских источников (частная жизнь представителей бюргерства, дидактичность, умеренный критицизм, интерес к быту)», в то же время «оставляет также место для необычного, странного и загадочного» [6].

Одной из ярких сказок Гауфа является сказка «Карлик Нос». Сказка до сих пор популярна, она неоднократно экранизирована как в Германии (1953, 1980 гг.), так и России (1970, 1980, 2003 гг.), для детей созданы аудиозаписи сказки. В этой сказке писателя, как и во многих других, ярко

представлен мотив чудесности, волшебства, сказка выстраивается по законам сказочного и романтического двоемирия (Добро-Зло, мир людей – мир волшебный), реализованы законы жанра народной волшебной сказки (нарушение запрета, наказание героя, счастливая развязка (обретение утраченного), наличие героя-помощника, волшебные предметы), своеобразно подан мотив заколдованной принцессы. Цель урока – понять авторскую манеру Гауфа, исследуя основные структурные уровни сказки, выявить ее жанровые и художественно-эстетические особенности.

Приступить к анализу сказки Гауфа после ее прочтения дома необходимо с *этапа мотивации*, цель которого пробудить интерес пятиклассников к анализу произведения, сформировать внутреннюю осознанную потребность к ее филологическому изучению. Этап мотивации как необходимый этап урока по ФГОС (от мотива – к деятельности) должен выстраиваться на принципах природосообразности, учитывать интересы учащихся, их возрастные и индивидуальные особенности. На уроке мы будем использовать *познавательные методы мотивации*: опора на жизненный опыт, создание проблемной ситуации, побуждение к поиску альтернативных решений, выполнение творческих заданий, «мозговая атака» («штурм»).

Одной из проблем сказки Гауфа становится *проблема Красоты и Уродства*, такой характерной для романтизма. Эта проблема в сказке Гауфа сопрягается с темой *обретения подлинной человечности*. Предложим ребятам порассуждать на тему «Красота и Уродство», как они понимают эти ценностные категории (можно использовать ресурс домашнего задания – написать дома на эту тему мини-сочинение). Таким образом, учитель актуализирует субъектный опыт учащихся, и, по словам И. С. Якиманской, «окультуривает» его в процессе последующего филологического анализа [8]. Этот прием, названный нами ранее в наших статьях «методом проблематизации» (формирует познавательную мотивацию школьников), позволит создать эмоционально-дискуссионное ядро урока и вывести учеников к дальнейшему структурному анализу сказки [2; 3].

Далее обратимся к особенностям сюжета произведения. Попросим пятиклассников, после этапа мотивации, пересказать сюжет сказки, но уже через призму актуализированной нами нравственно-философской оппозиции «Красота-Уродство». Методом «мозгового штурма» в проектных группах составим план сказки:

1. На рынке. Встреча со старухой.
2. Якоб в доме ведьмы. Ученичество.
3. Якоб в городе спустя семь лет. Встреча с родителями.
4. Служба в герцогском дворце.
5. Встреча с гусыней Мими.
6. «Пирог королевы».
7. Чудесное преображение Якоба. Спасение Мими. Возвращение к родителям.

Действительно, на протяжении всего текста сказки мы встречаем оппозицию красоты и уродства. Так, в самом начале произведения на рынке красивый 12-тилетний Якоб спорит с уродливой старухой (колдуньей) и оскорбляет ее. Ученики отмечают, что здесь можно говорить о внутреннем уродстве Якоба, о его неспособности почтительно отнестись к любому необычному человеку, в том числе уродливому. За это старуха и наказывает его – забирает с собой и превращает сначала в белку, а затем в безобразного карлика с длинным носом. За годы ученичества в доме старухи Якоб внутренне преображается. Но когда он возвращается через семь лет в родной город, отец и мать не узнают его и гонят прочь. Гауф подчеркивает внутренне уродство горожан и даже родителей Якоба. Бюргеры насмеются над карликом, издеваются над его внешним видом и даже хотят использовать это в своей коммерции. Наиболее ярко оппозиция Красота-Уродство представлены в финале сказки, когда Якоб, наконец, становится прекрасным юношей. Его внутреннюю красоту, духовную зрелость подтверждают и его поступки – он отвозит гусыню Мими к ее отцу волшебнику Веттербоку на остров Готланд, где тот расколдовывает свою дочь. Якоб в финале сказки награжден не только своим истинным обликом, которое обрел через путь духовного очищения, – он стал прекрасным юношей, но и получил от волшебника много денег и подарков.

Итак, одна из главных идей сказки – *идея истинной красоты человека*. Эта идея проходит через весь сюжет произведения и в художественном плане оформляется через *мотив волшебства, чудесности*. Идея истинной красоты человека и уродства ярко реализуется через явленный в сказке *мир людей*. Попросим учеников, используя цитатный материал, охарактеризовать мир немецкого города, где живут родители Якоба, Фридрих и Ханна, выделить характерных для этого мира персонажей. Выделяются образы горожан – особенно цирюльника Урбана. Но самым ярким персонажем становится образ герцога. Гауф не скупится на его описание, чтобы представить читателю все его моральное уродство: «Герцог был известный объедала и лакомка». Ученики подчеркивают, что этот герой жесток, несправедлив, внешне непривлекателен. Ирония Гауфа выражается в том, как он описывает герцога и его дела. Из-за обвинения князя в невозможности испечь «пирог королевы», герцог объявляет тому войну. А затем, после многочисленных баталий, наконец, объявлен «Пирожный мир». Безусловно, пятиклассники еще не знают, что такое *романтическая ирония*. Однако вполне возможно дать определение понятию «ирония». В целом же Гауф, несмотря на романтическое начало сказки, выраженное через иронию, «несмотря огромную роль фантастики в жанре сказки, ... стремился сделать ее более реалистичной, что совпало с творческими поисками его старшего современника – Гофмана» [1].

В сказке Гауфа мир неоднороден. Ученики отмечают, что здесь наряду с *миром людей* представлен также *мир волшебный, сказочный*. Во-

первых, он реализован через образ злой старухи и ее дома. В то же время описание дома старухи напоминает описание дома герцога. Проведем параллели: и старуха, и герцог богатые персонажи, они любят поесть, и там, и там главное место в доме занимает кухня, где суетятся поварята и повара - белки и свинки (у старухи), реальные люди – у герцога. Гауф подспудно хочет подчеркнуть *связь социального зла со злом inferнальным*.

Мир волшебный в сказке также неоднороден и неоднозначен. Он делится на мир Добра и мир Зла. Предложим ребятам нарисовать схематично миры сказки, или представить их в виде таблицы (Табл. 1).

Таблица 1

<i>Мир сказочно-волшебный</i>	<i>Мир немецкого города</i>
Старуха – злая колдунья Крертервейс	Герцог
Веттербок – добрый волшебник Мими (на острове Готланд)	Горожане
Якоб	

Схематическое представление миров сказки позволяет увидеть особое мировидение Гауфа, его взгляд на природу Добра и Зла: в волшебном мире борются Добро и Зло, этой борьбы нет в мире людей, на границе двух миров находится главный герой, который делает свой выбор в пользу добра и человечности. А граница между двумя мирами размыта. Фигура старухи может быть расценена как двойственный образ: «фигура этой мерзкой старухи у Гауфа, в самом деле, имеет двойственную природу: с одной стороны она ломает Якобу жизнь, вырывая его из привычной среды, с другой – помогает ему излечиться от высокомерия» [5].

В процессе анализа сказки мы подвели учеников к еще одной художественной проблеме – это *связь литературной сказки и сказки народной*, в частности, волшебной. Какие традиции народной сказки «нарушает» Гауф? В сказке немецкого романтика, несмотря на в целом следование Гауфом канонам народной традиции в этом произведении, есть несоответствия жанру волшебной сказки. Так, мотив заколдованной принцессы не соответствует традиционным ожиданиям читателя: Якоб не женится на спасенной им Мими, как это часто бывает в народной традиции. Также главный герой – не рыцарь, не воин, не принц, а повар, что также не характерно для традиции волшебной европейской сказки. Мир добра и зла представлен сообразно представлениям самого автора: так, социальное зло, подвергаемое иронии писателя, соприкасается со злом сказочным (даже – inferнальным). Трансформируются волшебные предметы: их роль выполняют волшебные приправы «Чихай на здоровье» и «Утешение желудка» (ирония). И в целом, как мы уже отметили выше, вся сказка Гауфа

пронизана авторской иронией, особой авторской оценкой, что, безусловно, не наблюдается в сказке народной.

