

# МЕДИЙНЫЕ ПРОЦЕССЫ В СОВРЕМЕННОМ ГУМАНИТАРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ, ЭВОЛЮЦИЯ, ПЕРСПЕКТИВЫ

Материалы VII всероссийской научно-практической конференции  
г. Москва, 15 мая 2021 г.

*Электронное издание сетевого распространения*



Москва 2022

**Министерство просвещения Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Московский педагогический государственный университет»**



**МЕДИЙНЫЕ ПРОЦЕССЫ  
В СОВРЕМЕННОМ  
ГУМАНИТАРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:  
ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ, ЭВОЛЮЦИЯ,  
ПЕРСПЕКТИВЫ**

**Материалы VII всероссийской научно-практической конференции**

**г. Москва, 15 мая 2021 г.**

Под общей редакцией Я. В. Солдаткиной

*Электронное издание сетевого распространения*

МПГУ  
Москва • 2022

УДК 80:316.77  
ББК 81.006.2я431+83.000.1я431  
М422

DOI: 10.31862/9785426310759

**Рецензенты:**

- В. В. Агеносов**, доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры истории журналистики и литературы ИМПЭ  
им. А. С. Грибоедова, академик РАЕН, заслуженный деятель науки РФ  
**Д. В. Польш**, доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков Института филологии МПГУ

**Научный редактор:**

- Я. В. Солдаткина**, доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков Института филологии МПГУ

**Редакционная коллегия:**

- А. А. Роговский**, старший преподаватель кафедры русской литературы XX–XXI веков Института филологии МПГУ;  
**А. А. Матевосян**, аспирант кафедры русской литературы XX–XXI веков Института филологии МПГУ

На обложке в коллаже использованы фотографии и рисунки с официальных сайтов музыкальных исполнителей: <https://www.leonardcohen.com>, <https://bg-aquarium.com/ru>, <https://www.elizarov.info>, <http://www.alisa.net>, <https://www.gr-oborona.ru>, <https://melnitsa.info>, <https://ddt.ru>

**Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы** : материалы VII всероссийской научно-практической конференции, г. Москва, 15 мая 2021 г. / под общ. ред. Я. В. Солдаткиной [Электронное издание сетевого распространения]. – Москва : МПГУ, 2022. – 196 с.

ISBN 978-5-4263-1075-9

Сборник включает в себя материалы VII всероссийской научно-практической конференции молодых ученых «Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы», проходившей в Московском педагогическом государственном университете 15 мая 2021 года. Традиционно внимание участников конференции было сосредоточено на аудио-визуальных, интермедийных формах литературного текста, интерпретации литературных сюжетов и архетипов в массовой культуре, кино и сетевом медиапространстве. Также в сборнике получили свою научную рецепцию характерные для отечественной и зарубежной медиасреды апокалипсические мотивы и ожидания, обострившиеся в период современной пандемии.

УДК 80:316.77  
ББК 81.006.2я431+83.000.1я431

ISBN 978-5-4263-1075-9  
DOI: 10.31862/9785426310759

© МПГУ, 2022  
© Коллектив авторов, 2022

## Содержание

### **РАЗДЕЛ I. ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ЛИТЕРАТУРЫ: СИМВОЛИЧЕСКИЕ И ЭТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ.....5**

- Солдаткина Я.В.* Апокалипсическая символика в «Русском альбоме» Бориса Гребенщикова: между пожаром, потопом и Страшным судом... 5
- Урюпин И.С.* «Час гнева» как апокалиптическая мифологема в песне К. Кинчева «Пульс» (альбом «20.12»)..... 16
- Одинцова К.И., Олюнина М.В.* Образный ряд в песне «Хамсин» группы «Мельница» ..... 22
- Лочмелис Е.Р.* «Степной Гамлет» («ДДТ»): осмысление русского гамлетизма в рок-поэзии..... 30
- Бокарев А.С., Ткачук Ю.В.* Жанровая сериальность как принцип циклизации в книге стихов И. Холина «Жители барака» ..... 36
- Мигалина Д.А.* Экфрасис в романе М. Елизарова «Земля»: картина Арнольда Бёклина «Остров мёртвых» и её символика ..... 46
- Харитонова Е.В.* Синтез визуального и вербального нарратива в структуре графического романа Ольги Лаврентьевой «Сурвило»: особенности семантики, специфика текстопостроения, субъектная организация ..... 54
- Баравицкая Е.Е.* Историзмы в поэме-эпосе Н.В. Гололя «Мёртвые души»: социокультурный аспект ..... 65
- Данилина Т.М., Сотникова М.С.* Повесть А.Н. и Б.Н. Стругацких «Трудно быть богом» – история того, как сложно оставаться человеком ..... 70
- Трифонова О.Ю.* Лев Толстой и Граф Т.: стереотипы массовой культуры и их интерпретация в романе В.О. Пелевина «Т»..... 79

### **РАЗДЕЛ II. КИНОТЕКСТ: ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ЭКРАНИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНО-МИФОПОЭТИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ..... 84**

- Чернявский И.Б.* Модели конца света в современном кинематографе .. 84
- Тихомирова К.П.* Библейские образы в творчестве Леонарда Коэна. Обыденное и сакральное..... 92
- Матевосян А.А.* Люцифериада Байрона, демонология Лермонтова, антихристианство Триера — дьявольское триединство..... 101
- Чэнь Вэнь* Мир шолоховских героев в экранизациях С. Бондарчука (фильмы «Судьба человека» и «Они сражались за Родину»)..... 106
- Стольников Г.А.* Апокалипсические мотивы в мультсериале

«Смешарики» .....	110
<i>Субаева В.В.</i> Воспоминания о колдовстве раннего Нового Времени: репрезентация ведьм, фей и фамильяров в современном контексте ...	117
<i>Тимохина Е.Н.</i> Феномены пандемии и социальной изоляции в Zoom-спектакле Центра Вознесенского «Карантин, или крах всего святого» (на стихи Д.А. Пригова) .....	129
<b>РАЗДЕЛ III. СОВРЕМЕННЫЕ МЕДИА: КУЛЬТУРНО-ФИЛОСОФСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ.....</b>	<b>136</b>
<i>Землянский А.В.</i> Практика инфодемии: теории «коронавирусного» заговора, их циркуляция и разоблачение в СМИ.....	136
<i>Трошкова А.Н.</i> Dies Irae современной медиасферы в романе Умберто Эко «Нулевой номер» .....	146
<i>Каторгина Д.Ю.</i> Особенности оформления интернет-новостей (на материале ИА «Луганский информационный центр»).....	152
<i>Осьмухина О.Ю., Трушкина А.П.</i> Котики в истории русской культуры: от фольклорного образа к интернет-мему .....	158
<i>Новикова Ю.Н.</i> Иньское письмо и его современное применение в медиапространстве .....	167
<i>Коноплянкина А.П.</i> Популяризация верлибра и отражение феномена распространения свободного стиха в отечественных СМИ и медиа ...	175
<i>Робак С.П.</i> Современные литературные мемы: генезис, практика применения в школе .....	183
<i>Гарифуллина А.М., Галлямова Г.Г., Гарифуллина А.М.</i> Менторинг в педагогическом образовании в условиях социальной изоляции: теория и практика применения .....	189
<i>Ситникова Е.А.</i> Влияние средств массовой информации на воспитание двигательных качеств у детей среднего школьного возраста средствами гандбола .....	193

**РАЗДЕЛ I.**  
**ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ЛИТЕРАТУРЫ:**  
**СИМВОЛИЧЕСКИЕ И ЭТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

**Солдаткина Я.В.,**  
профессор, доктор филологических наук,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
yav.soldatkina@mpgu.su

**Апокалипсическая символика в «Русском альбоме»  
Бориса Гребенщикова: между пожаром,  
потопом и Страшным судом**

*Аннотация:* в статье рассматривается «Русский альбом» Бориса Гребенщикова, созданный им в период временного роспуска группы «Аквариум» в 1992 году. На фоне свойственного альбому настроения переходной эпохи, крушения прежних политических и культурных норм анализируются образы, метафорически связанные с библейскими ветхо- и новозаветными сюжетами и символами гибели Вселенной – Апокалипсиса. Такие характерные для библейской поэтики мифологемы, как серный дождь, Потоп, Страшный суд, а также жанры жития и молитвы в «Русском альбоме» переосмысляются в соответствии с постмодернистской философией и включаются Гребенщиковым в семантические символические поля «воды/льда/смерти/зимы» и «огня/пожара/звезды/весны».

*Ключевые слова:* апокалипсические образы и символы, стихотворный цикл, рок-поэзия, поэтический альбом, библейская традиция, постмодернизм

**Soldatkina Ya.V.,**  
Professor, Doctor of Philology,  
Moscow Pedagogical State University;  
yav.soldatkina@mpgu.su

**Apocalyptic symbolism  
in Boris Grebenshchikov's "Russian album":  
between the fire, the flood and the Last Judgment**

**Abstract:** The article considers the "Russian album" by Boris Grebenshchikov, created by him during the temporary dissolution of the group "Aquarium" in 1992. Against the background of the mood of the transitional era peculiar to the album, the collapse of the former political and cultural norms, images are analyzed that are metaphorically connected with the biblical Old and New Testament plots and symbols of the destruction of the Universe – the Apocalypse. Such mythologems characteristic of biblical poetics as the Flood, the sulfur rain, the Last Judgment, as well as the genres of the lives of the saints and prayer in the "Russian Album" are reinterpreted in accordance with postmodern philosophy and are included by Grebenshchikov in the semantic symbolic fields of "water/ice/death/winter" and "fire/fire/star/spring".

**Keywords:** apocalyptic images and symbols, poetic cycle, rock poetry, poetic album, biblical tradition, postmodernism

В многолетней истории поэтического творчества Бориса Гребенщикова и группы «Аквариум» рубеж 1990-х годов, время создания «Русского альбома», может быть назван переломным моментом по нескольким причинам. С одной стороны, общие политико-экономические изменения в стране, августовский путч 1991 года, совпавший с периодом написания альбома, свидетельствовали о начале новой социокультурной эпохи, которая, в том числе, упразднила фактически подпольное существование рок-культуры, сделав ее достоянием массового зрителя с возможностью открыто проводить концерты, фестивали, официально выпускать пластинки, что требовало определенного переосмысления и феномена рок-творчества, и места рок-поэтов в русской литературе. С другой стороны, Борис Гребенщиков пережил опыт международного турне, записал англоязычный альбом и распустил «Аквариум» – символический жест, обозначающий разрыв с прошлым и в историко-бытовом, и в творческом аспектах, в частности, переход к новой тональности, ритмам, образам. Как вспоминает Б. Гребенщиков в книге А. Чернина «Наша музыка. Первая полная история русского рока, рассказанная им самим», «у меня вдруг начали писаться песни в совершенно другой идиоме. Не рок-н-рольные, а такие балладные, в странных размерах» [7, с. 404].

Крах советской системы обострил интерес к «русскому», национальному, в случае «Русского альбома» – условно-фольклорному как своего рода альтернативе и советскому и постсоветскому мейнстриму, и протестной повестке, и эстетическим экспериментам раннего «Аквариума». В меньшей степени на мотивную структуру и «древнерусскую» метафорику «Русского альбома» повлияли

размышления Бориса Гребенщикова над трагической судьбой рок-поэта и барда Александра Башлачева [5], активно использующего фольклорные образы и размеры в своих песнях, принципиально подчеркивающего необходимость «перевести» инокультурное явление рок-н-ролла на русскую языковую и музыкальную почву [1, с. 192-207], предложившего в песне «Время колокольчиков» русскоязычный вариант термина «рок-н-ролл» – «свистопляс».

С этой точки зрения «Русский альбом» представляет собой знаменательный опыт непротиворечивого соединения зарубежных и отечественных культурных традиций, рок-н-ролльной (в широком смысле) мелодики и русских фольклорных, православных и литературных словесных аллюзий, подчеркнуто играющих на формально-содержательной разнице между этими традициями. Сам Гребенщиков рассказывает, что альбом вырос из знакомства с житиями святых на фоне любительского исполнения песен группы «Led Zeppelin»: «...я там сидел и читал жития святых. А в столовой при этом собирались люди, которые на двух очень расстроенных советских гитарах играли инструментальные произведения группы «Led Zeppelin». ...И вот сочетание исполнения «Led Zeppelin» и чтения жития святых – все это каким-то образом дало толчок к появлению песни «Никита Рязанский», а уже из «Никиты Рязанского» вырос весь остальной альбом» [7, с. 405].

Отметим, что вопрос о взаимодействии русской рок-поэзии с христианской культурой и православной церковной традицией достаточно дискусионен, поскольку нередко рассматривается в прямом соотношении с исповедуемой рок-поэтами религией [3], когда К. Кинчев и поздний Д. Ревякин числятся православными, а Борис Гребенщиков – буддистом. С другой стороны, не меньшим методологическим искажением представляется нам стремление абсолютизировать библейскую рецепцию и христианские мотивы, ставя их во главу угла при исследовании творчества Гребенщикова, и «Русского альбома» в частности, считая, что ключом к прочтению текстов Гребенщикова является прежде всего «библейский, христианский код» [4]. По нашему мнению, для литературоведческого анализа значима не только самоатрибуция художника как верующего или атеиста, но и его знакомство с христианской сюжетикой и символикой, каковая может быть востребована в литературном произведении в качестве универсального, узнаваемого слушателем на смысловом, эмоциональном и аксиологическом уровне знака, «прецедентного текста», общего и для автора, и для аудитории мифопоэтического семантического поля, которое функционирует вне зависимости от их религиозных убеждений и предпочтений. (В скобках заметим, что на концертах Б. Гребенщиков



имеет обыкновение пояснять и комментировать как раз буддийские образы и философии, не известные большей части его публики, как происходит с песней «Махамайа», посвящаемой автором индуистскому божеству).

Апокалипсическая тематика катастрофического уничтожения прежнего миропорядка посредством вмешательства неких божественных сил задана уже в открывающей «Русский альбом» песне «Никита Рязанский» [2, с. 281-282]. Этот трек можно воспринимать как пародию на жанр жития, действующие лица которого, Никита Рязанский и Святая София, персонифицируют святого – создателя города и учителя («оставль старца и учаше кто млад...»), и – библейскую Софию, Премудрость Божию. Но история вымышленного Гребенщиковым Никиты вбирает в себя ряд принципиальных библейских тем. Прежде всего, назовем ту, что связана с обращением к образу города, фундаментальному для художественного мира Гребенщикова и до сих пор активно развивающемуся в его текстах в рамках библейской (ветхозаветной и апокалипсической) антиномии «Город Золотой» (Град Небесный) vs «Вавилон» (Проклятый город, город Вавилонской блудницы). В этом смысле Никита Рязанский, который «строил город, и ему не хватило гвоздя», становится основателем никак не небесного, но вполне земного града, чья судьба в песне может быть прочитана в контексте ветхозаветных «малых апокалипсисов» книги Бытия – историй о Великом Потопе и уничтожении нечестивых городов Содома и Гоморры, контаминированных и переосмысленных поэтом.

Образы Потопа постепенно нарастают в тексте: это и капли дождя, который в первом куплете видит на своих ладонях Никита, и рефрен припева «Смотри, Господи, – вот мы уходим на дно; // научи нас дышать под водой», и упоминание в последнем куплете: «А ночью опять был дождь, // И пожар догорел, нам остался лишь дым...». Во втором куплете София находит Никиту «под кустом», что в ироническом плане отсылает к образу Ноя, после Потопа однажды обнаруженного своими сыновьями пьяным в непотребном виде. Автор постмодернистски подсмеивается над своим псевдосвятым героем, но страстная эмоциональность припева заставляет задуматься над тем, что хотя дождь и Никита до библейских прообразов недотягивают, но беда, переживаемая социумом, ощущение кризиса, потопа – к сожалению, настоящие: «Мы, Господи, дети у Тебя в руках, // Научи нас видеть Тебя // За каждой бедой...».

В этом отношении обращает на себя внимание многозначная игра образами хлеба и вина – элементов, ассоциируемых с таинством христианского причастия. Святая София, которая «крестила его // Соленым хлебом и горьким вином», одновременно травестирует ритуал

причастия, где используется квасной, но по вкусу нейтральный хлеб и некислое вино (в Русской Православной церкви обычно, хотя и необязательно, – сладкий Кагор). С другой стороны, подчеркнуто непривычный вкус евхаристической трапезы как раз маркирует «перевернутое», кризисное, апокалиптическое состояние, описываемое в песне. Своеобразным ответом-антитезой действиям Софии становится строчка припева: «Прими, Господи, этот хлеб и вино», которая напрямую отсылает к символике литургии и знаменует ту пока еще не претворенную евхаристией жертву, которая в итоге послужит очищению от грехов, прощению и примирению с Богом.