На заключительном этапе урока необходимо обратиться еще к одной важной композиционной особенности сказки – это *зачин-вступление*, совсем не характерный для народных сказок. Этот вводный отрывок к сказке раскрывает нам образ самого автора, который хочет подать как истинную правду всю последующую историю о Якобе. *Вымысел и реальность соединяются* в этом зачине, примечательно упоминание восточных реалий, что характерно для романтического мировидения. В целом зачин есть обращение к взрослому читателю, что, на наш взгляд, определяется авторской позицией – Гауф обращается не только к детской, но и взрослой аудитории, ведь в своих сказках писателем представлены «недетские» вопросы. Вопрос о вымысле и правде можно заострить, процитировав справочный материал, что такое литературная сказка: «Сказка – это ориентированное на вымысел произведение конкретного автора». Гауф же в своем вступлении изначально размывает границы между вымыслом и реальностью. Многие произведения Гауфа можно назвать сказками с большими оговорками. «В его творчестве происходит как бы размывание границ жанра, разрушение его изнутри. Сказка перерастает в более сложное, синтетическое произведение, становится фантастической повестью, в которой уже не так четки границы между добром и злом, в которой добро постоянно вынуждено считаться с существованием своего антипода» [7]. В то же время сказка «Карлик Нос» в творчестве В. Гауфа наиболее близка к жанру народной волшебной сказки и сохраняет многие ее черты.

Итак, мы выявили особенности сказки Гауфа «Карлик Нос», сделали неожиданные «открытия», повели анализ по пути исследовательского поиска, так как изначально избрали особый тип мотивации – выход на идею произведения и его эстетические особенности через призму ценностных категорий субъектного опыта индивида. В данном случае такими категориями стали противопоставленные в сказке нравственно-философские категории Красоты и Уродства. Ученики выявили ход сюжета, раскрыли особенности системы образов героев, выявили связь социального зла со злом inferнальным, в чем увидели авторское мировидение Добра и Зла, двойственность, размывание границ между двумя мирами, раскрыли двоемирие сказки, неоднородность мира сказочно-волшебного, выявили особенности воплощения романтического героя – Якоба. В то же время нам удалось уловить романтическую иронию автора, увидеть символическое начало сказки, а также ее схожесть и отличие от сказки волшебной народной. В целом мы обнаружили особые черты романтической сказки Гауфа: размывание границ между вымыслом и правдой, между миром сказки и реальности, нравственно-философское начало. Обнаружили реалистические черты в романтической сказке, облаченные в сказочную стилистику, так как, безусловно, «романтические традиции в творчестве Гауфа сталки-

ваются и соседствуют с веяниями последующей – реалистической – эпохи, что и определяет его место в истории национальной литературы» [1].

Библиографический список

1. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм - диалог художественных форм. Вильгельм Гауф . URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/botnikova-nemeckij-romantizm/vilgelm-gauf.htm> (дата обращения: 19.04.2017).
2. Голикова Г. А. Личностно-деятельностный подход в изучении зарубежной литературы в школе (сказка Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок») //Филологические науки. Вопросы теории и практики. - Тамбов: Грамота, 2014. -№ 3. Ч. 1. - С. 70-73.
3. Голикова Г. А., Абрамова А. С., Куянова А. Ф. Интерпретация и анализ зарубежной классики в школе в контексте ценностно-аксиологического подхода (на примере романа О. де Бальзака «Отец Горио»)//Text. Literary work. Reader: materials of the 2 international scientific conference on May 20-21 2014. - pp. 315-321.
4. Михальская Н. П. Зарубежная литература. 5–11 кл.: Программа для образовательных учреждений гуманитарного профиля. – М.: Дрофа, 2003. – 64 с.
5. Никольская К. Д. Индийские мотивы в немецкой романтической литературе: о происхождении сюжета сказки В. Гауфа «Карлик Нос». URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/35088/1/uv6_2015_15.pdf (дата обращения: 17.04.2017).
6. Переход от романтизма к бидермейеру как проблема новеллистической формы: Вильгельм Гауф. URL: http://www.uamconsult.com/book_809_chapter_13_2.3._Oshibki,_dopuskaemye_pri_oformlenii_dogovorov.html (дата обращения: 20.04.2017).
7. Сказки Вильгельма Гауфа. URL: <http://podelise.ru/docs/34746/index-2396-1.html> (дата обращения: 19.04.2017).
8. Якиманская И. С. Личностно-ориентированное развивающее обучение. – М., 1996.
9. Golikova Guzel A., Zamaletdinov Radif R., Vafina Alsu H. & Mukhametshina Rezeda F. The “New” Strategy in Teaching Literature in a Multiethnic Environment (as exemplified by the Republic of Tatarstan)// International Journal of Environmental and Science Education. - 2016. - Vol. 11 Iss. 6. - pp.1237-1246/ DOI: 10.12973.



VII. THE MODERN READER AND CLASSIC LITERATURE



СОВРЕМЕННЫЙ ЧИТАТЕЛЬ В УСЛОВИЯХ МИРА ИНТЕРНЕТА

Е. А. Зыкова

*Студент,
Орский гуманитарно-технологический
институт (филиал) ОГУ,
г. Орск, Оренбургская область, Россия*

Summary. This article examines the problem of the modern reader and how the World Wide Web helps to find oneself in the literature, generating whole reader movements.

Keywords: mainstream; literature; social networks.

Подростки кардинально отличаются от своих предшественников. Совершенно разные интересы. Раннее появление вредных привычек. Попытки показать себя взрослым, не придавая значения своему возрасту. Выделиться или наоборот слиться с толпой. Еще пару лет назад читающий человек вызывал усмешки, недопонимание и порой агрессию. Но на данный момент на просторах Интернета можно найти огромное количество блогов, посвященных книгам. Их с каждым месяцем, неделей, днем становится все больше и больше. А создателями подобных мероприятий являются те же самые подростки, на которых так сетует общество. Так что же это? Окультуривание современной молодежи? Или очередной «мейнстрим»?

Каждый ребенок переживает подростковый возраст, сталкиваясь с определенными проблемами. Именно в таком возрасте дети более уязвимы. Одно неправильное слово может отдалить родителей. Воздействие друзей наиболее влиятельно. Желание стать взрослым и доказать это всем окружающим перекрывает доводы рассудка. В наше время особое влияние создает Интернет. Можно до бесконечности осуждать и ругать создателей этой всемирной паутины. Но Сеть может учить подростков, направлять их в нужное русло. Только бы подсказать им об этом.

Все чаще и чаще в разных социальных сетях появляются молодежные движения. 2015 год в России был объявлен годом Литературы. В это время возник наиболее активный интерес к книгам. Появилось тысячи людей готовых делиться с самыми необычными книгами. С книгами современной и отечественной литературы. Если ранее представителями таких движений были более взрослые люди в возрасте от 25 лет, то сейчас книжными блогерами стали дети от 12–13 лет. Подобные группы, сообщества позволяют больше узнать о книгах, почитать отзывы самых разных категорий людей. Маленькие рецензии в социальных сетях помогут найти книгу по вашему вкусу.

Каждому человеку, увлекающийся хоть на сотую долю литературой, интересно мнение других. Люди делятся на группы по различным признакам. Например, любящие фантастику или романтику, другие совмещают. Порой вспыхивают настоящие информационные войны между приверженцами классической литературы и современной. И как ангелы мира разрешают эти споры любители и того и другого. Каждый находит свое очарование в любой книге. Придает исключительно свой характер. Даже герои книг у каждого в представлении свои.

Уроки в школах, особенно в 10–11 классах, становятся всё интереснее и эмоциональнее. Каждый старается высказать свое мнение. Наталкивается на противоречия. Возникают стычки. Но лучше пусть будут споры на этой почве, чем уличные драки из-за глупостей.

Многие возмущаются: зачем переснимать несколько раз один и тот же фильм по определенной книге?! А деятели киноиндустрии подначивают любителей литературы обличить известных героев в материальную форму в виде актеров. Каждый переснятый фильм с разными актерами по-особому определяет героя книги. В зависимости от понравившихся нам актеров, их игры мы обретаем иной смысл прочитанного.

Одна и та же книга для разных людей может носить различный характер. Например, одни думают, что книга о любви, другие, о разочаровании в жизни, третьи находят психологическую сторону. И с каждым возрастом мнение о той или иной книге меняется вместе с твоим мировоззрением. А мировоззрение меняется вместе с окружающим миром. Чаще всего современные читатели находят романтическую сторону книги, не углубляясь дальше. А вместе с создателями литературных форумов мы открывает что-то новое. Это заставляет нас задуматься. Возможно, перечитать заново и посмотреть на произведение с точки зрения другого обозревателя.

Таким образом, можно сделать вывод, что увлечение книгами действительно вошло в моду или как сейчас говорят стало «мейнстримом». Но вместе с этим можете заметить повышение культуры молодежи. Остается надеяться на то, что книги не выйдут в дальнейшем из моды, а продолжат развивать интерес у людей всех возрастов.

РОМАН Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»: ВЗГЛЯД СОВРЕМЕННОГО ПСИХОЛОГА НА ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ В РЕВОЛЮЦИОННЫХ ГРУППАХ

А. А. Хомрач

Студентка,
Северо-Восточный государственный
университет,
г. Магадан, Магаданская область, Россия

Summary. The psychology analysis of the psychological influence methodic and methods of involvement into the revolution activity, described by Dostoevsky F.M. in his novel “Demons”, discussed in the article. Is shown that psychological influence is goaled to destruct old personal attitudes and constructing new ones and estimation stereotypes at the same time with the mentality processes. Such psychological influence can become the base of personalities’ psychological safety damage.

Keywords: psychological influence; psychological influence methodic; psychological influence method.

В этом году исполняется сто лет с момента крушения монархии в России. В связи с этим научная общественность активно обсуждает возможность повторения событий столетней давности [2]. Особую остроту этим дискуссиям придают протестные акции, например, прошедшие этой весной под руководством А. А. Навального.

Для того чтобы снизить вероятность повторения событий столетней давности необходима историческая рефлексия. Одним из способов рефлексии исторических событий является психологический анализ произведений классической литературы. Ярким примером здесь может выступать роман «Бесы» Ф. М. Достоевского. Автор предлагает нам богатейший материал для психологического анализа внутреннего состояния революционеров и механизмов психологического воздействия на молодежь с целью вовлечения ее в деятельность революционных групп.

Таким образом, *целью* нашей работы является психологический анализ романа «Бесы», а именно психологического воздействия, осуществляемого в революционных группах.

Объект исследования – психологическое воздействие (далее – ПВ).

Предмет исследования – приемы и методы ПВ в революционных группах, описанные в романе Ф. М. Достоевского «Бесы».

В качестве *методологической основы* такого анализа выступает концепция ПВ Т. С. Кабаченко [3]. С точки зрения автора ПВ – это процесс и результат, изменения психологических регуляторов конкретной активности человека. Оно осуществляется через 4 основных фактора: субъективные модели действительности; источники активности; факторы регуляторы проявления активности; фоновые состояния. Понятийным аппаратом

для описания ПВ выступают понятия «метод» и «прием». Метод воздействия – это способ решения определённой психологической задачи, он привязан к определённой психологической задаче. А прием – реализация метода в конкретных условиях.

Ф. М. Достоевский не понаслышке знал о революционном движении, поскольку непосредственно состоял в кружке Петрашевского, за деятельность в котором и был арестован весной 1849 года. Далее приговорен к смертной казни, но по воле Николая I приговор был смягчен и после лишения прав состояния, чинов и дворянства, писатель был сослан в Сибирь на каторжные работы на четырехлетний срок [4].

Как отмечает Ф. Б. Тарасов [5], побудительным толчком для создания романа «Бесы» стало известие о совершенном подпольной революционной организацией «Народная расправа» теракте в Москве. Суть данного акта заключалась в жестоком убийстве студента И. П. Иванова, который так же являлся членом данного революционного кружка. Поводом для расправы послужило заявление И. П. Иванова об уходе из кружка. Таким образом, данное событие составило фактологическую основу романа.

Действие романа разворачивается в губернском городе в поместье Варвары Ставрогиной. Сын либерала Степана Верховенского Пётр Верховенский – главный идейный вдохновитель революционного кружка. Он пытается вовлечь в революционное движение Николая Ставрогина, сына помещицы Ставрогиной, человека способного повести за собой других. Верховенский собирает «сочувствующую» революции молодёжь. И для ее сплочения по совету Ставрогина он замышляет убийство бывшего студента Ивана Шатова, собирающегося порвать с революционерами. Как говорит Ставрогин: «подговорите четырех членов кружка уколошить пятого, под видом того, что тот донесет, и тот час же вы их всех пролитую кровью, как одним узлом, свяжете. Рабами вашими станут, не посмеют бунтовать и отчетов спрашивать» [1, с. 321].

Для того чтобы убийство состоялось Верховенский говорит членам кружка, что Шатов готовит донос об их вовлеченности в революционную деятельность. В итоге убийство Шатова состоялось. По просьбе Верховенского вина за убийство Шатова была взята на себя Кирилловым в его предсмертной записке. Сам же Верховенский собирает вещи и уезжает в Петербург, а оттуда за границу. В итоге все убийцы, кроме Верховенского, которому удалось сбежать, были сданы полиции Лямшиным и арестованы. А Ставрогин был обнаружен повешенным в мезонине собственного дома.

Какие же методы и приемы ПВ описаны писателем в романе? Для ответа на этот вопрос мы предлагаем рассмотреть процедуру создания тайного революционного кружка, а так же то, каким образом осуществлялся отбор членов тайного кружка.

Изначально кружок был создан Степаном Верховенским, а его сын Петр Верховенский жаждал своеобразного перерождения кружка, которое

заклучалось бы в переходе её членов от пустых бесед, как это было при отце Петра, к действиям революционного характера.

Верховенский младший ограничил доступ к членству кружка до пяти человек посредством задавания вопроса, ответ на который решал проблему: быть ли человеку членом тайного общества, или нет. Таким образом, применялся прием регуляции доступа в группу, а затем осуществлялось включение реципиента в специальным образом организованную, повторяющуюся деятельность.

Души и потенциальных членов группы, и потом ставших её членами людей грела внушенная им мысль, что эта группа «одна лишь единица меж сотнями и тысячами таких же пятерок... разбросанных по России, и что все зависит от центрального, огромного, тайного места, которое в свою очередь связано органически с европейскою тайной революцией» [1, с. 325]. Это отражает еще одни принципы психологического воздействия, таким образом, происходила фиксация внимания на ясно представленных объектах, связях, возможностях и перспективах, так же можно отметить, что подобным образом фиксировалось внимание не значимости группы среди прочих, благодаря чему плавно происходили воздействующие предпосылки процесса групповой самоидентификации.

Так же стоит отметить, что некоторых привлекали перспектива того, что они смогут иметь непосредственное влияние на ход истории, а некоторые хотели бы помочь другим по средствам вступления данную группу, веря, что эта группа сможет помочь разрешить любые сложности, возникшие в обществе. Так, например, в главе «У наших», в которой повествуется о собрании кружка, присутствует студентка, которая сама заявляет, что она «приехала заявить о страданиях несчастных студентов» [1, с. 333].

Но Петру Верховенскому нужны были люди, живущие идеей революции, готовые даже убить ради этой идеи своего члена группы, что и было предложено Ставрогиным в качестве метода воздействия на уровень групповой сплоченности. Спустя время была собрана «пятерка», которую он убедил, что один из её членов, а именно Шатов, имеет иные интересы, нежели образованная группа и готовит на них донос. Таким образом, описываются прием использования факта внешней угрозы (готовящийся Шатовым донос), прием фиксации внимания на противоречии интересов, отсутствии единого эмоционального фона между взаимодействующими сторонами (отсутствие единых целей между Шатовым и остальными членами кружка) и прием фиксации внимания на возможной угрозе удовлетворению актуальных потребностей (потребности в безопасности). В итоге происходит разрушение стереотипа оценок в ситуации противоборства с целью получения одностороннего преимущества. Иначе говоря, слова Петра Верховенского и его предложение убить Шатова уже не оценивались критически или стереотипизированно самими членами кружка, у них не воз-

никало мысли оспаривать данный предлог, так как на кону стояла их собственная свобода, а может быть и жизнь.

Итак, описанные в романе «Бесы» методы и приемы ПВ направлены прежде всего на разрушение старых и формирование новых установок личности и стереотипов оценки, а также на процессы смыслообразования. Согласно концепции Т. С. Кабаченко, методы и приемы подобного рода могут стать основой нарушения психологической безопасности, что еще раз подчеркивает деструктивный характер образования революционных групп.

Библиографический список

1. Достоевский Ф. М. Бесы: Роман. / Вступ. Ст. М. Латышева. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – 592 с. – (Сокровища мировой литературы).
2. Бакланов А. Какой будет революция в России в 2017 году. // Политика. [Электронный ресурс]. URL: <https://snob.ru/selected/entry/118220> (дата обращения: 14.05.2017);
3. Кабаченко Т. С. Методы психологического воздействия: Учебное пособие. – М.: Педагогическое общество России, 2000. – 544 с.
4. Э. М. Румянцева. Ф. М. Достоевский. // Biografia.Ru. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.biografia.ru/arhiv/dostoev01.html> (дата обращения: 14.05.2017).
5. Тарасов Ф. Б. Ф. М. Достоевский. "Бесы". (1871-1872) // Литература XIX века. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37087.php> (дата обращения: 14.05.2017).