На возможность такого примирения, несмотря на очевидно апокалиптические «последние времена», в песне указывает парафраз сюжета о Содоме и Гоморре: «И пожар догорел, нам остался лишь дым; // Но город спасется, // Пока трое из нас // Продолжают говорить с Ним...» Причем следующий за этими словами припев занимает место и фактически выполняет функцию молитвы, поскольку представляет собой прямое обращение к Богу. В ветхозаветной книге Бытия Господь по молитве праведного Авраама готов был не проливать серный и огненный дождь на грешные города, если бы в них отыскалось хотя бы десять праведников. В версии Гребенщикова городу Никиты Рязанского для спасения оказывается достаточно троих (Возможно, самого Никиты, Святой Софии и автора-исполнителя? В художественной расшифровке Е.Г. Водолазкина, предложенной в романе «Оправдание острова», подобную «троицу» составляют двое героев-святых и Иисус Христос, пребывающий вместе с теми, кто молится во Имя Его). В целом, ветхозаветная метафорика, использованная в песне, создает атмосферу напряженного ожидания «конца времен», соприкосновения с Божьим гневом в виде воды или огня с кислотой, то ли реального, то ли так и не свершившегося Апокалипсиса, ужасающего и обновляющего одновременно. Учитывая все вышеизложенное, мы отнесли бы данную песню не только к «житийному канону», но к апокалиптической линии в русской литературе, актуализируемой в каждый кризисный период российской истории и вполне адекватно отражающей мироощущение раннего постсоветского периода.

Это амбивалентное настроение перепутья, нахождения в непосредственной близости и предчувствии, возможно, заслуженного Апокалипсиса, характерно для всего «Русского альбома» как для стихотворного цикла. Например, хотя по обилию зооморфных образам альбом можно назвать «древнерусским bestiарием», большинство упомянутых в текстах зверей и птиц наделено символикой угрозы, опасности, является проводниками смерти. Так, в песне «Волки и вороны»

[2, с. 285-286] и те, и другие – хищники и посланцы потустороннего мира, которые если и помогают выбраться из лежащих кругом снегов и льдов (территории зимы и смерти), то – за высокую цену и с неизвестным результатом. Лирический герой не случайно постепенно начинает ассоциировать себя с «черной птицей», запертой в ареале смерти (ночи, которая «пахнет ладаном», темного и замшелого высокого леса, пустоты, в которой обречены сгореть те, кто не поет): «...я и сам – птица черная, // Смотри, мне некуда бежать: еще метр – и льды; // Так я прикрою вас, а мы меня, волки да вороны, // Чтобы кто-нибудь дошел до этой чистой звезды». Окружающая его реальность – мертвенна, перевернута («тьма под куполом», «горят лампы из-под темной воды»), в ней инфернальные медиаторы волки и вороны оказываются единственными помощниками, подталкивающими к «чистой звезде» – к обновлению и перерождению: «А все равно нас грели только волки да вороны, // и благословили до чистой звезды...»

Даже традиционно наделенные мифопоэтически позитивной символикой образы ласточки и коня в «Русском альбоме» кардинально переосмысляются автором. Ритмично прыгающая ласточка в одноименной песне, которая на концертах часто исполняется в «андалусийской аранжировке», в своих лапках держит топор, вероятно, готовясь дать отпор злу: «Жизнь канет как камень, в небе круги. // Прыг, ласточка, прыг – всюду враги. // На битву со злом взвейся, сокол, козлом, // А ты, ласточка, пой, а вслед не беги» [2, с. 284], и в этом отношении является вестницей несчастья, войны, битвы, и, следовательно, в определенной степени олицетворяет собой разрушение и смерть. Мотив птицы – предвестника беды развивается и в песне «Сирин, Алконост, Гамаюн» [2, с. 288], где на этих райских птиц славянского фольклора лирический герой смотрит из-за зеркального стекла (льда, зимы, стучащей в дверь войны), отделяющего его от символизируемой ими весны и новой жизни. Уже в следующей песне «Кони беспредела» [2, с. 289-290] лирический герой сталкивается «с птицей бледной с глазами окаянными», которая метонимически сопрягается с «конем бледным» Апокалипсиса, поскольку ассоциируется у героя со смертью («Спой мне, птица, сладко ли душе без тела?») и побуждает его попросить у Господа тех самых странных «коней беспредела» с «острыми копытами, алыми следами», не пьющих воды, но, видимо, как и положено коням Апокалипсиса, питающихся кровью и плотью. Сходную функцию проводника между отрицаемым и обреченным миром – и светлым потусторонним (посмертным?) воскресением «со свечами, праздником, летом, смехом и тем, что нельзя» выполняет и конь – «друг» героини в песне «Елизавета» [2, с. 291], что снова актуализирует смертные обертоны в поэтической

трактовке образа коня в «Русском альбоме». Тем самым, и ласточка, и конь в общей семантике альбома играют сходные с воронами и волками символические роли своего рода вестников Апокалипсиса, сопровождающих героев текстов на их катастрофическом, трагическом пути между потопом и серой, льдом и огнем, «серебром и кислотой» (как в песне «Государыня»).

В «Русском альбоме», как и в целом в художественном мире Бориса Гребенщикова, фиксируется тенденция к объединению близких по значению метафор, окказионально связанных общей эстетической проблематикой, в широкие символические поля, своего рода семантические системы, в которых, как отмечает исследовательница особенностей символической поэтики Гребенщикова О.Р. Темиршина, такие «образы часто выступают как взаимозаменяемые в схожих контекстах и оказываются своего рода смысловыми синонимами» [6]. В рассматриваемом в статье аспекте в альбоме можно выделить две ключевые семантические системы такого рода, взаимодействующие между собой и генетически близкие к уже упомянутым ветхозаветным образам воды (потопа) и огня (серного дождя) с апокалипсическими функциями.

Так, поле «вода» в цикле включает в себя символику Потопа и утопления («вот мы уходим на дно, научи нас дышать под водой»), своего рода омута («темная вода» в «Волках и воронах»), опьянения (водка, «козельское зелье – живая вода» в песне «Бурлак», когда метафора намекает на место неформальных рокерских тусовок у озера под Козельском, где природная вода обильно сочеталась с «зельем», иронически названным «живой водой»), а также – снега и льда как обозначения замкнутой, закрытой площади, которая может быть проассоциирована с прозябанием, подобным временной смерти, оцепенению: «Тронулся лед – так часто бывает весной: // Живущим на льдинах никто не сказал, // Что может быть так...» «Сирин, Алконост, Гамаюн»; «А кругом лежат снега на все четыре стороны; // Легко по снегу босиком, если души чисты» (намек на невозможность покинуть снежный мир, снежную страну), «Смотри, мне некуда бежать: еще метр – и льды...» «Волки и вороны»; «Как мирила нас зима железом и льдом, // Замирила, а сама обернулась весной. // Как пойдет таять снег – ох, что будет потом, // А как тронется лед – ох, что будет со мной» «Бурлак» [2, с. 292-293].

Это состояние особого «снежного» (замогильного? ложного?) покоя во второй песне цикла «Государыня» [2, с. 283] соединяется со вселяющим тревогу образом зря построенного пустого дома, который в какой-то степени продолжает историю строительства (в первой песне альбома Никита Рязанский неудачно построил город), но вариативный повтор

словосочетания «пустой дом» («Помнишь ли, как строили дом – // Всем он был хорош, но пустой») и далее «Столько лет все строили дом – // Наша ли вина, что пустой?») в контексте апокалипсической темы, возможно, отсылает не только к политическим реалиям 1990-х, но и к апокалипсическому по сути восклицанию Христа, предрекающего скорую гибель городу Иерусалиму и Иерусалимскому храму: «Иерусалим! Иерусалим! избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе! сколько раз хотел Я собрать чад твоих, как птица птенцов своих под крылья, и вы не захотели! Се, оставляется вам дом ваш пуст» (Евангелие от Матфея, 23:37-38). Герои «Государыни», расшивающие окружающий их снег серебром в пространстве, где «утро не возьмет свою дань» и «обещано, что ноша легка», по сути, находятся в состоянии обустройства своего выморочного «снежного» пустого дома, но символически замерли в предчувствии грядущей катастрофы: «Посмотрим, каково с кислотой...», что и по настроению, и по внутреннему сюжетному посылу, и по метафорике очередной раз отсылает к образному комплексу конца света, ведь сера, уничтожившая Содом и Гоморру, входит в состав многих кислот, которые «жгутся» – оставляют ожоги и тем самым включаются в семантическое поле огня. (В скобках отметим, что загадочная «Государыня», к которой обращена песня, не может быть интерпретирована однозначно, но потенциально может соотноситься и со Снежной королевой (тема снега), и с Вавилонской блудницей Апокалипсиса (тема «пустого», безблагодатного города)).

Мы видим, что «водное/снежное/ледяное» образует в альбоме общую символическую систему, маркирующую пограничное, близкое к смертному оцепенению состояние, ошибочно принимаемое за форму жизни и наводящее на мысли о парадоксальной желательности Апокалипсиса, понимаемого как процесс огненного очищения, освобождения, перемены участи, судьбы, но и грозящего уничтожением. Система огненных образов альбома включает в себя во многом неоднозначные явления: «догоревший пожар» неслучившегося Апокалипсиса в «Никите Рязанском», «лампады из-под темной воды» и раскупленные свечи в «Волках и воронах», «загадочные звезды» в «Заповедной песне», и солнце, которое восходит к войне в «Ласточке», которые, с одной стороны, создают ощущение опасности, угрозы, не сбывающихся надежд на высшие силы (свечи, звезды), а, с другой, маркирует значимое отсутствие огня как апокалипсической силы, как условия или жертвы обновления, и, в какой-то степени, свидетельствует о готовности к нему.

Финальная песня альбома «Бурлак» подводит этико-эстетический итог его ключевым темам, а по ритмике и жанру переключается с первой

песней «Никита Рязанский», представляя собой поэтический вариант кольцевой композиции цикла. Структурно «Бурлак» также представляет собой историю противопоставленного своему социуму («одиноким бурлак») собирательного персонажа, соотносимую с образом «жития грешного святого», которому «все смешно» да «барышни глядят с берега», но с которым при этом дважды сопрягается евангельское обетование: «Просите, и дано будет вам; ищите, и найдете; стучите, и отворят вам; ибо всякий просящий получает, и ищущий находит, и стучащему отворят» (Евангелие от Матфея, 7:7): «Но слышишь, я стучу – открой!», «И, где бы я ни шел, я все стучусь у дверей».

В этом тексте упоминаются указанные выше системообразующие символические поля альбома: снова возникает темная вода, которая, тем не менее, прячет колокола Китеж-града (еще один мифологический город и еще одна история локального Апокалипсиса), волжский разлив (горизонтальный Апокалипсис) кажется вселенским потопом (вертикальный Апокалипсис), снег и лед обозначают границы зимы и смерти-покоя (замирила нас зима «железом и льдом»), которые должны рухнуть весной. Но в «Бурлаке» «замирению», ледяному прозябанию противопоставлено, прежде всего, движение реки и движение вдоль реки, в данном случае не только мифологически разделяющей старые и новые миры, но воплощающей потребность в духовной эволюции героя, в отпущении грехов и милости Божьей, молитвой о которой и заканчивается песня. Вступают в оппозицию воде/снегу и ряд огненных образов, напрямую восходящих к религиозной символике: «Ты гори, Серафим, золотые крыла – // Гори, не стесняйся, путеводной звездой». Так, Серафим одновременно и высший ангельский чин, изображаемый с «огненным крыльями», в пророческой традиции, широко известной в русской литературе по стихотворению А.С. Пушкина «Пророк», горящим углем очищающий грешников от скверны («путеводная звезда»), и, в то же время, имя одного из самых почитаемых русских святых, к которому лирический герой «Русского альбома» обращался в финальной коде песни «Кони беспредела». В этом отношении восклицание: «Но только не молчи, я не могу без огня» интерпретируется и как отдаленный пушкинский парафраз, и как недвусмысленная жажда не только источника света, задающего направление движения, но очищающего огня, Апокалипсиса. В целом, в «Бурлаке» водное и огненное семантические поля пересекаются, вступают в конфликт и усиливают свойственное всему альбому настроение крайнего душевного напряжения, катастрофического перепутья, смущающего лирического героя и заставляющего его художественно осмысливать возможность конца света.

Один из последних в альбоме намеков на возможные «последние

времена» содержится в открывающей конечный припев строчке: «Так причисли нас к ангелам, или среди зверей» с продолжением в виде обращения-молитвы: «Но только не молчи – я не могу без огня». Ангелы и звери могут быть проассоциированы с двумя полярными человеческими состояниями, святым и скотским, «идеалом Мадонны» и «идеалом Содомским». Но глагол «причисли» наводит на мысль не о только о нравственном выборе между идеалами, но и о Божьем суде, определяющем человеческую участь, то есть – о Страшном суде, неизменном элементе Апокалипсиса, разделяющем спасенных и проклятых, прощенных и обретающих вечную жизнь – от грешников, обреченных аду. Судя по взволнованному нетерпению лирического героя, переданному и ритмически, и мелодически, это предчувствие и даже требование Суда имеет в своей основе всю ту же тягу к обновлению, к прорыву в новый мир, который если не обязательно должен, то может наступить после Апокалипсиса со всеми его устрашающими атрибутами.

Подводя итоги, отметим, что из «Русского альбома» неясно, произошел ли Апокалипсис – или же постперестроечное общество его каким-то образом миновало, что само по себе невозможно оценить положительно или отрицательно в силу амбивалентности феномена Апокалипсиса, с одной стороны, знаменующего общественную катастрофу, но, с другой, открывающего путь к райскому Новому Иерусалиму на земле. Постмодернистская непроясненность и относительность любых нравственных и эстетических постулатов и выводов, свойственная творческому мировидению Бориса Гребенщикова, не отменяет, но, вероятно, еще острее очерчивает семантику символических полей «Русского альбома», объединенных проблематикой Апокалипсиса. Эти семантические системы присутствуют на всех структурных уровнях текста: от сюжетов отдельных песен до внутреннего сюжета гибели прошлого и перепутья настоящего, кольцевой композиции, особенностей бестиарных образов, взаимодействия символических комплексов вода и огонь (вода/снег/лед/смерть/зима vs огонь/пожар/кислота/свечи/звезда/Серафим/весна), которые в финальной песне раскрываются как в контексте смены времен года – смены исторических периодов и эпох, так в библейской парадигме апокалиптических моделей: потопа, огненного и серного дождя, Страшного суда. Христианские отсылки в «Русском альбоме» выполняют функции универсального кода, который актуализирует мистические, аксиологические и историософские подтексты альбома, расширяет его метафорику и вписывает его в обширный ряд произведений русской литературы, посвященных рецепции и творческому переосмыслению библейских образов и символов в соответствии с современными автору и

актуальными на момент создания текста социокультурными запросами и потребностями.

### *Литература*

1. *Башилачев А.* Как по лезвию. М.: Время, 2006. 256 с.
2. БГ. Песни. Единственное полное собрание всех текстов песен Бориса Гребенщикова. 1973-2002. М.: Нота-Р, 2002. 622 с.
3. *Бесков А. А.* Русский рок: «православное искусство», новая религия или «славное язычество»? // *Культура и искусство*, 2020. № 6. С. 10-27.
4. *Еремин Е. М.* Библейские рецепции в русской рок-поэзии: случай Бориса Гребенщикова // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика*, 2013. № 2. С. 30-37.
5. *Зелёнкин П.* Гребенщиков на сломе эпох // *Рок-культ*. URL: <https://rockcult.ru/po/bg-radio-silence-russian-album/> (дата обращения: 01.07.2021).
6. *Темиришина О.Р.* Символическая поэтика Б. Гребенщикова: проблема реконструкции и интерпретации // *Русская поэзия: текст и контекст*, 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolicheskaya-poetika-b-grebenschikova-problema-rekonstruktsii-i-interpretatsii> (дата обращения: 01.07.2021).
7. *Чернин А.* Наша Музыка: Первая полная история русского рока, рассказанная им самим: [документальный роман]. СПб.: Амфора, 2006. 638 с.



**Урюпин И.С.,**  
профессор, доктор филологических наук,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
is.uryupin@mpgu.su

**«Час гнева» как апокалиптическая мифологема в песне  
К. Кинчева «Пульс» (альбом «20.12»)**

*Аннотация:* в статье в широком историко-литературном и культурно-философском контекстах анализируется проблематика и поэтика песни К. Кинчева «Пульс» из альбома «20.12»; исследуется аллюзивно-реминисцентный фон текста песни в тесной связи с библейской апокалиптикой и апокалиптической образностью, характерной для русской рок-поэзии XX-XXI веков; устанавливаются парадигматические связи песни К. Кинчева с творчеством М. А. Булгакова, выявляется характер рецепции прецедентных мотивов романа «Мастер и Маргарита» (пожар, гроза) на образный строй песни «Пульс»; доказывается мифологемный статус образного референта «час гнева», определяется его новозаветный генезис.

*Ключевые слова:* К. Кинчев, «Алиса», «20.12», Апокалипсис, библейский текст в русской литературе, мифологема, «час гнева», булгаковский миф.

**Uryupin I. S.,**  
Professor, Doctor of Philology,  
Moscow Pedagogical State University;  
is.uryupin@mpgu.su

**"Hour of Anger" as apocalyptic  
mythologem in the song of K. Kinchev "Pulse"  
(album "20.12")**

*Abstract:* in an article in wide historical, literary and cultural-philosophical contexts, the problems and poetics of K. Kinchev's song "Pulse" from the album "20.12" are analyzed; the allusive-reminiscent background of the lyrics is studied in close connection with biblical apocaliptics and apocalyptic imagery characteristic of Russian rock poetry of the twentieth and 21st centuries; paradigmatic connections of K. Kinchev's song with the work of M. A. Bulgakov are established, the nature of the reception of the precedent

motifs of the novel "Master and Margarita" (in heat, thunderstorm) to the figurative system of the song "Pulse" is revealed; the mythoheme status of the figurative referent "hour of anger" is proved, its but enviable genesis is determined.

**Keywords:** K. Kinchev, "Alice", "20.12", Apocalypse, biblical text in Russian literature, mythology, "hour of anger", Bulgakov myth.

Эпиграфом к буклету альбома «20.12» группы «Алиса», вышедшего в 2011 году, стали слова из Откровения св. Иоанна Богослова: «И увидел я мёртвых, малых и великих, стоящих пред Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мёртвые по написанному в книгах, согласно с делами своими» (Откр. 20: 12) [3, с. 1343-1344]. Этот же новозаветный стих, но в усеченном виде – «И судимы были мертвые по написанному в книгах, согласно с делами своими» [4, т. IV, с. 39] – без указания на источник М. А. Булгаков предпослал роману «Белая гвардия» (1923), ставшему самым «апокалиптическим» романом XX века в русской литературе, актуализировав, по замечанию Л. Б. Менглиновой, тему «непосредственного Суда Божьего над человеком и вынесение ему приговора “по делам его”» [11, с. 117]. Вселенский суд – венец мировой истории, финал, уготованный человечеству его Творцом – вечная награда для праведников и вечное наказание для грешников: «ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять?» (Откр. 6: 17) [3, с. 1331].

«День гнева» в Священном Писании – парафрастическое указание на Божий Суд, которому предшествует вселенская катастрофа. В стихотворении И. А. Бунина «День гнева. Апокалипсис, VI» (1903–1905) поэт рисует картину «последнего катаклизма»:

Потрясся мир, и солнце стало мрачно,  
Как вретнице, и лик луны – как кровь;  
И звезды устремились вниз, как в бурю  
Незрелый плод смоковницы, и небо  
Свилось, как свиток хартии, и горы,  
Коллебясь, с места двинулись... [5, с. 157].

«Гнев Агнца» предвещает неминуемую расплату за все содеянное человеком, «ибо настает Великий день его всеильной кары» [5, с. 157]. Но, как сказано в Евангелии от Марка, «о дне же том, или часе, никто не знает» (Мк., 13: 32) [3, с. 1074].

*День vs час гнева* становится одним из самых значимых апокалиптических мотивов, художественно претворяющихся и переосмысливающихся в мировом искусстве, особенно в XX веке («День гнева» (1985) – советский фантастический фильм С. А. Мамилова по

одноименному рассказу С. Ф. Гансковского; «Час гнева» (1985) – болгарская историческая кинокартина Л. Стайкова по роману А. Дончева). «Час гнева» оказывается центральным мифообразом и в песне К. Кинчева «Пульс», определяя собой лирический сюжет и обуславливая саму динамику развертывания апокалиптического текста, то есть в полной мере реализуя мифонарративный потенциал, свойственный мифологеме.

Вообще для творчества русских рок-поэтов, по мнению Д. И. Иванова, уже в конце XX века было характерно «рождение эсхатологических настроений» [6, с. 300], которые к началу XXI столетия только усилились. В альбоме группы «Алиса» «20.12» апокалиптика выступает и как образно-философская, символическая проекция на современные духовные процессы, постигаемые / переживаемые художником-теургом и его адептами, и как форма выражения сокровенных смыслов, открывающихся субъекту – лирическому герою текста и его исполнителю (-ям) – в экстатическом порыве приобщения к трансцендентной реальности. Реальность же имманентная, «посюсторонняя», оказывается катализатором для развертывания «откровения», является «предлогом» или «детерминантом» для воплощения самой сути бытия. Так, например, песня «Пульс», написанная, по утверждению К. Кинчева, в пору пожаров, охвативших Россию в 2011 году («Горели леса, все горело...» [14]), больше, чем простая констатация факта: разбушевавшаяся стихия пошла «гулять по земле», задувшие «в осень ветра» «утопили степи, леса в огне / По небо» [10].

Небо в хронотопической семантике русского рока зачастую лишено положительных коннотаций и воспринимается как «некая био(антропо)морфная крыша мира, наблюдающая и поглощающая то, что находится на земле, опосредующая взаимодействие Земли и Космоса при доминировании космоса, связанная со старостью и смертью» [1, с. 58]. Огонь, охвативший землю и устремившийся к небу, в песне К. Кинчева, является очевидным апокалиптическим знаком вселенской катастрофы, предвестием и следствием одновременно разрушения мира, рукотворного (человеческого) и нерукотворного (природного): «Облака вязали в узлы, / Города корежили в пыль» [10].

При этом в культурном сознании современников «Алисы» картина стихийного бедствия, обрушившегося на Город, охваченный пожаром, сотрясаемый до основания громом, пронзаемым молнией («Жар, / Град, / Гром»; «Градом бушевала гроза, / По темницам прятала свет» [10]), вызывала вполне отчетливые ассоциации с гневом Воланда из романа «Мастер и Маргарита», актуализируя «булгаковский миф», чрезвычайно

востребованный, по замечанию М. Н. Капрусовой в русской рок-поэзии, в которой нередко возникает образ апокалиптического «судьи и того, кто “каждому воздаст по делам его”» [8, с. 22]. В «структуру» этого мифа навсегда вошли «духи огня, воды (гроза, пожар и др.)» [9, с. 32], что, впрочем, неудивительно, ведь «огонь связывается Булгаковым с эсхатологической проблематикой: пожары – знак начала Страшного суда и воздаяния по делам» [2, с. 421]. В финале романа «Мастер и Маргарита» Воланд, окидывая взором горящую Москву, предрекает очищение, которое должна принести гроза: «Сейчас придет гроза, последняя гроза, она довершит все, что нужно довершить» [4, т. IX, с. 491]. И действительно, «через все небо пробежала одна огненная нитка. Потом город потряс удар. Он повторился, и началась гроза» [4, т. IX, с. 492], отверзшая небесные хляби, залившие Москву потоками воды. В песне К. Кинчева представлена та же природно-эсхатологическая «логика» воздаяния человечеству: «Следом налетели дожди, / Ветром опоясали гром, / Молнии на крыльях несли погром / И ярость» [10].

Ярость в русском языковом сознании ассоциируется с огненной природой бога-громовержца, вселенского судии, ведь восходит к общеславянскому слову «ярь», имевшему первоначальное значение «теплый, горячий», получившее впоследствии метафорическое переосмысление «гневный, суровый» [15, с. 525]. А потому неудивительно, что в песне К. Кинчева ярость является атрибутом гнева демиурга, причем не в образно-фигуральном, а в буквальном его проявлении. Автор подчеркивает онтологический статус происходящих событий, заостряя внимание на реальности возмездия человечеству за его грехи:

Это вам не выдумки СМИ, а былль –  
Час гнева [10].

СМИ, манипулирующие сознанием человека и выступающие источником новой мифологии, произвольно и / или тенденциозно трактуя факты и преподнося информацию в «нужном» ключе, дискредитированы в глазах общества, до которого пытается донести «правду» лирический герой песни, возвещающий о наступлении «часа гнева». Е. Э. Никитина полагает, что в эпоху стремительных скоростей современности, в «мире с его погоней за властью, с его быстрым темпом жизни, стремлением успеть как можно больше в кратчайшие сроки даже Апокалипсис укладывается в час» [12, с. 177]. Чрезвычайная интенсивность духовных процессов как следствие объективной гонки цивилизации к мировому финалу является отражением «”пульсации души” поэта» [7, с. 256], чутко реагирующей на движение времени в континууме вечности.

Не случайно пульс становится центральным образом в песне

К. Кинчева, маркируя в самом ее заглавии тему вселенского ритма, с которым резонирует лирический герой, переживающий «апокалиптический синдром». Дважды повторяется строфа / куплет:

Пульс к ночи ускорится,  
Сожмет в кулак ладонь.

Риск – тянет, да колется

В кровь пустить огонь [10], – нагнетая чувство тревоги, «поджигая» и распаяя страсть, готовую «вспыхнуть», подобно очищающему огню, испепеляющему «старый мир» и освещающему «новое небо и новую землю» (Откр. 21: 1) [3, с. 1344]. Отсюда мотив преображения и даже в некотором смысле перерождения человека в полном соответствии с мифоритуальными представлениями эзотериков о природе огненной стихии, преосуществляющей плоть, о сакральном процессе обретения пророческого дара в знаменитом стихотворении А. С. Пушкина, навеянном Книгой пророка Исайи, в которой описан священный акт возжжения сердца горящим углем с жертвенника Господня (Ис. 6: 7). Преображенный / очистившийся огнем, а потому *молодой* человек входит в новый мир, чтобы искупить грехи старого: «Молодость училась держать ответ / За старость» [10].

Результатом этого по сути трансцендентного акта является обретение смысла бытия: «И еле заметная / Отворится дверь» [10], впуская обновленного человека в чертог вечности. Но на его пороге еще острее звучат вопросы, которые поэт задает самому себе и Богу:

Кем мы были до стен огня  
И как пойдём теперь? [10].

Лирический герой К. Кинчева еще пребывает в духовном поиске. И его метафизический вопрос – «как пойдём теперь?» – сродни пушкинскому вопрошанию: «Куда ж нам плыть?» [13, с. 265] из стихотворения «Осень», завершающемуся таким многозначительным (и многозначным) ответом:

.....  
.....  
..... [13, с. 265].

### *Литература*

1. *Авдеенко И.А.* Пространственные символы русской рок-поэзии. Комсомольск-на-Амуре: Изд-во АмГПУ, 2014. 144 с.
2. *Белобровцева И.З., Кульюс С.К.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М.: Книжный Клуб 36.6, 2007. 496 с.

3. *Библия*. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Издание Московской патриархии, 1989. 1372 с.
4. *Булгаков М.А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. Белая гвардия. Дни Турбиных. Роман, пьесы. М.: Голос, 1997. 672 с.; Т. 9. Мастер и Маргарита. М.: Голос, 1999. 608 с.
5. *Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. Стихотворения (1888–1911); Рассказы (1892–1901). М: Воскресенье, 2006. 576 с.
6. *Иванов Д.И.* «Героическая эпоха» русского рока и христианская традиция: трагический шабаш К. Кинчева (предварительные замечания) // *Духовно-нравственные основы русской литературы: сб. науч. статей*. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2009. С. 297-301.
7. *Иванов Д.И., Шаджанова Е.И.* Специфика трансформации когнитивного сознания К. Кинчева: преодоление деструктивных стратегий // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. Екатеринбург: УГПУ, 2019. №. 19. С. 251-260.
8. *Капурсова М.Н.* Влияние романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» на текст рок-композиции «Бал у Князя Тьмы» М. Пушкиной (группа «Ария») // *Acta eruditorum*. СПб.: РХГА, 2018. Вып. 28. С. 22-28.
9. *Капурсова М.Н.* «Булгаковский миф»: возникновение и функционирование // *Acta eruditorum*. СПб.: РХГА, 2019. Вып. 32. С. 30-36.
10. *Кинчев К.* Пульс. URL: [http://www.alisa.net/disk1/d11\\_lyrics.htm#puls](http://www.alisa.net/disk1/d11_lyrics.htm#puls) (дата обращения: 29.06.2021).
11. *Менглинова Л.Б.* Апокалиптический миф в прозе М.А. Булгакова. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2007. 412 с.
12. *Никитина Е.Э.* Апокалипсис сознания: альбом «20.12» группы «Алиса» // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. научн. трудов*. Екатеринбург; Тверь. 2014. Вып. 15. С. 176-185.
13. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 3. Стихотворения 1827-1936. М. – Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1950. 552 с.
14. *Разговор с К. Кинчевым* на «Нашем радио» в преддверии радиопрезентации альбома «20.12» // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества. URL: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/3677> (дата обращения: 29.06.2021).
15. *Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В.* Краткий этимологический словарь русского языка. М.: Просвещение, 1975. 543 с.

**Одинцова К.И.**,  
независимый исследователь,  
refluer@gmail.com  
**Олюнина М.В.**  
аспирант,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
margooljunina@mail.ru

### **Образный ряд в песне «Хамсин» группы «Мельница»**

**Аннотация:** в данном исследовании будут рассмотрены словесные и визуальные образные ряды в песне «Хамсин» группы «Мельница», традиционные для фольклора, куртуазной и христианской культур. Анализируя песню и графические материалы к альбому, исследователи приходят к выводу о глубине вынесенного в заголовок образа и других значимых образах-символах, исследованных в работе.

**Ключевые слова:** группа «Мельница», Хелависа, образный ряд, визуальный ряд.

**Odintsova K.I.**,  
independent researcher,  
refluer@gmail.com  
**Olyunina M.V.**  
postgraduate,  
Moscow Pedagogical State University;  
margooljunina@mail.ru

### **Figurative row in the song "Khamsin" by the group "Melnitsa"**

**Annotation:** this study will examine the verbal and visual imagery in the song of the group "Melnitsa" "Khamsin", traditional for folklore, courtly and Christian cultures. Analyzing the song and graphic materials for the album, the researchers come to the conclusion about the depth of the image in the title and other significant images-symbols studied in the work.

**Key words:** group "Mill", Helavisa, figurative row, visual row.

12 марта 2021 года увидел свет восьмой по счёту студийный альбом группы «Мельница» «Манускрипт». Как отмечает сама Хелависа, солистка группы и создатель текстов для большинства песен: «У меня был довольно долгий период, когда нужно было “отжениться” от эстетики и

образов галактики Альхимейра и планеты Люцифераза, поэтому я не спешила с написанием новых текстов, дала себе возможность поискать новые источники вдохновения. Вышло удачно, что в это время я оказалась на Ближнем Востоке и получила возможность качать энергию непосредственно из Леванта, знакомиться с новыми духами мест и вообще всячески экспериментировать» [3]. Пожалуй, именно мартовские карантинные меры, замедлившие концертную жизнь во всех странах, позволили альбому быть полностью сформированным к этой весне. «Манускрипт» благодаря сквозным образам и сюжетам получился гармоничным и динамичным, познакомил любителей творчества группы с новой романтической парой, а также впервые был полностью визуализирован: каждая песня снабжена собственным тематическим комиксом. Название альбома настраивает на ожидание обращения к древним образам, ведь речь идет о рукописных книгах, которые часто дополнительно украшались изображениями, поэтому визуальный ряд концептуально связан с заглавием альбома.

В своём интервью Хелависа [4] называет множество источников, которые помогали ей найти вдохновение для альбома «Манускрипт»: это творчество Миядзаки, Тома Мура («Легенда о волках»), Red Wall (знаменитый мультик про животных-рыцарей, который явно лёг в основу песни «Хамсин»), книги «Имя розы» Умберто Эко, «Волхв» Фаулза, произведения Алексея Иванова, Сюзанна Кларк с книгой «Джонатан Стрендж и мистер Норрелл» и многие другие, что само по себе является уникальным интертекстуальным и даже интермедийным явлением современной культуры. В данной статье мы остановимся на анализе текста песни «Хамсин», видеоряда клипа и сопроводительного комикса, предлагая другим исследователям продолжить нашу интерпретацию, расширить её за счёт разбора других песен альбома, а также рассмотреть в контексте ранее вышедших песен.

Сразу обращая внимание на сильную позицию произведения, упомянем, что заглавным в песне оказывается образ хамсина, изнуряющего штормового ветра, воздух которого нередко превышает сорок градусов, его можно встретить на северо-востоке Африки (Египет, Судан) и в странах Ближнего Востока, обычно он несет в себе много пыли и песка. Именно этот ветер наблюдается после весеннего равноденствия в течение периода не менее пятидесяти дней. В комментариях для Яндекс.Музыки Хелависа так говорит об этой песне: «...все так и было, как и написано в тексте, песня абсолютно автобиографичная. Это был апрель, Израиль, невозможность выйти больше чем на сто метров от дома и хамсин <...> видимо не благодаря, а вопреки у меня получилась самая позитивная песня альбома» [6]. Автобиографическая основа



произведения, о которой дополнительно ещё будет сказано в данной работе, объясняет выбор тематики: Хелависа и ранее в своем творчестве обращалась к восточному колориту и христианской символике, однако здесь текст особенно насыщен конкретными образами, отсылающими нас к поэзии акмеистов. Так, хамсин задает время года, весна, начало чего-то нового.

Первые строки только кажутся пейзажной лирикой: «Месяц и море красивы страшно, / Только нельзя к ним выйти» [здесь и далее текст песни цитируется по З], так как «месяц и море» оказываются гармонией неба и что-то земного, отсылающего нас к дуальным образам. «Красивы страшно» – сочетание прекрасного и ужасающего, оксюморон, то есть в этой красоте есть что-то неправильное, именно здесь, на наш взгляд, появляется активная сюжетная завязка, ведь красота оказывается недоступна. «Колокола на розовой башне / Стройные строят квинты». Колокола – одновременно и предмет, и звук, при этом они «строят квинты» (музыкальный интервал, характерный для древнего многоголосия). С одной стороны, это церковная музыка, а с другой известно, что с помощью колокольного звона оповещали обо всех значимых событиях: свадьбах, панихидах, и именно колокола бьют знак тревоги при пожаре или нападении врагов.