VIII. ACTUAL PROBLEMS OF MODERN THEORY OF TRANSLATION



РЕМИНИСЦЕНЦИИ ИЗ ШЕКСПИРА В ЛИРИКЕ Г. ТУКАЯ – ТАТАРСКОГО ПОЭТА НАЧАЛА XX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕВОДА¹

А. М. Саяпова

*Доктор филологических наук, профессор,
Казанский (Приволжский)
федеральный университет, г. Казань,
Республика Татарстан, Россия*

Summary. In the paper the relations «Tukay – Shakespeare» as a fact of Tatar literature are investigated. This is illustration of connections secular national literature with European literature. There are considered exchanges and features in texts of some small fragments of tragedy «Romeo and Juliet» translated by G. Tukay.

Keywords: Shakespeare; Tukay; interpretation; translation problem.

Известно, что светская татарская литература начала XX века в процессе своего активного становления включается не только в процессы художественно-эстетического мира русской литературы, но через неё и западного. Формируются, тем самым, различные виды отношений не только между татарской литературой и русской, но и между татарской и зарубежной, что позволяет говорить о вхождении национальной литературы в мировой контекст. Явление это вполне закономерное в процессе исторического развития человечества, о чём говорил ещё Гёте, выписывая свою формулу «всемирная литература».

В XX веке цивилизованный мир наработал философию диалога культур, что как базовое понятие лежит в основе изучения взаимосвязей литератур. В этом плане заслуживают внимания работы Н. А. Бердяева «Смысл творчества» (1916), М. Бубера «Я и Ты» (1922), М. М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (1929), М. Хайдеггера «Исток художественного творения» (1936). Современная дисциплина имагология поставила задачу рассмотрения прежде всего эмоционально-психологической основы творческих отношений между народами, что также весьма ценно в компаративистском изучении литературных явлений. Так, современному филологу известны работы Г. Д. Гачева, в частности, «Космо-Психологос: национальные образы мира» (1995), в которой национальный мир разных народов в сравнительном его изучении рассматривается в единстве

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Правительства Республики Татарстан в рамках научного проекта 16-14-16027

его природы, характера и ментальности (см. подр., напр.: [1]). Работы Г. Д. Гачева являются логическим развитием гегелевской, гётевской мысли о мире как Целом, которая в XX веке концептуально развивается немецким философом М. Хайдеггером, сформулировавшим понятие «сущностный источник» бытия и творчества (см. подр.: [2]). Это понятие как универсальное в своём содержании стало и для нас своеобразным критерием в выстраивании наших суждений в рамках темы «Шекспир – лирика Г. Тукая».

Если говорить о творческом отношении Г. Тукая к Шекспиру, что является темой нашей статьи, то необходимо начать с того, что татарский поэт знал драматургию Шекспира, его творческая натура откликалась на многие мысли и чувства английского драматурга. Как вспоминают современники поэта (переводчик С. Рахманкулов, знаток Шекспира Г. Карам), он хотел переводить «Гамлета» и выражал надежду, что шекспировская драматургия будет ставиться на сцене национального театра «Сайяр» (см. подр.: [3]).

Г. Тукай переводит два небольших отрывка из трагедии «Ромео и Джульетта», о которых в контексте вопроса о связях татарской литературы первой трети XX века с литературой Западной Европы пишет Казанский литературовед Э. Г. Нигматуллин в своей книге «Раздвигая века и границы». Заметим, что работа Э. Г. Нигматуллина, изданная в 1978 году, по сей день остается единственной, в которой ставится проблема «Шекспир и татарская литература». Наша задача сводится к определению отношений «Тукай – Шекспир». Г. Тукай дважды обращается к Шекспиру. Оба обращения Тукая к Шекспиру (1908 г. и 1909 г.) имеют заглавия «Из Шекспира» и носят характер творческой интерпретации строк из «Ромео и Джульетта». Первое обращение поэта к отрывку из названной трагедии Шекспира, представляющееся нам более интересным в контексте тех проблем, которые мы ставим, в нашем подстрочном переводе звучит так:

Уходит блаженство, едва сказать успеешь: «Приходит»;
Исчезнет молния, едва сказать успеешь: «Сверкает!» [4, с. 234].

Есть русский текст этих строк из «Ромео и Джульетта» в переводе Б. Пастернака, которым, как наиболее близким к тексту Шекспира, мы и воспользуемся. Он звучит так:

Всё слишком второпях и сгоряча,
Как блеск зарниц, который потухает,
Едва сказать успеешь «блеск зарниц» [5, с. 61].

Таким образом, мы представили два перевода шекспировских строк. Но необходимо сказать, что задачи обращения к Шекспиру у поэтов были

разные. Если Б. Пастернак ставил задачу переводческую и очень неплохо справился с ней, то у Тукая – перевод не в традиционном смысле этого понятия, у него – творческая интерпретация смыслового содержания строк Шекспира. Стихотворение Тукая – это отклик, поэтическая рефлексия поэта на удачную метафору Шекспира «блеск зарниц», выражающую мысль о быстротечности человеческой жизни. Правда, Тукая шекспировская метафора привлекла в несколько отличном от первоисточника смысловом содержании: он выразил, как пишет Э. Нигматуллин, «идею неуловимости человеческого счастья, которое постоянно «ускользает». Строки «Из Шекспира», справедливо предполагает исследователь, написаны «под влиянием личных переживаний» [3, с. 94].

Нам важно подчеркнуть, что Г. Тукай заимствует у Шекспира образ, который оказался созвучным его собственным ощущениям и переживаемому состоянию души. Шекспировский образ трансформирован в соответствии с поэтическим воображением Тукая. Конечно, любой переводчик в переводимое вкладывает «своё» или видит в нём, в переводимом, родственное себе. Не случайно, сам автор называет свое двустишие «Из Шекспира»: предлог «из» говорит о заимствовании чего-то в своих целях. Именно поэтому при объединительном начале образа молнии стихотворение Г. Тукая и перевод Б. Пастернака – это несколько разные вещи.

Как сказали, объединяет два названных текста (перевод Б. Пастернака, максимально доступный в понимании текста Шекспира, и перевод-интерпретация Г. Тукая) смысловое содержание образа молнии в его метафорическом определении жизни человека во временном её выражении: всё в этой жизни быстротечно, кратко, как «блеск зарниц». Однако у каждого переводчика – свои смысловые акценты: обобщающее местоимение «всё» в переводе Пастернака даёт возможность говорить не только о решениях в любовных делах, а о поступках человеческих вообще. У Тукая же образ «уходит блаженство» («китэ рэхэт») становится маркером чувств, состояния души лирического героя. Фрагмент шекспировского текста в переводе Пастернака может восприниматься не только в контексте любовного сюжета произведения, но и как сентенция-афоризм: жизнь скоротечна по причине отношения самого человека к жизни, всё совершается им «слишком второпях и сгоряча». Жизнь определяется человеческими поступками, она «рукотворна». У Г. Тукая нет рассуждений о проживаемой человеком жизни, он об одном мгновении человеческой жизни, мгновении как состоянии души. «Блаженство» человеческой души – состояние, увы, скоротечное, как молния.

В конечном итоге, оба поэта говорят о бытии и человеческом «я». Если воспользоваться определением сущностного в бытии и искусстве, данным М. Хайдеггером, которое говорит о том, что человек как Целое связан с «землей» и «небом» (см. подр. : [2]), то в шекспировско-пастернаковском тексте жизнь человека выражена в его «земном» измере-

нии (человек совершает поступки «второпях и сгоряча»). Молодой Тукай в сущностном «я» человека видит то, что определяется «небом», т. е. возвышенно-духовным.

Как показывает анализ данного обращения Тукая к Шекспиру, толчком к переводу-интерпретации может стать отдельный образ (метафора), который заимствуется и, как правило, в трансформированной форме вписывается в художественно-эстетическую структуру произведения того, кто заимствует этот образ. В контексте нашей проблемы представляется также интересным рассмотреть то, как заимствованное «обрастает» созвучиями резонансного типа в рамках творчества заимствующего.

Обратимся к стихотворению Г. Тукая «Весна» (1907 г.), в котором очевиден диалог со строками «Из Шекспира» (1908 г.). Уже даты написания говорят о том, что в двустишии «Из Шекспира» Тукай обыгрывает мысль, которая была уже раньше: жизнь человека в его ощущениях – это мгновения. Если в бейте-двустишии «Из Шекспира» она выражается в форме афористичной философемы как формула человеческих чувств, то годом раньше поэт представляет её вписанной в пейзажную лирику, насыщенную экзистенциально-онтологическими сравнениями и метафорами.

Начинается стихотворение с вдохновляющего обращения к своему творческому перу («калям»), поскольку пришла весна, светлая, лучистая. А дальше стихотворение построено по принципу парных параллелей: двустишие (бейт) – пейзажная зарисовка весны в её активном движении, двустишие – ассоциативные ощущения лирического героя, вызванные этим движением весны. В подстрочном переводе это звучит так:

Начали таять снега и льды,
Пар весенний пошел от земли.
Напоминает этот туман весенний
Дым-огонь конца света.

Следующая пара двустиший:

Внезапно оживились, поплыли льды;
Помчались, ударяясь друг о друга.
Подумаешь, наступил конец света,
И льды эти – войска мертвецов.

Весна, которая несёт свет и радость, должна вдохновлять к творчеству, поскольку она оживляет, возвращает к жизни всю природу. Но она же вызывает в душе лирического героя ощущения, диаметрально противоположные традиционному восприятию весны. Лирический герой Тукая в мгновении движения весны видит и слышит оживающую природу и в том

же мгновении – картину и голос неживого. Завершающие строки поэта как раз об этом:

Весна рождает в нас мысли разные,
О мертвом вдруг и тотчас о живом [4, с. 167].

Создаётся абсолютно парадоксальная ситуация, крайне редко встречающаяся в мировой поэзии: живое воспринимается как мертвое. Традиционным является выражение трагического, смерти через восприятие поэтами осени, зимы (например, у Пушкина, Некрасова). Так, у А. С. Пушкина в стихотворении «Осень» («Пышное природы увяданье...») динамический момент движения от жизни к смерти в пространственно-временном отношении выражен через движение от осени к зиме. Правда, в этом изображении движения есть тоже несовместимое: «пышная природа» – знак жизни – становится символом смерти – «увяданья». Тукай ломает традиционные эстетические каноны-штампы. У него весна «рождает в нас мысли разные», живое и мертвое – содержание одного мгновения. Структурно это оформляется так: весна в зрительном и слуховом восприятии как символ живого – содержание первого двустишия, мысли лирического героя о неживом, источником которых является то же мгновение весны – содержание второго двустишия.

Следовательно, Г. Тукай ко времени заимствования образа «блеска зарниц» у Шекспира испытал подобные чувства и мысли о том, что в жизни человека все мгновенно. Уже в стихотворении «Весна» он, как о сущностном в человеческом «я», говорит об осознании человеком краткости своего существования. Жизнь проносится, как молния, но она, эта жизнь, как молния, успевает пробудить и те чувства, которые вдохновляют к жизни. Мысль о краткости жизни поэт выражает через метафору мгновения, пронсящегося, «как молния». Мгновение – это состояние блаженства в восприятии наступающей весны (начальные строки), но то же мгновение – это чувства и мысли о смерти. Мгновение вмещает в себя всю человеческую жизнь: начало и конец, живое и мёртвое. Таким образом, в бейте-афоризме Г. Тукая «Из Шекспира» выписана формула блаженства как состояние мгновения человеческой души. Как показал анализ отдельных произведений Г. Тукая, метафора «мгновение» характеризует текстовые диалоги в лирике поэта.

Библиографический список

1. Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос: национальные образы мира. - М.: Советский писатель, 1995. - 480 с.
2. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / пер. с нем. - М.: Гнозис, 1993. С. 47-119.

3. Нигматуллин Э. Раздвигая века и границы. К вопросу о связях татарской литературы первой трети XX века с литературой Западной Европы. - Казань: Татарское книжное издательство, 1977. - 136 с.
4. Тукай Г. Сочинения. Академическое издание. В шести томах. Том 1 / на татарском языке. - Казань: Татарское книжное издательство, 2011. - 408 с.
5. Шекспир В. Ромео и Джульетта / пер. Б. Пастернака. - М.-Л.: Искусство, 1951. - 264 с.



IX. PROBLEMS OF MODERN BOOK PUBLISHING



ОБ ИЗДАНИИ И РЕЦЕПЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В МОНГОЛИИ XX–XXI ВВ.

Ч. Онон

*Аспирант,
Московский политехнический
университет, г.Москва, Россия*

Summary. This article provides a scoping review of translation of works of XX–XXI century Russian writers as well as translation of works published in Russian language. The author aimed to present inter-related aspects of literature development of two countries during this period of time.

Keywords: translation; Russian writers; inter-related aspect; literature.

Цель данной статьи – рассказать об издании и рецепции произведений русских писателей в Монголии XX–XXI вв. Чтобы осуществить данную цель, требуется выявление русских авторов, к произведениям которых наиболее часто обращались известные монгольские писатели, переводчики и исследователи литературы, определение форм рецепции их творчества, анализ бытования русской классической литературы в кругу читателей и критиков. Основной задачей является определение того, в каких формах и на каком уровне происходила рецепция русской классической литературы в монгольской периодике.

Если посмотреть на историческую хронику первых переводов художественной литературы на монгольский язык, то можно отметить, что до Народной Революции 1921 года в основном переводились из шести-семи языков народов Востока. До этого события с европейских языков почти ничего не переводилось. И чуть позже, в 1924 году, на первой странице журнала “Монгол Ардын Нам” (“Монгольская Народная Партия”) (№ 3, 4) была напечатана сказка “Водный рудник”, переведённая с русского на монгольский язык переводчиком Б. Ишдоржем. Хотя про автора этой сказки ничего не известно до сих пор, ясно одно, что в этой сказке речь идёт о том, как несколько людей, искавшие воду, нашли ее в одном незаметном месте. Искатели воды стали богачами после этого, но обедневший народ восстал против них и сверг их. Из замысла сказки неизвестного автора видно, что партия хотела использовать для своей идеологической цели тему этого произведения, публикация которого как бы и является первым межкультурным диалогом в монгольской культуре начала XX века. Поэтому Монгольская Народная Партия, поставив перед

собой задачу о переводе художественной литературы, посвящённой народу, начала обращаться к видным деятелям литературы России.

В 1925 году, Министр Просвещения МНР Б. Эрдэнэ-Батхан обратился к Максиму Горькому и вскоре был получен ответ. В ответном письме М. Горький отметил: "...Что монгольскому народу было бы наиболее полезно проповедовать принцип активности, ибо именно активному отношению к жизни Европа обязана всем тем, чего она достигла в новое время. В этот период неуклонно следовали этому совету при отборе произведений для перевода..." [1]. Мысль М. Горького о том, что для свержения феодального строя в Монголии нужно, во-первых, воодушевить народ, который в скором будущем должен был думать только о стремлении выйти из порабощения и освободиться от угнетения крупных феодалов, была очень правильной. А в 1927 году великий монгольский поэт, основатель новой монгольской литературы Д. Нацагдорж перевёл повесть "Выстрел" из "Повестей покойного Ивана Петровича Белкина" (1830) А. С. Пушкина. Кроме этого произведения он перевёл стихотворения А. С. Пушкина: "Ворон к ворону летит", "Земля и море", "Анчар", "Узник", "Возрождение". О переводе поэзии А. С. Пушкина высказывались учёные исследователи Б. Содном и А. Шархүү. Профессор А. Шархүү писал в своей статье о том, что "... гениальный писатель Д. Нацагдорж является также и выдающимся переводчиком зарубежной литературы, который впервые познакомил монгольских читателей с произведениями А. С. Пушкина, Г. Мопассана, Э. По и др.", а также особо поставил вопрос, почему исследователи, хвалившие его переводы, дали им поверхностную оценку и молчали "о хорошем переводе Д. Нацагдоржа", "об использовании богатого словарного запаса" и о том, "как он идеально применил технику перевода к родному языку" [2]. Кроме монгольских исследователей было и немало русских монголоведов, которые посвятили всю свою жизнь монголистике, а также изучению монгольской литературы. Нужно отметить, что с конца XX века сравнительно уменьшилось число монголоведов, причиной чего стала Демократическая Революция в Монголии 1990 года. Недаром Б. В. Ленский написал: "...Демократия всех сторон общественно-политической жизни в 90-х годах прошлого века способствовала не только формированию новой издательской системы, но и активной интеграции её в мировую издательскую систему. Нужно сказать, что в этот период в самой мировой системе наметился поворот к расширению её, к вовлечению в глобальное издательское сообщество новых стран, новых издателей..." [3].

Мне как бывшему студенту Литературного Института им. А. М. Горького (1990 г.) посчастливилось стать одним из студентов известного монголоведа, доктора филологических наук, профессора Клары Николаевны Яцковской, которая хорошо знала монгольский язык, монгольскую культуру и обычаи монгольского народа. До сих пор она

является одним из российских монголоведов, любящих монгольский народ, его историю и литературу. Клара Николаевна много рассказывала о секретах перевода художественной литературы, о своей работе над произведениями выдающихся писателей Монголии Д. Нацагдоржа и Б. Ринчина, Ц. Дамдинсүрэна и Ч. Лодойдамбы.

В своей статье К. Н. Яцковская упоминает о критике А. Шархуу сделанными над стихотворными переводами Д. Нацагдоржа. "...Нужно отметить, что он мастерски передал смысл и ритмику стихотворений: "Анчар", "Ворон к ворону летит" и "Узник". Но если говорить о переводе стихотворений "Земля и море" и "Возрождение", то можно сказать, что здесь перевод сделан на уровне подстрочника, поскольку видна неполная обработка переводчиком этих двух произведений..." [4].