«Звонко звонят все живые звери / В колокола округи – / Волки, медведи, / шакалы, вепри / И малые их подруги / Мыши, кроты и – конечно – совы / Ударили вновь в кахоны». Все перечисленные животные активно использовались как геральдические символы, поэтому тут возникает вопрос, каким образом они реализуются в тексте: как аллегорическое изображение различных аристократических родов или же опустевший город, в котором уже не осталось людей, он занят животными. Возникает еще один звук, ведь кахоны – это ударный музыкальный инструмент, представляющий собой коробку, на которой сидит сверху, чуть отклонившись назад, и играет музыкант. Это очень простой инструмент, однако он несколько выбивается из тематического средневекового ряда, так как он впервые упомянут в Перу в XIX веке.

Называются реальные города, это и территориальное описание, и указание на крестовые походы: «Воды несут горящее Слово / От Картахены (город в Испании, в котором очень много монастырей, в нем располагалась штаб-квартира католического Ордена Звезды) / до Иерихона (город на территории Палестины, который многократно упоминается в Библии)». Слово – это и Слово из Библии, с которого начался этот мир, и Слово, которое несли крестоносцы в борьбе за веру, и, наконец, программное стихотворение акмеиста Гумилёва, которого множество раз цитировала и к которому отсылала в своих песнях солистка

группы. Именно после этих строк в первый раз звучит припев, который состоит только из слова «Аллилуйя!» – призыва к восхвалению Бога. Стоит отметить, что в католической традиции «аллилуйя» это еще и жанр песнопения на мессе, который тоже исполняется хором.

К католицизму и христианству вообще отсылают и следующие строки: «От Нотр-Дама до Монсегюра // Реет пуховый тополь» Нотр-Дам сейчас является одним из важнейших соборов христианской культуры, символом Парижа, таким образом называется еще одна страна – активный участник крестовых походов. Монсегюр же – крепость, с которой связано множество легенд и преданий, первоначально – святилище Белиссенy (аналог Артемиды), женское начало. Кроме того, предположительно это одно из тех мест, где могла храниться чаща Грааля, важнейший христианский артефакт, дарующий человеку вечную жизнь, здоровье и силу. Именно Грааль оказывался важнейшим предметом поиска в рыцарских романах, а также и в реальных походах, и Хелависа, не называя конкретно этот артефакт, через географическое название отсылает внимательного слушателя к этому предмету, вписанному в контекст скорее видеоряда, нежели текста «Хамсина».

Уникальной оказывается и простая на первый взгляд строчка «Реет пуховый тополь»: как известно, тополь из-за особенности своих листьев (тёмные сверху и светлые снизу) символизирует инь и ян, лунное и солнечное, дуалистические пары вообще, которые активно реализуют себя в творчестве «Мельницы» (песни «Кицунэ», «Саламандра» и многие другие), а потому позволяют говорить о преемственности альбома «Манускрипт». Наконец, тополь – символ старости и осеннего равенства, который оказывается противовесом хамсина, наступающего в период равенства весеннего, опять же, реализуя по принципу «воздух» – «земля» ещё одну дуалистическую пару.

Наконец, невозможно оставить без внимания лучников Азенкура, поднимающихся в окопах: феноменальность этого сражения в том, что многократно превосходящая численностью французская армия потерпела от англичан сокрушительное поражение из-за грамотного использования силы лучников, использовавших длинные луки. В результате поражения при Азенкуре в 1420 году французам пришлось подписать договор в Труа, согласно которому наследником французского трона объявлялся английский король Генрих V, в планы которого входила также организация очередного крестового похода [1]. Именно здесь обозначена третья страна-участник походов, все они будто отбивают бесконечные волны вражеских атак, битва дана не как конкретное событие, а как бесконечная война, перетекающая одна в другую.

Далее следует менее конкретная строчка «Встанет же солнце светло,

как соль», в которой можно отметить связь с началом песни: теперь оппозиция море – солнце приходит к некой гармонии, а кроме того, несет в себе свет, а, значит, и огненную стихию. «Прянет лоза из терний» – христианская символика, тесно связанная с образом Христа и его праведных мук во имя веры (терний) и Земли Обетованной (лоза), но также и ботанические символы возрождения, плодородия: лоза вырывается новой жизнью из испытаний и мучений, которые символизирует терний. Можно увидеть связь осеннего и весеннего равноденствия, колесо года, т.е. традицию языческую.

Продолжают связь языческих и христианских символов и следующие строки: «Чистая кровь обожжет песок, / Время настанет для верных» – это несомненная связь с крестовыми походами, войнами за веру, но при этом кровь – могущественный языческий мотив, кровь на песке связана с жертвоприношениями, вспомнить, например, «Невесту льва» Н. Гумилёва. Двойственным оказывается и мотив бесов: «С бесами вновь один на один, / Бесы изрядно бесят» – это и описание боя, использование тавтологии позволяет усилить образный ряд, но бесами называют и тех, кто против истинной веры, и собственных демонов, которых необходимо побороть в себе.

Хамсин, вынесенный в заглавие, появляется в самом конце песни: «Прямо в лицо мне глядит хамсин...» – ветер олицетворен, он становится действующим героем. Примечательно, что в песне не назван ни один мусульманский народ, антагонистом герою выступает природное явление: «Прямо в лицо мне летит хамсин, / Море и страшный месяц!» – кольцевая композиция позволяет говорить о цикличности, вместо огня и врагов-людей – огненный хамсин, череда испытаний, с которыми сталкивается герой. Таким образом, если анализировать только текст, то песня «Хамсин» – песня о бесконечном противостоянии, борьбе с миром, отстаивании собственной идентичности, цикличности (времен года, истории, человеческого развития), а также бесконечный гимн-восхваление Богу.

Нельзя забывать, что песня сопровождается видеорядом и дополнена комиксом, это соответствует авторской задумке и позволяет рассмотреть нам эти медийные явления вкюпе. Анимационный клип к песне «Хамсин» был создан на основе одного из комиксов, нарисованных художницей Натальей Ильяшенко. Существует и отдельная иллюстрация к песне, в которой появляются волки-лучники. Комикс выпущен как буклет к альбому, в основе сюжета – история волка-крестоносца Изенгрима и его возлюбленной лисицы Изабеллы. Их принадлежность к разным видам вызывает у читателя ассоциации с Ромео и Джульеттой, а следовательно, настраивает на трагический финал этой любовной истории.

Во-первых, эта визуализация позволяет более конкретно представить действующих лиц, это действительно лесные звери, которые ведут себя как люди, т.е. гуманизированы, это уже вполне стандартный прием для графических историй (использованный, например, в классическом графическом романе «Маус» Арта Шпигельмана). Они позволяют сделать песню более личной, добавляют романтическую линию.

Во-вторых, здесь тематика крестовых походов представлена даже более ярко, чем в тексте: на плаще героя и его войска хорошо узнаваемый мальтийский крест, и хотя именно такое сочетание цветов нехарактерно для госпитальеров, его принадлежность к ордену неоспорима. Стоит отметить и присутствие длинного лука: он настолько большой, что в комиксе расположен в двух кадрах. Лиса же одета по средневековой моде: у нее есть нижнее и верхнее платье (блио с прошнуровывающимися рукавами), а также вуаль с венцом.

В-третьих, в комиксе появляется дополнительный текст, который, с одной стороны, позволяет раскрыть образ главного героя-волка, а с другой стороны, дополнительно рисует разрушительный образ войны: «Мы втоптали в пыль свои и чужие имена. Ветер уносил пыль прочь». Это тотальное разрушение, возвращение во прах, забвение. Конечно, эта тема созвучна тематике произведения, однако получает особое развитие именно в графических материалах. В комиксе волк умирает, так как нам показывается сломанная стрела и меч, воткнутый в землю, к которому прислонен лук и плащ: «Наши имена знала только Смерть». Интересно, что такая же картинка появится и в клипе, однако волк останется жив, а потому мы можем говорить о вариативности истории и возможности каждому при прослушивании песни связать её с тем визуальным концом, который, банально, более импонирует, что во многом напоминает квестовые романы, в которых читатель, выбирая тот или иной сюжетный поворот, становится со-творцом истории. С появлением действующих лиц в комиксе появляются дополнительные образы, которые отсутствуют в тексте, однако гармонично дополняют визуальный ряд.

Хамсину, на наш взгляд, противопоставлен образ лаванды, которая раньше росла только в тропической части Африки и на юге Индии, постепенно став незаменимым жителем всех садов Европы. Пришедшая из близкой хамсину земли, лаванда, в отличие от него, несёт жизнь, а потому оказывается в лапах лисицы Изабеллы. С одной стороны, это и некое благословение (само название растения переводится как «мыть, очищать»), оберег от опасностей, которые ждут крестonosца. С этим цветком связана легенды об Адаме и Еве, которым лаванда была дарована для облегчения тягот земной жизни, а также Деве Марии, подарившей

растению чудесный аромат за то, что на кусте лаванды сушились одежды маленького Иисуса. Цветы лаванды связаны также с молодожёнами, что гармонично вписывается в словесный и визуальный ряды песни. С другой стороны, лаванда – цветок чародеев и богини Гекаты, символ вечности и покоя, который во многом был связан с трагической концовкой первоначального комикса, из которого уже позже вырос визуальный ряд клипа [2].

Парным символом для цветка лаванды, который протягивает лиса Изабелла (в переводе – «почитающая Бога»), становится стрела – знак войны, попадающая в её лапы при обмене с волком-крестоносцем Изенгримом (конечно, сразу вспоминается волк из знаменитого «Романа о Лисе»). Но стрела – ещё и символ устремлённости сердца к мечте или любимому человеку, что также вписывается в визуальный контекст песни. Таким образом, уже главные образы анимационного ряда дуалистичны: это и «свирепый» в переводе Изенгрим, и связанная с божественным началом лиса, которые обмениваются, соответственно, цветком лаванды и стрелой, что представляет собой гармонию инь-ян.

Клип начинается с мотивов флейты, которые дополняет сцена с играющим на ней волком-крестоносцем, что сразу позволяет слушающему и смотрящему погрузиться в атмосферы средневекового повествования. Что касается локаций, то в клипе появляются древние локации Франции и Ближнего Востока. Наконец, мы находим даже неожиданные cameo музыкантов группы «Мельница», о котором будет сказано ниже.

«Колокола на розовой башне» возвещают пожар, который появляется в клипе, а не просто закат, о котором можно было бы предположить по цветовому эпитету «розовый». Огонь – сквозной образ всей песни, отсылает нас к «Саламандре», «Дракону» и многим другим песням группы. Огонь – то, что помогает возродиться, очищает, как и лаванда. Стоит отметить, что и французские сооружения отчасти продолжают огненную символику: Монсегюр известен как место сожжения более 200 катарских монахов и монахинь, а пожар в Нотр-Даме 15 апреля 2019 года транслировался во многих странах и безусловно запомнился современникам.

Среди животных, которые ведут себя как люди, выделяется сова – это ещё один символ Гекаты, как и лаванда, она не гуманизирована и выполняет функцию почтовой птицы. Исторически совы обычно не использовались в этом качестве, однако в современной культуре благодаря серии книг Дж. Роулинг о Гарри Поттере этот образ является устойчивым. Опять же, ассоциативно это вновь привлекает читателя к средневековой тематике, ведь школа магии – это средневековый замок.

Интересно, что Хелависа активно использует в песне тавтологию («звонко звонят», «бесы бесят») и повторы, долго тянутся сонорные согласные, что по-своему отсылает нас к заклинаниям. И христианские символы, которыми наполнена песня, не вступают с языческими и мистическими в противоборство, напротив, дополняют друг друга, гармонично сплетаясь в одно целое как в словесном ряду, так и в визуальном. Даже «Аллилуйя» читается как заклинание, повторяется и сливается в один звук.

Особая автобиографичность песни ярко проявляется в клипе, в котором участники группы «Мельница» предстают в образах зверей. Солистка группы так объясняет свой выбор: «Я придумала, кто кем будет. Я – Снежный барс, потому что это мой тотем. Сергей – степной волк, потому что он любит эту книгу (прим. Звуков – "Степной волк", роман Германа Гессе). Дмитрий Фролов – лев. Потому что он породистый Лев первой трети по Зодиаку и похож на льва. Для Каргина я придумала барсука, потому что это не слишком большой, но достаточно грозный зверь, и очень симпатичный. И здесь, конечно же, ассоциации с "Ветром в ивах" и "Зверским детективом". Сложнее всего было с Кожановым: медведем мы его делать не хотели, а кем-то маленьким и безобидным было не прикольно. И мы нарисовали соболя, мутировавшего в росомаху. Он милешный как соболь, но грозный как росомаха» [4].

Интересно, что в клипе зрителя ждет счастливый конец – после выступления группы на фоне огня начинается гроза, все музыканты будто передают благословление волку (который тоже музыкант, так как играет на флейте), они будто через музыку воскрешают Изенгрима, и он наконец-то встречается со своей любимой в храме. Музыканты же изображены на витражах как святые, которым вполне под силу соединить влюбленных. Последний кадр клипа вновь показывает Изенгрима и Изабеллу, которые обращены друг к другу, это напоминает средневековые парные портреты.

Нельзя не упомянуть, как сама Хелависа отзывалась о песне: «...песня "Хамсин" – моя любимая с нового альбома. Она очень весёлая. Я надеюсь, что это будет новый гимн ролевиков. Все будут её у костра под гитару петь...» [5].

Итак, можно сделать следующие выводы:

1. В песне «Хамсин» есть автобиографическая основа, особое отношение подчеркивает и Хелависа в интервью, и появление cameo группы в клипе. При этом появление группы оказывается решающим для сюжетного поворота в истории волка и его возлюбленной.

2. В тексте, комиксе и видеоряде переплетено множество языческих и христианских образов, во многом они дуальны и говорят о гармонии мира, в том числе и мира данного произведения, активно

дополняя друг друга и расширяя возможности «Хамсина». Кроме того, упомянутые символы присутствуют в других песнях группы (как альбома «Манускрипт», так и более ранних), что позволяет нам говорить об их преемственности.

3. Комикс и видеоряд клипа значительно обогащают восприятие текста: в песне нет романтической линии, тогда как в комиксе она присутствует, а в клипе является доминирующей. Именно это позволяет нам говорить о безграничных возможностях современной медийной культуры.

### *Литература*

1. Берн А. Битва при Азенкуре. История Столетней войны с 1369 по 1453 год. М.: ЗАО «Центрполиграф», 2004. 352 с.
2. Лаванда. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/57168-charuyuschaya-lavanda> (дата обращения: 19.06.2021).
3. «Манускрипт в сети!» URL: <https://melnitsa.info/manuscript/> (дата обращения: 19.06.2021).
4. Мельница. От шотландских холмов до хамсина. URL: <https://www.zvuki.ru/R/P/81551/> (дата обращения: 19.06.2021).
5. Хелависа о любимой песне будущего альбома «Манускрипт» хамсина. URL: <https://www.nashe.ru/news/khelavisa-o-lyubimoy-pesne-s-budushchego-alboma-manuskript> (дата обращения: 19.06.2021).
6. Яндекс.Музыка «Манускрипт». URL: <https://music.yandex.ru/album/14050558> (дата обращения: 19.06.2021).

**Лочмелис Е.Р.,**  
магистрант  
МГУ им. М.В. Ломоносова;  
dostfm182181@mail.ru

### **«Степной Гамлет» («ДДТ»): осмысление русского гамлетизма в рок-поэзии**

**Аннотация:** в статье на примере песни Шевчука «Степной Гамлет» показывается, как в рамках исследуемого музыкального направления трансформируется традиционная для русской литературы тема «гамлетизма на русской почве». При этом интертекстуальный подход к анализу рок-поэзии позволяет выявить прежде не отмеченные исследователями идейно-тематические схождения, связывающие такие тексты, как «Капитанская дочка» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя и «Гамлет и Дон-Кихот»

Тургенева.

**Ключевые слова:** рок-поэзия, русский рок, Пушкин, Гоголь, Тургенев Гамлет, интермедальность, интертекстуальность.

**Lochmelis E.R.,**  
master of  
Lomonosov Moscow State University;  
dostfm182181@mail.ru

### **"Steppe Hamlet" ("DDT"): perception of Russian Hamletism in rock poetry**

**Abstract:** using Shevchuk's song "Steppe Hamlet" as an example, the article shows how the theme of Russian Hamletism, traditional for Russian literature, is being transformed within the framework of the studied musical style. At the same time, the intertextual approach to the analysis of rock poetry makes it possible to reveal ideological and thematic convergences, previously unnoticed by researchers, connecting such texts as Pushkin's 'The Captain's Daughter', Gogol's 'Dead Souls' and Turgenev's 'Hamlet and Don Quixote'.