Если посмотреть на историю книжной культуры России того времени, то можно отметить, что "...с 1920 г. Издательство И. П. Ладыжникова, как самое мощное из всех русских книжных предприятий, начинает выпускать книги для нужд эмиграции. Именно Издательство И. П. Ладыжникова осуществило одну из важнейших задач русской эмиграции – воссоздать на чужбине русский книжный мир, обеспечить русского читателя русской классической литературой как главным средством сохранения русской культуры, воспитания и образования молодёжи, противоядием ассимиляции..." [5].

В годы социализма в Монголии жили и работали десятки тысяч русских специалистов разных профессий, они приезжали в долгосрочные командировки вместе с семьями, и для того чтобы обеспечить их нужду в книгах, работали специальные книжные магазины и лавки, торговавшие исключительно русской литературой различных жанров, а также продавались советские газеты и журналы советских времён, шла подписка на них.

Если посмотреть на переводную литературу в Монголии 1930–1940-х годов, то можно отметить, что за данный период были переведены и изданы более 40 произведений из тридцати стран Европы и Америки. И в то же время только за 1934–1946 гг. были переведены более 100 произведений свыше 40 русских авторов и напечатаны в разных журналах и учебниках. Например: "Нос" Н. В. Гоголя (1941), "Ревизор" (1942), "Сорочинская ярмарка" (1935), басни И. А. Крылова "Волк и ягнёнок" (1941), "Лев на ловле" (1938), "Мартышка и очки" (1939), "Совет мышей" (1939); "Смерть поэта", "Парус" М. Ю. Лермонтова (1939), а также более 30 поэм и стихотворений, более чем 10 прозаических произведений А.С.Пушкина были изданы на монгольских изданиях в постсоветское время. А также переводились в то время соцреалистические произведения таких писателей, как: М. Горький, В. Маяковский, Е. Долматовский, Н. А. Островский, А. Фадеев, Д. А.Фурманов, Б. Ян и др. Из вышесказанного можно сделать вывод, что для дальнейшего

укрепления независимости Родины и свободы монгольского народа, для формирования в стране более прогрессивной идеологии в основном переводились произведения патриотического характера. Вместе с этим шло и встречное движение: перевод произведений принимающей стороны на русский язык.

Если взять, к примеру, роман талантливого монгольского писателя Ч. Лодойдамба “Тунгалаг Тамир” (“Прозрачный Тамир”), он переводился на многие языки мира. А в Советском Союзе впервые его напечатали в переводе А. Дамба-Ринчинэ в “Роман-газете” (1966). Немного позже, в 1978 г., когда издательство “Прогресс” начало издание серии “Монгольская литература”, роман “Прозрачный Тамир” был издан первым выпуском серии.

Можно сказать, что историко-революционный роман “Прозрачный Тамир” (1962) является итогом многолетних раздумий и кропотливого труда писателя. И этот роман считается одним из вдохновенных, подлинно реалистических произведений о монгольском народе, о его борьбе за новую жизнь. Для нашей темы интересен тот факт, что писатель Ч. Лодойдамба считал М. Шолохова своим духовным учителем. Он говорил: “... М. Шолохов пишет от души, и это видно, когда читаешь его произведения. Я бы тоже хотел научиться писать, как он. И поэтому я читаю М. Шолохова много-много раз”. Роман “Тихий Дон” был его настольной книгой, и мне кажется, что Ч. Лодойдамба писал свой “Прозрачный Тамир”, подражая могущественному таланту М. Шолохова. Впервые на монгольский язык этот роман был переведён Б. Дашцэрэном и первая её часть издавалась в 1959 году. Возможно, в ближайшем будущем найдётся литуровед, который будет исследовать эту интересную, ещё не раскрытую тему в аспекте межкультурных связей между русской и монгольской литературами.

Начиная с 1947–1987 гг. намного увеличилась число переводов художественной литературы. За этот период были переведены более 1270 произведений 608 писателей из сорока стран мира, в основном с русского языка. В это время были изданы 138 произведений устного народного творчества около 16 стран. Большинство из этих произведений переводились с русского, китайского, чешского, английского и польского языков. После Второй Мировой войны единственное в то время Издательство им. Д. Сухэ-Батора при “Государственном Комитете Печати” выпускало все издания через “Главлит”. И до закрытия этого монопольного издательства в нём издавались в основном переводы книг авторов из стран социалистического лагеря. Если сравнить число и объём переводных изданий, то на первом месте стоит наш сосед Советский Союз: до 1990-х г. в Монголии были переведены 823 произведений 335 русских и русскоязычных писателей, что являлось периодом наибольшей творческой активности для монгольских переводчиков.

За последние десять лет в Монголии увеличилось число переводчиков с разных языков мира, так как вырос спрос читателей на зарубежную литературу. Главными переводчиками русской классической и современной литературы можно назвать таких выдающихся людей как: Ц. Дамдинсурэн, Б. Ринчин, Э. Оюун, Х. Пэрэнлэй, Ч. Чимэд, М. Цэдэндорж, Ж. Намсрай, Ц. Хасбаатар, Г. Амар, Ц. Шүгэр, Ц. Гомбосүрэн, Го. Аким, Ж. Нэргүй и многих др. Но наряду с ними было много и неопытных переводчиков, которые совершали разные ошибки при переводе зарубежной литературы на родной язык. Ситуацию не улучшал и “перепереводы”, то есть повторные переводы уже переведённых произведений. Это породило особую область в филологии, переводоведение. Недаром учёный Б. Содном писал: “...Есть много перепереводов одной и той же сказки, одного и того же стихотворения или произведения. И мне кажется, что от этого не чуть не улучшился перевод того или иного произведения, и весь упорный труд теряет всякий смысл. Даже есть такие произведения, которые не раз переводились на монгольский язык, и в конечном итоге данные переводы не смогли даже выразить настоящий смысл оригинала. Бывало, что переводчики по своему понятию переводили того или иного автора. Есть недостаток в выражении деталей, а также нередко попадаются почти дословные переводы наших переводчиков...” [6].

В последние 25 лет издание русских писателей в Монголии резко упало по сравнению с началом данного периода, 1991-м годом. Появились первые частные издательства: “Болор судар” (“Хрустальная книга”) (1991) и “Монсудар” (“Монгольская книга”) (1993), которые только несколько лет тому назад начали заново выпускать ранее уже вышедшую в свет русскую классику и заказывать единичные переводы по усмотрению издательств. В издательстве “Монсудар” изданы: роман Б. Пастернака “Доктор Живаго”, “Один день Ивана Денисовича” А. Солженицына (оба – 2009), трилогия А. Рыбакова “Дети Арбата” (2010), повесть “Митина любовь” И. Бунина (2010), “Лолита” В. Набокова (2011), “Преступление и наказание” (2012), “Братья Карамазовы” (2013), “Идиот” Ф. М. Достоевского (2015), “Тихий дон” М. Шолохова (2013), “Война и мир”, “Смерть Ивана Ильича” (оба – 2013), сборник повестей “Белый пароход” Ч. Айтматова (2015) и др. А в издательстве “Болор судар” только в 2015 г. были изданы “Рассказы” А. П. Чехова, “Двенадцать стульев” И. Ильфа и Е. Петрова, русскоязычный роман “Плаха” киргизского писателя Ч. Айтматова. Буквально на днях был выпущен роман “Подросток” Ф. М. Достоевского и повесть Ю. Трифонов “Дом на Набережной” в переводе Ц. Гомбосүрэна.

Наряду с изданиями зарубежной художественной литературы, в последние годы в Монголии стали выпускать серийные издания из шедевров зарубежной и монгольской литературы, которая тоже играет немалую роль для роста и имиджа передовых издательств. О подобном явлении в России

Л. В. Зими́на писала: "...Наиболее продвину́тые литературные и интеллектуальные/ культурные издательства именно таким образом определяют направление своей деятельности. Выстраивая издательскую политику, они пытаются не только определять интеллектуальную моду выбором авторов, но и включать произведения в концептуальные серии с соответствующими дизайнерскими находками..." [7].

Из этого можно сделать вывод, что монгольские издательства пока только начинают заказывать переводчикам поработать над новыми переводами современных русских авторов, из-за чего большинство читателей не имеют возможности ближе познакомиться с русской литературой нового тысячелетия. И это сейчас одна из главных проблем культурных связей между российско-монгольскими издательствами и переводчиками. По-моему, ее нужно решить на уровне высших представителей Министерств Культуры или Образования обеих стран, включая такие негосударственные организации, как Союз Переводчиков России и Монголии, которые должны найти общее решение этих вопросов в ближайшем будущем, что поможет и "обратному движению" — знакомству читателей России с произведениями современных монгольских писателей.