**Keywords:** rock poetry, russian rock, Pushkin, Gogol, Turgenev, Hamlet, intermediality, intertextuality.

Русский рок – социокультурный феномен второй половины XX века, характерными особенностями которого принято считать, с одной стороны, смещение акцента с музыки на содержание текстов, а с другой – подчеркнутую установку на интертекстуальность.

При этом рок-музыка, а значит, и рок-поэзия продолжает пользоваться огромной популярностью и в наши дни (концерты, фестивали, символика и т.д.), следовательно, перед исследователями — в том числе и перед филологами – стоит вопрос о степени изученности как специфики самого явления, так и его влияния на современное социокультурное пространство: целевая аудитория популярной рок-группы — целевая аудитория литературного произведения (следовательно, рок-поэзия может рассматриваться как один из механизмов популяризации и реактуализации классики).

По Загидуллиной [6, с. 84-90], «проблема рецепции предполагает прежде всего изучение восприятия того или иного явления искусства массовым сознанием», именно поэтому *задача данной статьи* — показать, как в рамках исследуемого музыкального направления трансформируется традиционная для русской литературы тема «гамлетизма на русской почве», а также проанализировать то сложное



взаимодействие, в которое вступают реминисценции из Пушкина, Гоголя и Тургенева в тексте Шевчука.

Традиционно указывается на то, что Пушкин в массовом сознании — беспечный поэт-романтик, юноша-лицеист, автор донжуанского списка, а после речи Достоевского — поэт, способный ко всемирной отзывчивости, «поэт поэтов» (его трагически и рано окончившаяся жизнь становится универсальной моделью выстраивания поэтического пути). Однако рок-поэты обращают внимание еще на одну тему, занимающую важное место в творчестве Пушкина, — тему русского бунта и социальной несправедливости как одной из его причин, а значит, героями их песен становятся честные разбойники из народа, Дубровский и Пугачев: «Тулупчик заячий» («Любэ»), «Дубровский» (Б. Гребенщиков) и «Степной Гамлет» (Ю. Шевчук).

«Тулупчик заячий» — песня группы «Любэ» [2], вышедшая в 1992 году — во время, когда на фоне экономических и социальных реформ стремительно росла популярность революционеров и бунтовщиков, отсюда и интерес к Емельяну Пугачеву, предводителю крестьянского восстания 1773—1775 гг.:

По заснеженной белой обители  
Вдаль кибитка по полю мчит.  
Вас за то, что меня вы обидели,  
Емельян Пугачев не простит.

А за то, что Россию обидели,  
Емельян Пугачев не простит [2].

Пугачев — полуфантастическая фигура, появившаяся из бурана точно по воле самой истории (глава «Вожатый») и связавшая судьбу частного человека (Гринева) с судьбой страны, а потому не случайна замена: «Вас за то, что меня вы обидели, / Емельян Пугачев не простит» [2] и «А за то, что Россию обидели, / Емельян Пугачев не простит» [2].

При этом образ Пугачева в культурном сознании двойственен: одни видят в нем «народного царя», воплощение сильной, но мудрой и справедливой власти, другие — разбойника. Как кажется, для авторов рок-поэзии актуальнее первое — восприятие Пугачева как народного заступника, уповающего на высшую справедливость и милость, символически выраженную в образе заячьего тулупчика («Средь заснеженных сонных полей, / Кто-то плечи укрыл мне царственно, / Хоть давно у нас нету царей» [2] и «<...> тулупчик заячий, еще ты цел, / Россию-матушку ты обогрел» [2]).

Таким образом, выстраивается следующая система отношений: *Пугачев – народ*, к которому принадлежит и лирический герой, – *Россия*.

В песне Юрия Шевчука «Степной Гамлет», как и в «Тулупчике заячьем», можно заметить монтаж «оренбургской степи» и гоголевской птицы-тройки, несущейся по необъятным просторам Руси и олицетворяющей ее историческое движение («По заснеженной белой обители / Вдаль кибитка по полю мчит» [2]), из чего следует, что философскую основу рассматриваемого текста, по-видимому, составляют три исходных произведения: «Капитанская дочка» Пушкина («...точкой вдали / Черным вороном кружит мужик с топором»), «Мертвые души» Гоголя и статья Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», название же, очевидно, соотносится с «Гамлетом Щигровского уезда» и «Степным королем Лиром».

Вынесенный в название песни мотив – степь (степной) – актуализирует ставшую хрестоматийной мысль Гоголя, высказанную в одном из лирических отступлений XI главы «Мертвых душ» («Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти ему?») [4;221]) и ставшую со временем неким общим представлением о «могучем пространстве» [4;221] Руси как о пространстве ресурсном, способном дать человека талантливого, духовно развитого. Последнее позволит уже Достоевскому говорить об особом пути России в пику подверженному нравственному разложению Западу, встречающему свой закат: «И вся Европейская толерантность терпит крах / У тебя в суровом плену» [1].

Русь в тексте Шевчука вполне традиционно соотнесена с женщиной (схожий мотив можно встретить в лирике – от Некрасова до Блока) и так же двойственна: тающий снег – «перхоть в <...> волосах», а сердце лирического героя «из завалов шахтерской норы» [1] «Выползает на волю, как потерянный пес, / На поверхность <...> руки» [1] и далее: «Твоя вагина сильная и одновременно бессильна / Перед тем, что стоит на кону» [1], «Твое тело имели Чингисхан, Пугачев» [1].

Мысли лирического героя бегут «наперегонки», весь внешний шум, «старые вести» [1], что «впали в кому» и «уже не важны» [1], он, подводя черту, называет «мифологической резней» [1] и, не мысля («Сто миллиардов клеток в мозгах вырубает / Очередной похмельный синдром» [1]), наблюдает за тем, как «точкой вдали / Черным вороном кружит мужик с топором» [1].

Мужик с топором, очевидно, Пугачев (в рамках текста отделенный от Пугачева исторического, появившегося в конце песни в одном ряду с Чингисханом) из сна Петра Гринева: «Вместо отца моего, вижу в постеле

лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая. <...> Тогда мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах...» [7;298].

При этом читатель помнит, что Пугачев, рассказывая Гриневу калмыцкую сказку, соотносит себя не с вороном, а с орлом, которому, «чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой кровью» [7;375]; он решается на кровь и внутренне готов к ранней смерти, тогда почему же в тексте Шевчука мужик с топором кружит над степью «черным вороном» [1]? Как кажется, в этом следует видеть гетерогенную цитату, первым источником которой является народная переработка одноименного стихотворения Николая Веревкина, где ворон — вестник смерти («Черный ворон, черный ворон, / Что ты вьешься надо мной? / Ты добычи не дождешься, / Черный ворон, я – не твой!» [3]), тогда как вторым оказывается «Капитанская дочка» Пушкина. Петр Гринев возражает Пугачеву и высказывает мысль, в которой ставит знак равенства между вороном и вождем крестьянского восстания: «<...> жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину» [7;375].

Но вот сходит снег, и степному Гамлету – нашему «быть» и «не быть» – посреди мерзлого «дикого поля» [1] открывается истина («Умиравший снег правдой, сброшенной кожей / Серой падалью тает во тьме» [1]). «Русский Гамлет знает ответы» [1] и оказывается Пугачевым, что «*стынет спелым* в снегу с топором» [1]. Бунт назрел, русский мужик взялся за топор, и потому назван «спелым», и кажется, что еще немного и то, «чем двигались здесь [в Оренбургской степи]» [1] (имеются в виду причины Пугачевского восстания: «Оренбургская степь – ты свобода и плеть» [1]), действительно «перестанет быть бредом и сном» [1].

Однако мужик не двигается с места и продолжает «стыть в снегу» [1]. В этом, пожалуй, выражена главная черта гамлетизма на русской почве, отмеченная Тургеневым, – трагическая разъединенность мысли и воли, равно необходимых для того, чтобы совершилось дело: «Гамлеты мыслящие, сознательные, часто всеобъемлющие, но также часто бесполезные и осужденные на неподвижность» [8;340].

Последнее заставляет вновь обратиться к помещенному в X главу лирическому отступлению «Мертвых душ»: «Во всех наших собраниях, <...> если в них нет одной главы, управляющей всем, присутствует препорядочная путаница. Трудно даже и сказать, почему это; видно, уже народ такой <...>. А готовность всякую минуту есть, пожалуй, на все. <...> *Цель будет прекрасна, а при всем том ничего не выйдет.* Может быть, это происходит оттого, что мы вдруг удовлетворяемся в самом начале и уже почитаем, что все сделано...» [4, с. 198].

Таким образом, «Степной Гамлет» Шевчука – это, с одной стороны, пример ретроспективного взгляда на русскую литературу, в котором сливаются в отдаленной перспективе прежде не рассматриваемые в общем контексте произведения («Капитанская дочка», «Мертвые души», «Гамлет и Дон-Кихот»), а с другой – указание на ту самую загадку, таящуюся в глубине русской степи – на неповоротливую душу человеческую, могущую, однако же, дойти до последних столпов, соединив тем самым две крайности — и рефлектирующего, долготерпящего Гамлета, и взбунтовавшегося, взявшегося за топор Пугачева; душу, о которой Достоевский в «Братьях Карамазовых» скажет: «Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека. <...> Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил» [5;123].

### *Литература*

1. «ДДТ» (Ю. Шевчук), «Степной Гамлет» // URL: <https://reproduktor.net/ddt/stepnoj-gamlet/> (дата обращения: 17.05.21).
2. «Любэ» (М. Андреев), «Тулупчик заячий» // URL: <https://reproduktor.net/lyube/tulupchik-zayachij> (дата обращения: 17.05.21).
3. *Веревкин Н. Черный ворон.* URL: <https://web.archive.org/web/20080905155944/http://a-pesni.golosa.info/popular20/tchernyj.htm> (дата обращения: 17.05.21).
4. *Гоголь Н.В. Мертвые души* // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1951. Т. 6. Мертвые души. Т. I.
5. *Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы* // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Л.: Наука, 1991. Т. 9. С. 5-570.
6. *Загидуллина М.В. Пушкин и Достоевский как народные герои (к вопросу о массовом восприятии личности и судьбы гения)* // Вестник Челябинского государственного университета. Сер. 2. 1999. Т. 2. № 1. С. 84-90.
7. *Пушкин А.С. Капитанская дочка* // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 5. Романы, повести.
8. *Тургенев И.С. Гамлет и Дон-Кихот* // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1980. Т. 5. С. 330-348.

**Бокарев А.С.,**

доцент, кандидат филологических наук,  
Ярославский государственный педагогический  
университет им. К. Д. Ушинского;

asbokarev@mail.ru

**Ткачук Ю.В.,**

студентка факультета русской филологии и культуры,

Ярославский государственный педагогический

университет им. К. Д. Ушинского;

julia1732000@mail.ru

### **Жанровая сериальность как принцип циклизации в книге стихов И. Холина «Жители барака»**

**Аннотация:** книга стихов И. Холина «Жители барака» рассматривается в статье как сложное циклическое целое – текстовый ансамбль, организованный по принципу сериальности. На примере идиллии и баллады исследуются как принципы жанровых трансформаций, характеризующие каждую из серий, так и семантические отношения между сериями, определяющие авторскую модель мира.

**Ключевые слова:** Лианозовская группа, И. Холин, жанр, жанровый ансамбль, книга стихов, сериальность, идиллия, баллада.

**Bokarev A.S.**

associate Professor, Candidate of Philological Sciences,

Yaroslavl State Pedagogical University

named after K. D. Ushinsky;

asbokarev@mail.ru

**Tkachuk Y.V.**

student,

Yaroslavl State Pedagogical University

named after K. D. Ushinsky;

julia1732000@mail.ru

### **Genre seriality as a principle of cyclization in the book of poems by I. Kholin “Inhabitants of the Barracks”**

**Abstract:** the book of poems “Inhabitants of the Barracks” by I. Kholin is considered as a complex cycle, specifically, a seriality-based text ensemble. Using the example of idyll and ballad, both the principles of genre transformations that characterize each of the series, and the semantic relations between the series, which determine the author’s model of the world, are investigated.

**Keywords:** Lianozovo group, I. Kholin, genre, genre ensemble, book of poems, seriality, idyll, ballad.

Представление о функционировании жанра в литературе Новейшего времени опирается, как известно, на два в корне разнящихся тезиса: идеям «релятивизации» и «атрофии» жанровой системы [15, с. 51–52; 29, с. 210] противостоит мысль о невозможности внежанрового мышления – «всюду, где есть высказывание, есть жанр» [18, с. 138; см. также: 8, с. 159–160; 12, с. 313]. Очевидно, однако, что «утрата» столь значимой на протяжении многих веков категории не только ставит под сомнение непрерывность литературного процесса [1, с. 8], но и идет вразрез с принципами исторической поэтики, призванной определить «роль и границы предания в процессе личного творчества» [13, с. 493]. Поэтому, принимая за точку отсчета положение о том, что «реально произведение лишь в форме определенного жанра» [9, с. 306], исследовательскую задачу нужно видеть в осмыслении каждой его черты в диахронической перспективе [19, с. 212]. По точному выражению В. И. Козлова, «возрождение любой, казалось бы, забытой» жанровой формы «может начаться в любой момент», и лишь знание ее структурного инварианта позволит установить, что в тексте «индивидуально, а что – традиционно» [20, с. 9–15].

В специальной литературе уже шла речь о том, что жанровые поиски модернизма и авангарда нередко приводили к созиданию таких «моделей мира», которым «были бы адекватны крайне усложненные представления о действительности» [24, с. 641–642]. Отсюда установка на конструирование жанровых ансамблей – циклических образований, способных к развитию на любой родовой «территории», но особенно широко распространенных в лирике [16, с. 292]. Характерным примером подобного рода служит книга стихов – «большая форма», с максимальной полнотой выражающая свойственное поэту видение жизни и объединяющая произведения разных жанров [6; 24; 25; 36]. Принципиально, что циклизация является едва ли не самой эффективной формой проявления авторской активности в поэзии: если лирический субъект «высказывается в отдельном тексте», то автор (по М. М. Бахтину, «облеченный в молчание» [7, с. 353]) организует «контекст осмысления этого высказывания» [34, с. 61–62] – и одновременно читательское восприятие произведения в целом [16, с. 96]. Таким образом, художественную нагрузку несет не только жанровый состав книги, но и семантическая соотнесенность составляющих ее жанров.

Статус «Жителей барака» Игоря Холина как циклического единства не подлежит сомнению: дебютное сочинение, принесшее поэту широкую в неподцензурных кругах известность, рассматривается Е. Лобковым как

«гипертекст», где каждая «поэтическая миниатюра», несмотря на формальную законченность, оказывается «фрагментом сложной структуры» [27]. На характерный для стихов И. Холина принцип «всеобщей системности и целостности» указывает В. Бачинин [11, с. 56] – и в самом деле, «Жителей барака» можно считать образцом «законной, четко оформленной композиционно, действительно цельной» [35, с. 291] лирической книги. И если такие традиционные факторы циклообразования, как «эмоционально значимое заглавие», общность хронотопа, устойчивость ключевых тем и мотивов, «способность стихотворений передать или позаимствовать часть “своего” или “чужого”... смысла» [16, с. 96–97; см. также: 36] так или иначе попадали в поле зрения исследователей [11; 23; 27], то жанровый репертуар и композиция текста как жанрового ансамбля объектом анализа не становились.

Общеизвестно, что художественное произведение характеризует не только то, что в нем есть, но и – не в меньшей степени – то, чего в нем нет [14, с. 16]. Отсутствие у Холина таких классических жанров, как ода, элегия или послание симптоматично: мир барака не знает ни ценностного «верха», ни ностальгической тоски по прошлому, ни способного к эмпатии «идеального» собеседника (своего «другого») [1; 2; 20; 33]. Отдельные стихотворения могут иметь жанровые черты эвиденции («Я в милиции конной служу...», «Вино – “Рейнвейн”, вино “Кагор”...») или волонты (о жанрах эвиденции и волонты см. работы В.И. Тюпы [32, с. 126–131; 33, с. 126–128].)<sup>1</sup> («Рассуждения пьяницы», «Напился. / Обострился миокардит»), однако подавляющее большинство текстов идентифицируется как идиллия, баллада, тяготеющий к новеллистическому фрагменту рассказ в стихах и эпитафия. Специфика «Жителей барака» как книги стихов состоит в том, что лежащие в ее основе жанры образуют то сменяющиеся, то взаимно пересекающиеся серии, связанные друг с другом отношениями контраста и / или дополнительности. Сериальность, призванная столкнуть «трафаретность с оригинальностью», «одинаковость с уникальностью», а «скованность со свободой» [39, с. 503], оказывается важнейшим для Холина принципом циклизации, предполагающим как единообразие творческих решений, так и открытость структуры, допускающей устранение или добавление отдельных текстов [34, с. 53; 39, с. 502] (не потому ли и канонический состав «Жителей барака» до сих пор не определен и разнится в существующих изданиях?<sup>2</sup>). Механизмы жанровых трансформаций, характерные для серий, а также семантические

<sup>1</sup> О жанрах эвиденции и волонты см. работы В.И. Тюпы [32, с. 126–131; 33, с. 126–128].