Библиографический список

1. Цыдендоржиева.Б. И. Лингвостилистические особенности перевода художественных произведений с русского на бурятский и монгольские языки".2003.Улан-Удэ.[//www.lib.ua-gu.net](http://www.lib.ua-gu.net)
2. Шархүү.А. А. С.Пушкины зохиолоос Д.Нацагдорж орчуулсан нь // Орчуулах эрдэм (Как перевёл Д.Нацагдорж произведения А.С.Пушкина) // Орчуулах эрдэм (Журнал Переводческое дело), 1976. №1. С.20-30.
3. Ленский Б. В. Книгоиздательская система современной России. М.: Наука, 2001.С.130.
4. Яцковская.К. Н. Д. Нацагдоржийн орчуулгын уран чадварын тухай асуудалд.Өгүүлэл. (Об особенностях перевода Д.Нацагдоржа) Статья. г.Улан-Батор.1978.С.95-97.
5. Базанов.П. Н., Шомракова. Книга русского зарубежья. И. А. Санкт-Петербург. Петербургский институт печати.2001.С.23.
6. Содном Б. Уран зохиолын орчуулгын тухай.// Б.Содном. О литературном переводе".2014.[//www.mongolstudy.blogspot.ru](http://www.mongolstudy.blogspot.ru)
7. Зими́на.Л. В.О современной переводной литературе. Москва. Учебное пособие. 2010. С. 34.

ПРОБЛЕМА ПОВЫШЕНИЯ ИНТЕРЕСА К ЧТЕНИЮ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Э. Ф. Садриева
Ф. Ф. Бурганова

Учитель,
Учитель,
IT-лицей К(П)ФУ,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. At present, there is a rapid development of the computer, its introduction into all spheres of human life, which is a natural and quite natural phenomenon of the age of globalization. Today's person is difficult to imagine life without what this computer gives us. At the same time, the society of our time realizes that the age of globalization threatens us with big troubles, first of all, in preserving our culture, which is directly connected with reading a "living" book. Reading was and continues to be the main source of education, the main tool in cultural and aesthetic development, a powerful tool in the upbringing and intellectual development of man. The book plays an important role today in the formation of the communicative and professional competence of a specialist.

Keywords: reading; book; education; culture; training.

В настоящее время происходит бурное развитие ЭВМ, внедрение ее во все сферы жизни человека, что является закономерным и вполне естественным явлением века глобализации. Сегодняшнему человеку трудно представить жизнь без того, что дает нам это ЭВМ. Вместе с тем общество нашего времени осознает, что век глобализации грозит нам и большими неприятностями, прежде всего, в сохранении своей культуры, которая напрямую связана с чтением «живой» книги. Именно с книги, а не с компьютерного текста, начинается воспитание и образование человека. Чтение является базовым компонентом воспитания, обучения, образования и развития культуры, являющимися целями образования в XXI веке, декларированными ЮНЕСКО. Чтение было и продолжает оставаться основным источником в получении образования, главным инструментом в культурно-эстетическом развитии, мощнейшим средством в воспитании и интеллектуальном развитии человека. Книга и сегодня играет существенную роль в формировании коммуникативной и профессиональной компетенции специалиста.

Человечество XXI века вдруг осознало, что чтение и грамотность представляют собой проблему, стоящую перед обществом цивилизованных стран, проблему, от которой нельзя отмахнуться, которую надо решать.

Российское общество и образование традиционно связано с интеллектуальной культурой. Высокая интеллектуальная культура, по мнению А. С. Зубра, автора множества книг по педагогике, включает в себя наличие большого словарного запаса, чтение с высоким уровнем понимания, правильное формулирование и решение проблем, умение думать, прежде

чем совершить действие, проявление интереса к окружающему миру, потребностям других людей и самому себе. Интеллект, по мнению автора, является составным, ведущим, определяющим компонентом духовной культуры личности. «Мыслит не интеллект, а человек, как целостная личность», – заключает он [1, с. 7]. Однако в настоящее время происходит осознание того, что умение читать и писать, а также любовь к книге не «записаны» в геномном коде россиянина. Этим качествам надо серьезно учить, прилагать усилия в их формировании. Не только социологи указывают на факты падения интереса к чтению и грамотности. Бьют тревогу и педагоги. Низкие результаты российских школьников в международных исследованиях, соотносимые с результатами, полученными в ходе единого государственного экзамена, итогового сочинения, свидетельствуют о низком уровне качества чтения и грамотности.

Приходится констатировать тот факт, что школьники сегодня отошли от книги, читать стали меньше. С этим, к сожалению, связано и то, что с каждым годом снижается уровень общественного сознания школьника, его воспитанности, что напрямую сказывается в формировании школьника как личность в его восприятии мира.

По мнению Н. Н. Сметаниковой, у современных подростков снижается интерес к художественной литературе, что становится причиной недостаточного нравственного, эстетического развития растущего человека, приводящей к гиперактивной его практичности, эмоционально-эстетической инфантильности. Констатируется ею и факт понижения качество чтения и восприятия литературного произведения школьниками. Следствием становится падение уровня культуры общения, грамотности [2, с. 1, 7].

С развитием ЭВМ, с внедрением ее во все сферы человеческой деятельности процесс получения и обработки информации, ее осмысление ускоряется, упрощается. Чтение, зачастую, становится ненужным (книга, газета и др. заменяются электронным суррогатом). Вот это-то и есть самое страшное для молодого сознания, поскольку быстрое «проглатывание» информации, часто невдумчивое, приводит к снижению интереса к потребности в познавательной активности школьников. Привязка к экранному тексту вдвойне опасна, когда идет речь о восприятии художественного текста.

В своих утверждениях о том, что «чтение устарело», «чтение не модно», «чтение стало неинтересным», подростки в качестве главного довода говорят о факте стремительного вторжения новых информационных технологий во все сферы и школьной жизни. Они считают, что перестали читать, потому что появились компьютер, мобильная связь и другая техника; информации берутся в Интернете. Ужасающим выводом подобных суждений становятся категоричные заявления: на дворе XXI век, книги

уже безнадежно устарели, компьютеры заполняют все, идет поколение компьютеров!

Однако мы, педагоги, прежде всего учителя-словесники, смеем утверждать, что компьютеризация и телевидение не способны заменить книгу в духовной жизни формирующегося поколения нашего времени. Это хорошо понимают психологи, педагоги, как в нашей стране, так и за рубежом, где уже широко разрабатываются программы в поддержку интереса к чтению «живой» книги.

Сегодня перед нами подросток, фигура достаточно противоречивая. Его заявления: «книг действительно интересных мало», «на уроках литературы сплошное занудство», – вызывают беспокойство и тревогу за души подрастающего поколения. Вместе с тем, справедливости ради, необходимо заметить, что подросток не отказался бы от совета в толковой помощи, но не видит вокруг себя вдохновляющих образцов читательского поведения.

Известно, что чтение – это основной источник получения информации, поэтому учащийся должен уметь читать: быстро и много, понимать смысл, анализировать прочитанное, размышлять, уметь вести запись прочитанного. Аксиомой является и то, что процесс чтения создает благоприятные условия для всестороннего осмысления и закрепления учебного материала, развития культуры учебного труда, духовной культуры личности.

Если говорить о научных источниках, то именно работа с книгой помогает школьнику приобретать хорошие навыки и умения самостоятельного изучения учебного материала с учетом собственных индивидуальных особенностей. Если же говорить о художественной литературе, то чтение «живого» текста, а не компьютерного, усиливает эмоциональную реакцию воспринимающего сознания. Когда мы говорим о классиках, то именно «живой» текст гораздо сильнее связывает читателя, т. е. ученика, с автором, поскольку классики своим стилем и стилистикой изложения предполагали перед собой читателя вдумчивого, получающего наслаждение от слова-образа, умеющего «зацепиться» за что-то интересное, заучить его наизусть или, остановившись, подумать, поспорить с автором и т. д. Само физическое ощущение книги – это совсем не то, что мы называем компьютерным текстом. Именно поэтому, образ учителя словесности с книгой в руках остается в памяти на всю жизнь.

Конечно, организаций, связанных с чтением много, и каждая из них играет определенную роль. Но главной из них является школа, в первую очередь потому, что она осталась единственным обязательным институтом для всех детей. Школа отвечает за обучение чтению. Очевидно, что умения и навыки письма (грамотности) должны целенаправленно формироваться на должном уровне прежде всего на уроках русского языка и литературы, но дальнейшая работа по формированию компетентного чтеца и читателя должна быть связана с их развитием и на других предметах, что предполагает владение учителями всех предметов приемами, стратегиями текстовой

деятельности. Обучение любому предмету должно включать обучение стратегиям чтения и письма на разнообразном учебном материале, разнообразных и разножанровых текстах, что будет активизировать познавательную творческую (креативную), критическую и коммуникативную деятельности и тем самым удовлетворять понятие целостности образовательного процесса.