<sup>2</sup> Ср., например, издания 1989 [38] и 1999 [37] гг. О текстовом составе «Жителей барака» см. статьи И. Ахметьева [3; 4] и Е. Лобкова [27].

отношения между сериями (от этих особенностей зависит авторская модель мира), далее и будут рассмотрены нами на примере идиллии и баллады.

Уже в своем генезисе идиллия и баллада позиционируются как жанры-антагонисты: имея в качестве архитектурной основы поляризацию «своего» и «чужого», они восходят к контрастным типам перформатива – покоя и тревоги. Жанровая система ценностей выражается в структуре пространства, а именно в горизонтальной соположенности миров – «малого» (близкого) и «большого» (враждебного). В то время как идиллическое мышление центростремительно, а «круг умиротворенности» непроницаем, балладная сюжетика центробежна и базируется на «вторжении извне», приводящем к катастрофической развязке. Особенности хронотопа обусловлен и характер событийности: воспроизводимости одних и тех же ситуаций в идиллии противопоставлено единичное, но фатальное для балладного мира столкновение «здешнего» и «иног», знаменующее разрушение привычного порядка. Персонажи-участники подобных сюжетов также разнятся: если идиллический герой не выделен среди людей его круга, то балладный наделен исключительным статусом жертвы, поскольку сверхъестественные силы всегда избирательны в своих пристрастиях [33, с. 117–123; см. также: 5; 28, с. 388–410; 30; 31, с. 103–109, 125–128]. Идиллии, открывающие «Жителей барака», целиком обращены к сфере коммунального быта и межличностных отношений; баллады, сконцентрированные преимущественно в середине книги, разрабатывают важнейшую для неподцензурного поэта тему «человек и власть».

Идиллическое, на первый взгляд, совершенно чуждое Холину, биографически мотивировано: стихотворным опытом автора предшествовали война и ГУЛАГ, поэтому пространство барака, отгороженное от «большого» мира, рассматривается как безопасное и комфортное для жизни [26]. Нередко его замкнутость эксплицируется в образах, служащих материальным выражением границы: именно такую функцию выполняют дамба, мост или забор, фигурирующий сразу в нескольких текстах. К барачному *locus amoenus* примыкают пивная, столовая, магазин и палатка, «притягивающие» светлые переживания, тогда как сарай, пруд, метро и вокзал персонажам скорее враждебны: именно там с ними происходят несчастья – от курьезной потери штанов до смерти. Очерченные таким образом пространственные координаты сигнализируют, что присущая идиллии топика у Холина остается узнаваемой, хотя и подвергается ревизии. Традиционные атрибуты жанра подменяются их сниженными, едва ли не пародийными «двойниками»: щедрая на дары природа – комнатными растениями, мирный труд –



малооплачиваемой службой, гастрономическое изобилие – диетическим супом, радость взаимной любви – непрекращающейся перебранкой супругов. Эмоциональной доминантой стихотворений становится «скука» – и ни кухонные перепалки, ни мелочные интриги, приводящие к дракам, не способны нарушить барачного спокойствия.

«Довольство малым», важнейшее качество героя идиллии [5, с. 17], передается и субъекту Холина, закрывающему глаза как на бытовые неудобства, так и на принципиальное несовершенство мира. Чтобы убедиться в этом, достаточно присмотреться к «декорациям», в которых разворачивается сюжет одного из самых известных стихотворений – «Заборы. Помойки. Афиши. Рекламы». «Голубой глубине небес», символу пусть относительной, но свободы (чувство безопасности позволяет отвлечься, чтобы взглянуть на небо) сопутствует никому не нужный бытовой хлам; грузная советская мебель, знак благополучия и достатка, соседствует с клопами и тараканами, которые населяют барак наряду с лежащими в постелях женами («ленивыми», потому что спешить некуда) и старухами, хранящими «домашний очаг», пока «мужчины на службе» [37, с. 9]. М. Н. Липовецкий подчеркивает, что автор «настойчиво снимает различие между вещами, насекомыми и людьми» [26], на что указывают и такие рифменные пары, как *диваны – тараканы, плафоны – жены, старухи – мухи*. Соблазнительно, однако, видеть здесь не только редукцию субъектности, но и свойственное идиллии ценностное совпадение с реальностью, в случае Холина – с жизнью в ее «биологической наготе» [26]. Подобное совпадение не может быть избирательным, поэтому в основе целого ряда текстов оказывается кумуляция, семантически уравнивающая прекрасное и безобразное: «На окне цветочки, / В комнате уют, / У барака бочка, / Рядом водку пьют, / У соседей дочку / В это время бьют» [37, с. 11].

Упомянутые в цитируемом стихотворении происшествия (их репертуар невелик, а «градус событийности» минимален) репродуцируются и в других текстах книги, утверждая неизменность жизненных сценариев. Наречия «опять», «обычно», «снова», «прошивающие» «Жителей барака», становятся лексическими маркерами циклического времени. Однако прецедентный характер повседневности у Холина не только тематизируется, но и воплощается в структуре текста, иконически выражающей идею повторения, если не безысходности. Существует мнение, что холинские рефрены ассоциируются не с фольклорным заговором или пасторалью, но с монотонным движением конвейера или станка, выполняющего одну и ту же работу [22]. Как бы то ни было, повтор в «Жителях барака» осознается как один из главных механизмов смыслообразования и реализуется в широком разнообразии

форм – от текстов, написанных на одну-две рифмы («Под забором куча сора», «На стене висит афиша...») до триолета и его дериватов («В диетической столовой...», «Она на кухне жарила картошку...»). Когда одна строфа почти дословно, пусть и в иной последовательности, повторяет другую (как в стихотворении «В пивной галдеж и едкий...»), «золотой век» оборачивается «дурной бесконечностью» – и положить ей конец способна лишь гибель идиллического мира.

Действительно, обретаемая баракком гармония то и дело подрывается извне – вторжением враждебной и неподконтрольной его обитателям силы. Неслучайно балладное начало «вызревает» у Холина изнутри идиллии, провоцируя борьбу жанров за право «завершить целое» [18, с. 151]. Так, стихотворение «Пейзаж прост...» начинается идиллически, о чем свидетельствует традиционная для жанра образность: «дом», «уют», «труд», «муж», «жена» и т. д. [10, с. 472–489; 31, с. 104]. Однако перформатив покоя, определяющий эмоциональный тон первых строчек, сменяется перформативом тревоги, «окрашивающим» вторую половину текста. Переключение жанровых «регистров» сюжетно мотивировано: благодаря газете, рассказывающей о волнениях на Ближнем Востоке, в барак проникает «большой» мир, грозящий уничтожением привычного порядка («...Вдруг война – / Заберут, / Убьют» [37, с. 36]). Но вопреки тому, что мысли персонажей заняты «потусторонними» вещами, *locus amoenus* сохраняет целостность: идиллическое реально, в то время как негативный балладный «сценарий» гипотетичен. Таким образом, модальность действительности гарантирует превосходство идиллии над балладой – но лишь до тех пор, пока последняя, отделившись от нее, не становится самостоятельным жанром.

Среди наиболее выразительных холинских баллад – стихотворение-предупреждение «Берегись автомобиля...», многократно (за счет все тех же повторов) эксплицирующее угрозу. Выход за пределы «домашнего» круга чреват опасностями – от вредной «пешеходу» пыли до тяжелых болезней [37, с. 15], однако неизменно губительным для человека оказывается контакт с государством. «Игнорируемый... идеологией сталинизма барачный поселок» трактуется А. Конаковым как «пространство свободы», где только и возможна «нормальная жизнь», почти «не ощущающая... давления “авторитетного дискурса”» [21, с. 23–24]. В большинстве своем персонажи Холина действительно «невидимы» для власти, но находятся и такие, чьи судьбы радикально меняются (а то и рушатся) в результате «лобового» столкновения с ней. Устойчивый сюжетный ход – явление в барачный мир героя, репрезентирующего власть, в борьбе с которым рядовой обыватель терпит поражение и / или гибнет. Функции иномирного чудовища (например, мертвого жениха в

романтической балладе) берут на себя ревизор или управдом, а в роли их визави выступают многочисленные истопники, кладовщики или сотрудники торговых палаток. Определенность профессионального статуса в характеристике последних неслучайна – вписываясь в социальные структуры, человек рискует «обнаружить себя» и стать уязвимым. Нередко к трагическим последствиям приводят его же собственные поступки – должностные правонарушения, которые власть, не справедливая, но также преступная (требование взятки – один из сквозных мотивов), как правило, не прощает.

Многократная эксплуатация данной сюжетной схемы говорит о безальтернативности жизни и неспособности персонажей направить ее в позитивное русло. Обращает на себя внимание полное отсутствие в книге присущего жанру диалога: единичные реплики облеченных властью героев («Делись-ка пополам, / А не то под суд отдам!», «– Дашь две тысячи, / Будем в расчете» [37, с. 14, 25]) требуют не ответа, но подчинения, которое и приводит сюжет в центральную точку балладного мира – к могиле. Именно так уже в первом стихотворении книги аттестован сарай, где надлежит повеситься промотавшему казенное добро кладовщику Николаю [37, с. 9, 22]. Но подобным же образом именуется и барак, куда после свидания с ревизором попадает труженик розничной торговли Кузьма Спиридоныч («Едва откупился. И все полетело в трубу. / Теперь проживает в бараке у нас, как в гробу» [37, с. 25]). Иными словами, обитаемая персонажами реальность амбивалентна: увиденная «глазами жанра», она обнаруживает сочетание диаметрально противоположных качеств. Если предназначенное для жизни «домашнее» пространство размыкается и оборачивается гробом, гармония уже не может считаться абсолютной – однако и угрожающие спокойствию силы на фоне хоть и поверхностного, но благополучия представляются не столь всемогущими.

Рассмотрение «Жителей барака» И. Холина как жанрового ансамбля, состоящего из нескольких серий, обнаруживает целый ряд закономерностей, определяющих авторскую модель мира. Так, со всей определенностью можно говорить об устойчивом функционале каждого жанра: если идиллия изображает барак как советский «филиал» рая, то баллада выявляет его уязвимость перед государством. Поочередно примеряя то одни, то другие жанровые «очки», автор фокусируется на разных гранях действительности, приобретающей смысловую объем и многомерность, однако сам способ ее видения остается неизменным. Суть его состоит в том, что холинские произведения приобретают черты антижанров, двигаясь навстречу своим противоположностям. Отсутствие «буферных зон» между жанрами оборачивается их борьбой, знаменующей

неустойчивость миропорядка и свойственный неклассическому сознанию «отказ от финализма» [17, с. 19–20].

### *Литература*

1. *Артемова С.Ю.* Послание стихотворное // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 177–178.
2. *Артемова С.Ю.* Трансформация жанров русской лирики в XX веке: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Тверь, 2020. 44 с.
3. *Ахметьев И.* Заметки афроамериканца // Старое литературное обозрение. 2001. № 2. С. 131–134.
4. *Ахметьев И.* Игорь Холин и его барачные стихи. URL: <https://ubeschur.livejournal.com/81656.html> (дата обращения: 25.06.2021).
5. *Балашова Е.А.* Функционирование русской стихотворной идиллии в XX–XXI вв.: вопросы типологии: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Смоленск, 2015. 46 с.
6. *Барковская Н.В., Верина У.Ю., Гутрина Л.Д., Жибуль В.Ю.* Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси: монография. М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 674 с.
7. *Бахтин М.М.* Из записей 1970–1971 годов // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 336–360.
8. *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 159–206.
9. *Бахтин М.М.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М.: Издательство «Лабиринт», 2000. 640 с.
10. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 340–503.
11. *Бачинин В.* «Человек барачный» в поэтической девиантографии Игоря Холина // Человек. 2008. № 5. С. 55–63.
12. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. Т. 2. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 368 с.
13. *Веселовский А.И.* Историческая поэтика. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 648 с.
14. *Гаспаров М.Л.* «Снова тучи надо мною...» Методика анализа // Гаспаров М. Л. Избранные труды, том II. О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 9–20.
15. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.: Интрада, 1997. 416 с.

16. *Дарвин М.Н.* Цикл // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 292-293.
17. *Житенев А.А.* Поэзия неомодернизма. СПб.: ООО «Инапресс», 2012. 480 с.
18. *Козлов В.И.* Жанровое мышление современной поэзии // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 173-159.
19. *Козлов В.И.* Использовать при прочтении. О жанровом анализе лирического произведения // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 208–237.
20. *Козлов В.И.* Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории. М.: Языки славянской культуры, 2013. 280 с.
21. *Конаков А.* Игорь Холин: твердая кость «авторитетного дискурса» // Конаков А. Вторая вненаходимая. Очерки неофициальной литературы СССР. СПб.: Транслит, 2017. С. 17-24.
22. *Конаков А.* Песня о Холине. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/3576-pesnya-o-holine> (дата обращения: 25.06.2021).
23. *Кулаков В.* Лианозово. История одной поэтической группы // Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 11–34.
24. *Лейдерман Н.Л.* Теория жанра. Исследования и разборы. Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010. 904 с.
25. *Лекманов О.А.* Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре начала XX века. О. Э. Мандельштам. «Камень» (1913): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1995. 16 с.
26. *Липовецкий М.* Ужас, но не ужас-ужас: о поэзии Игоря Холина. Барачный цикл как зеркало голой жизни, которая учится жить. URL: <https://gorky.media/context/uzhas-no-ne-uzhas-uzhas-o-poezii-igorya-holina> (дата обращения: 25.06.2021).
27. *Лобков Е.* «Страшный мир» Игоря Холина. (Гипертекст «Барачные») // Зеркало. 2004. № 23. URL: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2004/23/strashnyjmir-igorya-holina.html> (дата обращения: 25.06.2021).
28. Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении. Коллективная монография. М.: Intrada, 2014. С. 388-410.
29. *Сквозников В.Д.* Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 173-237.
30. *Степанов А.Г.* Идиллия // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 77-78.

31. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования. М.: Издательский центр «Академия», 2011. 256 с.
32. Тюпа В.И. Жанровый репертуар лирики Лермонтова 1840–1841 годов // Мир Лермонтова: коллективная монография. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 115-131.
33. Тюпа В.И. Генеалогия лирических жанров // Жанр как инструмент прочтения: Сб. статей. Ростов-на-Дону: Инновационные гуманитарные проекты, 2012. С. 104-130.
34. Тюпа В.И. Градация текстовых ансамблей // Европейский лирический цикл. Материалы международной научной конференции, 15–17 ноября 2001 г. М.: РГГУ, 2003. С. 50-63.
35. Фатющенко В.И. Русская лирика революционной эпохи (1912–1922). М., 2008. 434 с.
36. Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. М., 1990. 34 с.
37. Холин И.С. Жители барака // Избранное. Стихи и поэмы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 9-37.
38. Холин И.С. Жители барака. М.: Издательство «Прометей» МГПИ им. В. И. Ленина, 1989. 36 с.
39. Янечек Дж. Серийность в творчестве Д.А. Пригова // Неканонический классик: Д.А. Пригов (1940–2007): Сб. статей и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 501-512.

**Мигалина Д.А.,**  
магистрант;  
Московский педагогический  
государственный университет;  
migalina.darya@yandex.ru

## **Экфрасис в романе М. Елизарова «Земля»: картина Арнольда Бёклина «Остров мёртвых» и её символика**

**Аннотация:** в статье проводится семантический и функциональный анализ использования приема экфрасиса в романе М. Елизарова «Земля» на примере картины «Остров мёртвых» А. Бёклина. Среди картин, описанных в романе, именно «Остров мёртвых» обладает наиболее разветвлённой символикой. Рассматривается история создания картины, выявляется её влияние на сюжет произведения и персонажей. Определяется значение «Острова мёртвых» в романе М. Елизарова. В статье определяются функции, которые выполняет экфрасис в романе.

**Ключевые слова:** экфрасис, символ, танатос, роман, кладбище.

**Migalina D.A.,**  
master student,  
Moscow Pedagogical State University;  
migalina.darya@yandex.ru

## **Ekphrasis in M. Elizarov's novel "Earth": A. Böcklin "The island of the dead" and its symbolisme**

**Abstract:** The article deals with the semantic and functional analysis of the use of ekphrasis in the novel "The Land" by M. Elizarov on the example of the picture "The Island of the Dead" by A. Böcklin. Among the paintings described in the novel, it is "The Island of the Dead" that has the most ramified symbolism. The history of the painting is considered, its influence on the plot of the work and the characters is revealed. The significance of "The Island of the Dead" in the novel by M. Elizarov is defined. The article defines the functions that the ekphrasis performs in the novel.

**Key words:** ekphrasis, symbol, thanatos, novel, cemetery.

Осмысление «русского танатоса», похоронной культуры и отношения человека к смерти – ведущие темы романа Михаила Елизарова «Земля», который вышел в 2020 году.

Михаил Юрьевич Елизаров – русский писатель, музыкант и автор-

исполнитель собственных песен. Его литературная карьера началась в 2001 году, творчество писателя не остаётся без внимания публики, М. Елизаров удостоивался наград и литературных премий, например: роман «Библиотекарь» получил премию «Русский букер», роман «Земля» стал лауреатом премии «Национальный бестселлер», победил в конкурсе интернет-проекта «Livelibe» в номинации "Русская проза», стал лауреатом премии «Большая книга» в номинации «Приз читательских симпатий».