Это тем более важно, что чтение и грамотность для всех представляет собой ту основу, которая позволяет всем учиться на протяжении всей жизни и является инструментом, расширения прав и возможностей как каждой отдельной личности, так и всего общества. Прав Николас Бернетт в своем утверждении о том, что в выживании в нынешнем мире необходимо приобретение новых навыков грамотности, оценивание и эффективное использование информации самыми различными способами [3, с. 13].

Чем быстрее научное и педагогическое сообщество нашей страны осознает значение чтения и письма, грамотности как базовой учебной компетенции, позволяющей человеку непрерывно учиться и осваивать новое, получать доступ к богатствам мировой и национальной культуре и радость от чтения лучших произведений мировой культуры как способа создания своего внутреннего мира, тем скорее будут найдены практические меры по улучшению ситуации.

Библиографический список

1. Зубра А. С. Формирование культуры личности. – М.: Высшая школа, 2005.
2. Сметанникова Н. Н. Учиться читать, чтобы учиться, читая / Юный читатель и книжная культура России / Материалы исследования / Сборник статей. – М.: РГДБ, 2003.
3. Бернетт Н. Образование для всех. Грамотность: жизненная необходимость / Всемирный доклад по мониторингу ОДВ, 2006.



**ПЛАН МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ, ПРОВОДИМЫХ ВУЗАМИ
РОССИИ, АЗЕРБАЙДЖАНА, АРМЕНИИ, БОЛГАРИИ, БЕЛОРУССИИ,
КАЗАХСТАНА, УЗБЕКИСТАНА И ЧЕХИИ НА БАЗЕ
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»
В 2017 ГОДУ**

Дата	Название
10–11 сентября 2017 г.	Проблемы современного образования
15–16 сентября 2017 г.	Новые подходы в экономике и управлении
20–21 сентября 2017 г.	Традиционная и современная культура: история, актуальное положение и перспективы
25–26 сентября 2017 г.	Проблемы становления профессионала: теоретические принципы анализа и практические решения
28–29 сентября 2017 г.	Этнокультурная идентичность – фактор самосознания общества в условиях глобализации
1–2 октября 2017 г.	Иностранный язык в системе среднего и высшего образования
5–6 октября 2017 г.	Семья в контексте педагогических, психологических и социологических исследований
12–13 октября 2017 г.	Информатизация высшего образования: современное состояние и перспективы развития
13–14 октября 2017 г.	Цели, задачи и ценности воспитания в современных условиях
15–16 октября 2017 г.	Личность, общество, государство, право: проблемы соотношения и взаимодействия
17–18 октября 2017 г.	Тенденции развития современной лингвистики в эпоху глобализации
20–21 октября 2017 г.	Современная возрастная психология: основные направления и перспективы исследования
25–26 октября 2017 г.	Социально-экономическое, социально-политическое и социокультурное развитие регионов
28–29 октября 2017 г.	Наука, техника и технология в условиях глобализации: парадигмальные свойства и проблемы интеграции
1–2 ноября 2017 г.	Религия – наука – общество: проблемы и перспективы взаимодействия
3–4 ноября 2017 г.	Профессионализм учителя в информационном обществе: проблемы формирования и совершенствования.
5–6 ноября 2017 г.	Актуальные вопросы социальных исследований и социальной работы
7–8 ноября 2017 г.	Классическая и современная литература: преемственность и перспективы обновления
10–11 ноября 2017 г.	Формирование культуры самостоятельного мышления в образовательном процессе
15–16 ноября 2017 г.	Проблемы развития личности: многообразие подходов
20–21 ноября 2017 г.	Подготовка конкурентоспособного специалиста как цель современного образования
25–26 ноября 2017 г.	История, языки и культуры славянских народов: от истоков к грядущему
1–2 декабря 2017 г.	Практика коммуникативного поведения в социально-гуманитарных исследованиях
3–4 декабря 2017 г.	Проблемы и перспективы развития экономики и управления
5–6 декабря 2017 г.	Безопасность человека и общества как проблема социально-гуманитарных наук

ИНФОРМАЦИЯ О НАУЧНЫХ ЖУРНАЛАХ

Название	Профиль	Периодичность	Наукометрические базы	Импакт-фактор
Научно-методический и теоретический журнал «Социосфера»	Социально-гуманитарный	Март, июнь, сентябрь, декабрь	<ul style="list-style-type: none"> • РИНЦ (Россия), • Directory of open access journals (Швеция), • Open Academic Journal Index (Россия), • Research Bible (Китай), • Global Impact factor (Австралия), • Scientific Indexing Services (США), • Cite Factor (Канада), • International Society for Research Activity Journal Impact Factor (Индия), • General Impact Factor (Индия), • Scientific Journal Impact Factor (Индия), • Universal Impact Factor, • CrossRef (США) 	<ul style="list-style-type: none"> • Global Impact Factor – 1,687, • Scientific Indexing Services – 1,5, • Research Bible – 0,781, • Open Academic Journal Index – 0,5, • РИНЦ – 0,279.
Чешский научный журнал «Paradigmata poznání»	Мультидисциплинарный	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none"> • Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США), • Cite Factor (Канада), • General Impact Factor (Индия), • Scientific Journal Impact Factor (Индия), • CrossRef (США) 	<ul style="list-style-type: none"> • General Impact Factor – 1,7636, • Scientific Indexing Services – 1,04, • Global Impact Factor – 0,844
Чешский научный журнал «Ekonomické trendy»	Экономический	Март, июнь, сентябрь, декабрь	<ul style="list-style-type: none"> • Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США), • General Impact Factor (Индия), • CrossRef (США) 	<ul style="list-style-type: none"> • Scientific Indexing Services – 0,72, • General Impact Factor – 1,5402
Чешский научный журнал «Aktuální pedagogika»	Педагогический	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none"> • Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США), • CrossRef (США) 	<ul style="list-style-type: none"> • Scientific Indexing Services – 0,832,
Чешский научный журнал «Akademická psychologie»	Психологический	Март, июнь, сентябрь, декабрь	<ul style="list-style-type: none"> • Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США), • CrossRef (США) 	<ul style="list-style-type: none"> • Scientific Indexing Services – 0,725,
Чешский научный и практический журнал «Sociologie člověka»	Социологический	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none"> • Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США), • CrossRef (США) 	<ul style="list-style-type: none"> • Scientific Indexing Services – 0,75,
Чешский научный и аналитический журнал «Filologické vědomosti»	Филологический	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none"> • Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США), • CrossRef (США) 	<ul style="list-style-type: none"> • Scientific Indexing Services – 0,742,

**ИЗДАТЕЛЬСКИЕ УСЛУГИ НИЦ «СОЦИОСФЕРА» –
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»**

Научно-издательский центр «Социосфера» приглашает к сотрудничеству всех желающих подготовить и издать книги и брошюры любого вида:

- учебные пособия,
- авторефераты,
- диссертации,
- монографии,
- книги стихов и прозы и др.

Книги могут быть изданы в Чехии
(в выходных данных издания будет значиться –
Прага: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»)
или в России
(в выходных данных издания будет значиться –
Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»)

Мы осуществляем следующие виды работ.

- редактирование и корректура текста (исправление орфографических, пунктуационных и стилистических ошибок),
- изготовление оригинал-макета,
- дизайн обложки,
- присвоение ISBN,
- присвоение doi,
- печать тиража в типографии,
- обязательная отсылка 5 экземпляров в ведущие библиотеки Чехии или 16 экземпляров в Российскую книжную палату,
- отсылка книг автору.

Возможен заказ как отдельных услуг, так как полного комплекса.

**PUBLISHING SERVICES
OF THE SCIENCE PUBLISHING CENTRE «SOCIOSPHERE» –
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»**

The science publishing centre «Sociosphere» offers co-operation to everybody in preparing and publishing books and brochures of any kind:

- training manuals;
- autoabstracts;
- dissertations;
- monographs;
- books of poetry and prose, etc.

Books may be published in the Czech Republic
(in the output of the publication will be registered

Prague: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»)

or in Russia

(in the output of the publication will be registered

Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»)

We carry out the following activities:

- Editing and proofreading of the text (correct spelling, punctuation and stylistic errors),
- Making an artwork,
- Cover design,
- ISBN assignment,
- doi assignment,
- Print circulation in typography,
- delivery of required copies to the Russian Central Institute of Bibliography or leading libraries of Czech Republic,
- sending books to the author by the post.

It is possible to order different services as well as the full range.

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

TEXT. LITERARY WORK. READER

Materials of the IV international scientific conference
on May 20–21, 2017

Articles are published in author's edition.
The original layout – I. G. Balashova

Do sazby 07.04.2017
Formát 60x84/16
Papír bílý standardní
Počet tiskových archů 9,1.
Tiráž 100 ks

Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», s.r.o.:
Identifikační číslo 29133947 (29.11.2012)
U dálnice 815/6, 155 00, Praha 5 – Stodůlky, Česká republika.
Tel. +420608343967,
web site: <http://sociosphere.com>,
e-mail: sociosfera@seznam.cz