По авторскому замыслу «Земля» должна стать трилогией, первая часть которой называется «Землекоп». Однако сам писатель в ряде интервью заявлял, что не знает, будет ли продолжение у первого романа, может быть, на истории землекопа всё и закончится. [5]

«Земля» – роман воспитания, который рассказывает о взрослении и становлении Володи Кротышева. С детства Володю сопровождает кладбище: сначала он играет в землекопа в песочнице детского сада, затем служит в стройбате, где впервые копает настоящую могилу, а вскоре по приглашению старшего брата попадает в похоронный бизнес, который становится судьбой главного героя.

Для реализации художественного замысла автор прибегает к многочисленным изобразительным образам, которые несут определённый смысл в русской культуре. Так, например, с самых первых страниц повсеместно встречается фигура портрета-овала, какие обычно крепят на надгробия. В тексте это символ памяти и прошлого, можно сказать, «умершего момента». В таком виде запоминаются герою особые выражения лиц членов его семьи или просто лица людей из детства, армии и уже прожитых этапов.

В романе часто используется приём визуализации, который создаёт вторую реальность в художественном тексте, погружая читателя в образный мир посредством ярких метафор и неожиданных сочетаний. Особенно интересно этот прием работает в части, где описывается детство героя, пространство вокруг него оживает, бытовые предметы приобретают новые смыслы, мы видим мир глазами ребенка с активным воображением. [8 с. 76]

Важным элементом описания в тексте является экфрасис (описание произведения изобразительного искусства в литературном тексте). Особой чертой экфрасиса является то, что при его создании к уже имеющимся символам и смыслам к артефакту добавляются новые, поскольку здесь «встречаются» два творца. [7 с. 1] Таким образом создаётся особый подтекст. То же происходит и в романе «Земля».

С помощью описания живописных полотен автор передаёт отношение героя к пространству кладбища и смерти, становится очевидно, что капище притягивает героя, оно ничуть его не пугает и



вызывает интерес. В тексте можно встретить два экфрасиса.

Первый – описание вымышленной картины малоизвестного художника прапрадеда главного героя, которая изображает кладбище и могилу «неизвестного», Володя видит её в детстве: «Я частенько останавливался возле этой картины. Саркофаг и пирамидальную тумбу с крестом на ней опоясывал плющ. <...> На плите саркофага скорбел ангел или херувим, но из-за выбранного художником ракурса самой фигуры видно не было, только фрагмент каменного крыла, похожий на понурое собачье ухо. Кладбищенская тропка уводила вдаль – в бесконечность крестов и надгробий». [4, с. 12] Здесь кладбище – символ этой вечности, перед героем лежит путь, а он находится в самом его начале, примечательно, что тропа именно «уводила» героя, это один из символов-лейтмотивов романа, которые предсказывают судьбу героя, который станет землекопом на кладбище.

Второй экфрасис – это описание репродукции знаменитой картины художника-символиста А. Бёклина «Остров мёртвых» (1880 – 1886), на ней и её значении в романе стоит остановиться подробнее. Всего художником было создано пять вариантов картины, но до конца XX века сохранилось только четыре. Вообще для рубежа XIX – XX веков символика загробного мира и смерти была не нова и актуальна. Этот период был крайне насыщен трагическими событиями и изменениями в умах, что отражалось в искусстве и философии декаданса.

Считается, что Бёклин написал картину, отражающую настроение эпохи, она стала крайне популярна. Поклонниками картины были Фрейд, Гитлер, Ленин и многие другие. «Остров мёртвых» вдохновлял на создание других произведений искусства. Под впечатлением от чёрно-белой репродукции картины Рахманинов написал симфоническую поэму «Остров мёртвых».

Заказчица первого варианта картины просила отразить её скорбь от потери супруга. А. Бёклин реализовал просьбу через мифологический сюжет о боге Хароне, перевозившем в загробное царство Аид по реке Стикс души умерших. Картина наполнена пронзительным одиночеством, остров стоит посреди водной глади, которую не волнуют ни вёсла, ни ветер, всё здесь замерло, время и жизнь остановились. Остров представляет собой каменные скалы, расположенные полукругом, на нём растут кипарисы – их часто сажают на кладбищах, они стали неким символом смерти и погребения ещё с античных времён, как известно в древнегреческой мифологии юноша Кипарис был превращён Аполлоном в дерево в знак вечной скорби молодого человека об убитом олене. В стенах скал расположены оконца, а в центре скал проход в глубь – в склеп. На переднем плане мы видим лодку, в которой сидит гребец – который

интерпретируется как Харон, хотя в первой версии заказчица просила нарисовать *женщину-гребца*. Перед «перевозчиком» стоит фигура в белом саване – душа покойного и прямоугольный ящик, который многие принимают за гроб.

Живопись Бёклина оказала влияние на развитие сюрреализма в живописи, Дали и Магритт восхищались «Островом мёртвых», сам Дали интерпретировал рассматриваемую картину – создал по её мотивам сюрреалистическое полотно «Истинное изображение „Острова мёртвых“ Арнольда Бёклина в час вечерней молитвы» (1932). Творчество Бёклина оказало значительное влияние на последующую культуру, по мотивам картины были созданы музыкальные, литературные произведения и фильмы.

Депрессивное по описанию, изображение наполнено спокойствием и скорее вызывает грусть, но не страх. В романе М. Елизарова репродукцию картины герой видит перед трагической кульминацией, которая разделит его жизнь на до и после. Репродукция «Острова мёртвых» – подарок девушке Алине, которая является катализатором конфликта между главным героем и его братом. Для Володи картина становится зловещим предзнаменованием скорой трагедии. Ощущение одиночества, которое наполняет героя при виде картины, эмоционально опустошает его и проецирует в сознании очевидную мысль: «Мы все умрём». [4, с. 205]

Важной деталью является то, что для Володи «Остров мёртвых» ассоциировался с кладбищем, ничего не зная об искусстве и культуре XX века, герой чётко уловил эту символику «кладбища душ», атмосферу острова герой назвал: «торжественной кладбищенской благоустроенностью». [4 с. 204] Интересно, что при описании живописного полотна в произведении М. Елизарова складывается определённая индивидуальная интерпретация, в которой «ящик» вовсе не гроб, а «сундук с загробным скарбом» [4 с. 204], стоящую фигуру герой по-простецки называет «мумией» [4 с. 204], что выдаёт степень его просвещённости. В описании повторяются эпитеты, связанные с камнем и железом и холодными, жёсткими материалами: «скалистый», «зеркальная гладь стального цвета», «малахитовая муть». [4 с. 204] Всё говорит о мертвенности и необратимости.

Ещё одной специфичной чертой данного экфрасиса является восприятие героем нарисованных скал как руин. При описании используются обороты, связанные с распадом, тлением, упадком: «ржавые потёки» [4 с. 204] – разрушенный, подверженный эрозией металл, «выгоревшая трава», «изломанные гребни», «словно бы остров вырос на руинах доисторического Пантеона» [4 с. 205]. Этот фрагмент тоже можно

отнести к предчувствию, поскольку именно с этого момента жизнь Володи начинает меняться в негативную сторону, всё движется к катастрофе, после которой герою придётся начать жизнь с чистого листа.

Во время разговора с братом главный герой высказывает своё предположение относительно художественного замысла: «Возможно, художник хотел сказать, что для каждого умершего заготовлено индивидуальное одиночество на острове». [4 с. 205] Приведённый автором диалог показывает, насколько два брата похожи в эмоциональном и духовном плане, несмотря на кажущееся внешнее отличие. Старший брат – Никита, наполнен саморазрушением и агрессией, ему не хватает, как он выражается, «экшена» в картине, «мало мёртвых». [4 с. 205] Его восприятие поверхностно, эмоциональное воздействие картины не отзывается в его душе, самое важное в данной картине для него то, что он отдал за неё много денег. И на первый взгляд, гордость за материальный вклад в картину, собственное бахвальство – единственное, что продуцирует художественное произведение в душе Никиты. Однако в конце обсуждения он высказывает ассоциацию, будто предчувствие скорой трагедии, в которой эти скалы – камень на распутье, как в русской сказке.

Таким образом читатель погружается в напряжённую атмосферу, если до появления картины нарратив был более спокойным и лёгким, то теперь создаётся гнетущее ощущение, наполненное предчувствием фатального исхода событий. В конце разговора Никита произносит сакраментальную для главного героя и всего романа фразу, что выбор пути – это иллюзия: «Дорога всегда одна». [4 с. 204]

Для младшего брата (главного героя Володи) картина станет символом фатума, рока, нависшего над его жизнью, к которой он обратится дважды и которую будет упоминать при удобном случае. Роман в целом наполнен предчувствиями, символами и иными маркерами, по которым можно предугадать грядущие события. Оба брата привыкшие с детства жить с «биологическими часами», подаренными отцом, будто наполнены мистическими и суеверными ритуалами и знаниями. Они оба очень тонко чувствуют будущее.

После центрального кульминационного эпизода – ссоры Володи с братом Никитой, в ходе которой вскрылась тайная любовная связь Володи с женщиной брата и разбились биологические часы Никиты, отмерявшие и структурировавшие его земное время, ускорилось движение главного героя (Володи) к своему року, то есть в сторону работы на кладбище. Однажды Володя увидел на картине белый мазок, оказавшийся молью, которую убил и вдруг осознал, что, возможно, это была душа пропавшего после ссоры брата.

В период работы похоронным агентом, когда на героя будут давить со всех сторон проблемы, Володя опять будет рассматривать картину. В этот раз восприятие было следующим: «В этот вечер Бёклин показался мне ужасающе одиноким. <...> Я не считал себя каким-то знатоком «Острова мёртвых», и, честно говоря, видел только эту конкретную копию, но мог бы поклясться, что раньше лодка находилась в удалении от берега, а сейчас уже решительно вошла носом в его бесповоротную унылую сень.» [4 с. 466] – в данном эпизоде перегруженное событиями и переживаниями сознание героя интерпретирует увиденное как душу брата, который всё ближе к загробной жизни, искажается и меняется не только ощущение героя от картины, но и само изображение. Картина становится инструментом для передачи переживаний героя, создаётся психологический параллелизм.

Ряд читательских ассоциаций и толкований, возникающих при прочтении, дополняют и расширяют восприятие персонажа, создавая при этом ситуацию «диалога» автора с читателем. На наш взгляд, смысл экфрасиса в романе не ограничивается просто упоминанием популярного произведения на тему смерти. Роль данной картины куда значительнее, она является судьбоносным знаком, который помимо напоминания о скоротечности жизни, является символом притяжения героя к похоронной сфере и кладбищу. Белую моль можно считать не душой Никиты, а самим Володей, который как на свет летит в пространство загробного мира, в загробную философию и похоронное дело. И это он стал ближе к своему предназначению, а не Никита к загробной жизни.

В цитате Никиты об иллюзии выбора, мы можем увидеть ещё один знак, который даёт нам понять, что судьба главного героя предначертана и всё, что его окружает, говорит об этом. Весь роман Володя, подобно фигуре в саване с картины Бёклина, «плывёт по течению» жизни и не предпринимает попыток изменить положение вещей, которое его не устраивает. Он бессилён сопротивляться, поэтому поддаётся «зову» и связывает себя неразрывно с кладбищем, которое «поздоровалось» с ним ещё в детстве.

Отдельное внимание хочется уделить интерпретации фигуры Харона, которую, как мы помним, изначально хотели изобразить в женском образе. Этот факт перекликается с образом Алины – главного женского персонажа, возлюбленной Никиты и Володи, из-за которой жизнь главного героя сильно изменилась. Алину можно образно назвать «перевозчиком», Хароном в романе, поскольку именно она подсказала Никите идею с бизнесом по производству могильных памятников, именно она направляет туда же Володю, и сама героиня работает в близкой к этому сфере. На её мистическую природу указывает ряд факторов. Во-

первых, всё её тело украшено татуировками, которые так или иначе обозначают смерть. Во-вторых, в юности она много увлекалась оккультизмом, занималась различными духовными практиками, связанными с загробным миром. В-третьих, она обладает связями в похоронном мире, продумывает инновации для ритуальных компаний, вся её жизнь связана с кладбищем. И учитывая факт, что именно она разбивает «биологические» часы Никиты, которые символизируют его земную жизнь и играют в его судьбе важную роль, мы можем сделать вывод, что в Алине автор воплощает образ Харона – перевозчика в иной мир.

Также важно сопоставить две картины, экфрасисы которых представлены в романе. На первой было изображено кладбище, на второй остров, который герой воспринимает как кладбище. Обе картины привлекают героя и становятся излюбленными объектами наблюдения. Поскольку в произведении Елизарова сильны традиции романа воспитания, можно сказать, что через текст расставлены знаки, помогающие проследить взросление героя, они отмечают этапы его становления, а все окружающие его люди и артефакты – это проводники и вспомогательные элементы его инициации, которая происходит на наш взгляд в финале романа, когда Володя проходит своего рода «собеседование» с представителями «образовательного учреждения», связанного с ритуальными услугами.

Для детского возраста автор выбирает очевидное изображение кладбища, подготавливающее восприятие героя и формирующее его отношение к загробному миру и похоронной среде, как к абсолютно обыденным явлениям.

Для более взрослого возраста автором была выбрана символическая картина Бёклина, которая словно демонстрирует, что у героя один путь, и если все остальные идут на «остров»-кладбище всю жизнь и достигнут его после смерти, то он окажется на нём при жизни и станет его хранителем и служителем, окажется своего рода проводником в мир мёртвых – будет копать могилы и отправлять в загробную жизнь. Обе картины изображают тропинку или путь, уводящий вглубь кладбища в одном случае и в глубь склепа в другом, что также символизирует жизненный путь героя.

Таким образом можно считать, что картина А. Бёклина в романе М. Елизарова становится многозначным символом «стремления к танатосу», неотвратимости судьбы и отсутствия иного пути, кроме того, который уже предначертан, а также смирения и принятия своего пути, поскольку в конце книги герой примет приглашение незнакомцев из Москвы на обучение в области оказания ритуальных услуг. Также можно говорить о том, что картина изображает призвание, которое у главного героя безусловно есть, и о том, что жизнь даёт нам знаки и подсказки, нужно

лишь уметь их видеть и понимать. Нами были выделены следующие функции экфрасиса в романе «Земля»: психологические, символические и мифопоэтические, сюжетные, философские.

Картина А. Бёклина наиболее подходящее произведение для включения его в полотно текста, она помогает раскрыть героя, его подсознание и иллюстрирует его стремления. Можно сказать, что «Остров мёртвых» А. Бёклина – метафора жизни главного героя произведения Владимира Кротышева.

### *Литература*

1. *Аствацатуров А.А.* Она и ребенок, и самка богомола, и философ, и ведьма, и жрица, и ритуальная жертва» рецензия на роман Михаила Елизарова «Земля». URL: <https://gorky.media/reviews/ona-i-rebenok-i-samka-bogomola-i-filosof-i-vedma-i-zhritsa-i-ritualnaya-zhertva/> (дата обращения 11.05.2021)
2. *Бычков В.В.* Метафизика пейзажа в символистском искусстве. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metafizika-peyzazha-v-simvolistskom-iskusstve> (дата обращения 11.05.2021)
3. *Владимирский В.* Русская смерть. Спорная книга «Земля» Михаила Елизарова. URL: <https://gorky.media/context/russkaya-smert/> (дата обращения 10.05.2021)
4. *Елизаров М.Ю.* Земля. М.: АСТ. 2020. 781 с.
5. Открытая книга. Михаил Елизаров «Земля» – интервью. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6TnM7uWccJA> (дата обращения 10.05.2021)
6. *Рудалёв А.* «Некромикон настоящего человека». URL: <https://lgz.ru/article/-51-6718-18-12-2019/nekronomikon-nastoyashchego-cheloveka/> (дата обращения 11.05.2021)
7. *Уртминцева Е.Г.* Экфрасис: научная проблема и методика её исследования. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekfrasis-nauchnaya-problema-i-metodika-ee-issledovaniya> (дата обращения 10.05.2021)
8. *Хетени Ж.* Идея в образах, абстрактное в визуальном. Фигуры-образы Исаака Бабея // Russian Literature. 1999. Vol. XLV. № 1. P. 75-85.

**Харитонов Е.В.,**  
кандидат филологических наук,  
доцент кафедры маркетинга  
и международного менеджмента,  
Уральский государственный  
экономический университет;  
ev\_haritonova@mail.ru

**Синтез визуального и вербального нарратива в структуре  
графического романа Ольги Лаврентьевой «Сурвило»:  
особенности семантики, специфика текстопостроения,  
субъектная организация**

*Аннотация:* в статье выявляются и характеризуются формы и способы смыслопорождения в тексте, возникшем в результате синтеза визуального и вербального начал, – графическом романе Ольги Лаврентьевой «Сурвило». Рассматриваемое произведение представляет собой художественное исследование темы исторической памяти в ее семейно-родовом воплощении. Отмечается, что с темой памяти корреспондируют темы страха, тревоги за близких, а также мотив опосредованной памяти и замещенной жизни. В работе обнаруживаются и анализируются особенности семантики и поэтики визуального и вербального нарратива, исследуется специфика повествовательной, субъектной и темпоральной организации романа. Устанавливается, что в мотивной структуре романа особое место занимают мотивы дома, травы, леса. В статье репрезентируется метатекстуальный план, играющий важную роль в книге. Утверждается, что жизнеописательные нарративные практики приносят исцеляющий терапевтический эффект как рассказчикам, так и слушателям/читателям, поскольку они способствуют формированию персональной и коллективной идентичности.

*Ключевые слова:* графический роман, вербальное, визуальное, нарратив, повествование, метатекст, Ольга Лаврентьева, «Сурвило», художественный синтез.

**Kharitonova E.V.,**  
candidate of Philology,  
Associate Professor of the Department  
of Marketing and International Management,  
Ural State University of Economics;  
ev\_haritonova@mail.ru

**Synthesis of visual and verbal narrative in structure**

## **graphic novel by Olga Lavrentieva «Survilo»: features of semantics, specificity of text construction, subject organization**

**Abstract:** the article identifies and characterizes the forms and methods of generating meaning in a text that has arisen as a result of the synthesis of the visual and verbal principles – the graphic novel «Survilo» by Olga Lavrentieva. The work in question is an artistic study of the theme of historical memory in its family and clan embodiment. It is noted that the themes of fear, anxiety for loved ones, as well as the motive of mediated memory and substituted life correspond with the theme of memory. The work reveals and analyzes the features of the semantics and poetics of the visual and verbal narrative, examines the specifics of the narrative, subjective and temporal organization of the novel. It is established that the motives of the house, grass, forest occupy a special place in the motive structure of the novel. The article represents the metatextual plan that plays an important role in the book. Life-describing narrative practices have been argued to have a healing therapeutic effect for both storytellers and listeners / readers as they contribute to the formation of personal and collective identities.

**Keywords:** graphic novel, verbal, visual, narrative, narration, metatext, Olga Lavrentieva, «Survilo», artistic synthesis.

В современном гуманитарном знании комикс имеет статус лингвовизуального феномена, семантика, поэтика и прагматика которого не могут считаться в достаточной степени изученными; остается актуальной, в частности, проблема жанроопределения и терминологической непроясненности: так, исследователи относят комикс к группам креолизованных, поликодовых, гибридных и т. п. текстов (подробнее об исследованиях комикса отечественными учеными см. [3]). Не вызывает сомнений причисление комикса к семиотически осложненным текстам: гетерогенность комикса, системное использование в его структуре двух знаковых систем – вербальной и визуальной – обуславливает содержательную и формальную специфику порождения и восприятия текста (о когнитивных особенностях комикса см. [5]).

Образуя собою «органическое смысловое единство» [1, с. 118], осуществляя сложно организованную реализацию автосемантии/синсемантии как текстовых категорий, вербальный и визуальный планы в структуре комикса соотносятся по принципу интеграции.

В настоящем исследовании предпринимается попытка обнаружить и охарактеризовать репрезентацию художественного синтеза в структуре



комикса как на содержательном уровне, так и в формальном плане. Цель данной работы заключается в выявлении способов смыслопорождения в комиксе как синтетической текстовой целостности.

Материалом исследования послужил графический роман Ольги Лаврентьевой «Сурвило» [4], ставший знаковым явлением в актуальной культуре [6, с. 239]. Современные ученые относят «Сурвило» к жанровой разновидности исторических комиксов [6, с. 239].

Как отмечают исследователи поэтики комикса Т. Ф. Семьян и Л. А. Юдин, во многих странах мира графическая проза «стоит на одном уровне с традиционными литературными произведениями и признается отдельным видом искусства» [7, с. 40].

Использование номинации «графический роман» по отношению к рассматриваемому тексту представляется не только обоснованным, но и целесообразным, поскольку это терминологическое образование объединяет в себе определение жанровой принадлежности текста с указанием на его визуальную природу.

Уже в названии книги «Сурвило» репрезентируется традиционная романная коллизия: «внутренне меняющийся герой <...> становится собой в исторически меняющемся мире» [9, с. 216]. В качестве заглавия книги выбирается антропоним, девичья фамилия главной героини, происходящая от наименования населенного пункта, – деревни Сурвилы. Название романа, таким образом, символически намечает семейно-родовую, а также пространственно-временную парадигмы, актуализирует связи заглавной героини с семьей и родом, а также с «большим», историческим временем и пространством, местом, локусом.

Графический роман «Сурвило» сохраняет несомненную связь с семейной сагой или семейной хроникой: предметом внимания автора становится жизнь нескольких поколений одной семьи, к которой автор также принадлежит, при этом частная жизнь людей протекает на фоне событий национально-исторического либо мирового масштаба: массовые репрессии 1930-х годов, ссылки, Вторая мировая война, блокада Ленинграда, реабилитационные процессы и т. д. Симптоматичен подзаголовок книги «биографический роман», указывающий, с одной стороны, на ее жанровую природу, с другой – на предметно-тематическую специфику.

Зарубежные исследователи – европейские и американские культурологи и нарратологи – давно и успешно применяют нарратологический подход к изучению поэтики комикса. Так, А. Баженова-Сорокина в рецензии на монографию финского нарратолога Кая Микконена «Нарратология комикса как вида искусства» отмечает, что в основе комикса «лежит последовательность изображений (так

называемых панелей), воспринимаемая читателем как целостное, внутренне стройное высказывание» [2, с. 378]. Думается, к обеим составляющим, образующим структуру комикса, – вербальной и визуальной – применимо общеупотребительное определение нарратива как «сюжетно-повествовательного высказывания, придающего своему предметно-смысловому содержанию статус события» [10, с. 134]. Также очевидна двоякособытийность как вербального, так и визуального нарратива – в его составе дифференцируется сюжетное событие и событие рассказывания.

Специфика нарративной организации графического романа «Сурвило» заключается в усложнении повествовательной оптики: в изображаемый на страницах комикса мир помещается также событие рассказывания, история создания книги. Соответственно, событие рассказывания будто бы удваивается: автор рассказывает читателю историю о том, как героиня рассказывает автору (как персонажу, внутритекстовой инстанции) историю. При этом метатекстуальный план входит в структуру как вербального, так и визуального нарративов.

Содержательную основу вербального и визуального повествования составляет жизнеописательный нарратив, воспоминание, личная история, рассказанная биографическому автору ее бабушкой, – Валентиной Викентьевной Сурвило. Портретирование заглавной героини осуществляется вербальными и визуальными средствами. Так, на обложку книги вынесено ее изображение в четырех возрастах: девочка – девушка – женщина – старуха. Безусловно, визуализация образа главной героини, помимо конкретно-иллюстративной, выполняет символически-обобщающую функцию. Рассказанная и воплотившаяся в книге частная история, индивидуальный жизненный опыт, личная память сопрягаются с множеством сходных судеб, с коллективной памятью.

Временную организацию романа создают три темпоральных плана, два из которых выполняют метатекстовые задачи: так, первый разворот [4, с. 8–9] представляет собой личное высказывание героини – рассказ о встрече ее родителей, а последующий разворот [4, с. 10–11] воспроизводит обстоятельства, при которых это высказывание осуществилось – в лесу во время сбора грибов бабушкой и внуками в 1997 году; далее [4, с. 14–15] в комиксовый нарратив вводится 2017 год и воссоздаются обстоятельства рассказывания Валентиной Викентьевной истории собственной жизни. В обозначенные темпоральные планы включен и субъект автора – он присутствует на страницах книги как персонаж: в 1997 году это небольшая девочка-подросток, собирающая грибы с бабушкой в лесу, а в 2017 году – молодая женщина, расспрашивающая бабушку о ее жизни. Необходимо отметить сложность повествовательной структуры и нелинейность

темпоральной организации текста: как выясняется, первая сцена с бабушкиными рассказами о встрече родителей, о сне, предшествовавшем этой встрече, транслируется через призму сознания внучки. За прошедшие двадцать лет бабушка успела забыть многие обстоятельства своей жизни; многое оказалось бы утраченным, если бы не жило в памяти внучки, которая спустя годы напоминает бабушке о ее прежних рассказах.

Далее повествование становится преимущественно монологичным, в книгу вводится сюжетное событие, начинающееся в 1930 году. В вербальном нарративе звучит преимущественно голос рассказчицы; вопросы же, заданные внучкой, в некоторых случаях повторяются бабушкой – таким способом, посредством переспрашивания либо возражения, через призму сознания и голоса главной героини в тексте маркируется постоянное присутствие слушателя – субъекта автора, например: «Портрет Сталина? Нет, не висел. Никогда» [4, с. 237].

На протяжении романного повествования сохраняется намеченная временная организация: три темпоральных плана перемежаются, в комиксовый нарратив, помимо 1997 и 2017 годов, включается 1999 год [4, с. 70–73], а также 2014 год [4, с. 259–272]. Смена временных пластов формирует у читателя ощущение, что жизнеописательный нарратив и связанная с ним трудная работа памяти с внутренними процессами вспоминания/забывания не ограничены исключительно временем создания книги; временные рамки сюжетного события раздвигаются, в зону авторского внимания попадает жизнь не только старейшего члена семьи, но и целого рода.

Переключение темпоральных планов также актуализирует в повествовании устойчивый сюжетно-мотивный комплекс, в который входят лейтмотивы страха, испуга, тревоги за близких, предчувствия несчастья – причем эти ощущения и психологические установки приобретают межпоколенческий характер, воспроизводятся у потомков. Психологически корректно и достоверно вербальный и визуальный нарративы воссоздают феномен, который называют памятью второго и третьего поколений или постпамятью (термин Марианны Хирш). Так, в начале книги, в первой главе (воспроизводимое событие относится к 1997 году) бабушке кажется, что она потеряла детей – при том, что они находились совсем рядом [4, с. 11–13]; далее, в конце второй главы (изображаемое событие относится к 1999 году), у бабушки возникает предчувствие, что с внуками, ушедшими гулять зимой, в снегопад, может произойти несчастье [4, с. 70–73]. Необходимо отметить значимость фокализации в романном повествовании в обеих сюжетных ситуациях: так, в визуальном нарративе используется прием, напоминающий смену планов и ракурсов в кино, – героиня изображается с разных точек зрения,

в том числе будто бы сверху со значительного расстояния. В вербальном нарративе также осуществляется встреча разных голосов персонажей; бабушка и внуки являются носителями разных точек зрения на происходящее: в катастрофическом сознании бабушки доминирует ощущение чрезвычайной хрупкости жизни, близости беды – внуки же не видят потенциальной опасности в окружающей их действительности, поэтому их удивляет и пугает поведение бабушки, они тревожатся за нее и утешают ее. Паралингвистические параметры коммуникативного сообщения (тембр, интонационные акценты и т. д.) воспроизводятся в романном комиковом нарративе посредством шрифтовых выделений: размера букв, их толщины, подчеркиваний и т. п. Эмотивность реплик героев репрезентируется именно таким способом: в кульминационные моменты высказывания бабушки («Я вас потеряла», «Я так перепугалась!») [4, с. 13] и внуков («Бабушка, стой!», «Куда ты?») [4, с. 72] сопровождаются шрифтовыми изменениями. Громкость, наличие пауз выражаются с помощью соответствующих знаков препинания, например: «Бабушка!!! Остановись!» [4, с. 72] или «И я подумала... Мне показалось... С вами несчастье. Я почувствовала...» [4, с. 73]. Выравнивание шрифта и замена знаков препинания на интонационно нейтральные (запятая, точка) сопутствуют эмоциональной стабилизации персонажей: близкие счастливо воссоединяются, все успокаиваются.

Впоследствии постоянно переживаемый страх утраты родных, прежде всего бабушки, усваивается внучкой. Финальная сцена романа зеркально повторяет начальную, но тревожное состояние здесь переживает субъект автора – так, героиня признается: «Каждый раз, всегда, с детства я подхожу к дому с этой мыслью. А вдруг я сейчас приду в пустой дом. Вдруг я больше не увижу бабушку?» [4, с. 306]. В визуальном нарративе используется прием, применяемый в первой сцене: заключительный разворот открывается полосным кадром, на котором издалека, со значительной дистанции нарисован бабушкин дом в темноте со светящимся окном; последующие панели фиксируют смену планов и ракурсов при изображении внучки, при этом лицо персонажа предельно размыто, на второй странице разворота внимание фокусируется на светящемся окне, по обе стороны которого находятся две героини: бабушка и внучка, лица которых прорисованы уже детально. Финальной репликой внучки оказывается обращение: «Бабушка!..», заключительной репликой бабушки – «Наконец-то! А то я уже начала волноваться!» [4, с. 307]. Последняя страница графического романа содержит четыре полосных кадра, на которых свет от окна бабушкиного дома по мере приближения к нему постепенно занимает все больше места, тьма рассеивается – завершающий кадр состоит практически из одной белизны,

редкие черные штрихи лишь подчеркивают сияние окна, заливающее все вокруг. Думается, спектр истолкования образов света и тьмы в финале романа может быть достаточно широким. Так, трудно не заметить аллюзию на Евангелие от Иоанна: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин 1:5). В любом случае в бинарной оппозиции света и тьмы концепт света воплощает собой добро, любовь, мудрость, красоту и имеет жизнеутверждающее значение.

Композиционная структура романа состоит из восьми глав, а также содержит интермеццо, не включенное в общую нумерацию и названное «Между главами» [4, с. 257–272]. В восьми главах основным субъектом сознания и речи является заглавная героиня книги, – во вставной главе Валентина Викентьевна Сурвило отсутствует как персонаж; главными действующими лицами в этом разделе становятся внуки Валентины Евгеньевны и их мама – дочь главной героини, Елена, названная так в память о старшей сестре, погибшей во время войны. Основным сюжетным событием вставной главы оказывается поездка потомков главной героини в деревню Дымокарь, где родилась и выросла мама Валентины Викентьевны, – Пелагея Никоновна. В ходе поездки обнаруживается, что дорога стала непроезжей, заросшей, к месту назначения путешественники не добираются и оказываются в соседней заброшенной деревне Мещанский Лужок, куда родители отправляли Елену на лето к дальней родственнице. Оказавшись в местах, где проходило ее детство, Елена Петровна вспоминает прошлое и, в частности, встречу с рысью, после которой девочку долго преследовал неотступный страх: «Рысь еще долго мне мерещилась. В каждой тени. Казалось, она крадется следом» [4, с. 268]. Как выясняется, чувство страха, передавшееся от Валентины Викентьевны, было постоянным и для Елены Петровны: «А еще за мной шел страх. Мамин страх. Ее предчувствие беды, ожидание самого плохого. Вся жизнь – под гнетом этого страха» [4, с. 268]. Симптоматично, что, стоит детям скрыться в высоких зарослях, их мама, как прежде бабушка, испытывает острую тревогу: «Дети, вы где?» [4, с. 264]. Именно здесь, в опустевшей деревне, Елена Петровна предлагает своей дочери «сделать книгу про бабушку <...> Про ее жизнь» [4, с. 269]. Пережитое мамой/бабушкой осмысливается ее потомками как имеющее безусловную ценность и при этом безвозвратно уходящее; утрата памяти о прошлом, забывание видится как нечто крайне нежелательное и недопустимое: «Она видела такое. Это тоже уйдет. Потом будет не собрать. Не восстановить» [4, с. 269]. Таким образом, вставная глава актуализирует оппозицию памяти и забвения, маркирует отношение к прошлому как к важному ресурсу, и, следовательно, усилия по собиранию памяти также осознаются как имеющие высокую значимость, здесь же фиксируется возникновение

замысла о книге. Закономерно, что на шмуцтитуле, предваряющем эту структурную часть, находится рисунок, приобретающий символическое значение: книга, из которой и сквозь которую прорастает трава. Это изображение с некоторыми изменениями повторяется на развороте, рассказывающем о посещении путешественниками одного из заброшенных домов. Смысловый диапазон этого визуального образа представляется широким: в нем объединяются буквальное эмпирическое и метафорическое истолкования. Как известно, «порости травой забвения» означает «стать забытым, заброшенным». Книга же символизирует сохранение памяти о прошлом, противостояние забвению.

Вообще в мотивной структуре романа мотивы травы и леса занимают важное место, они относятся к числу постоянных. Очевидно, образ/концепт леса имеет огромное значение и большое интерпретационное поле как в фольклорно-мифологической, так и в литературной традиции. Не ставя целью выяснение генезиса мотива леса в рассматриваемом романе, отметим лишь его особую роль как в содержательно-смысловой, так и в композиционной структуре текста. С образом леса корреспондирует оппозиция памяти и забвения. Так, на одном из разворотов [4, с. 292–293] с разных ракурсов изображается главная героиня, в одиночестве идущая по лесу, – при этом в вербальном нарративе актуализируется отмеченный семантический обертон «лес как забвение»: «Память тоже зарастает лесом. Всё путается. Детали теряются. Остаётся только добро. И любовь» [4, с. 293]. Также с лесом как локусом и символом связаны одна из первых и одна из заключительных сцен романа «Сурвило». Как уже упоминалось выше, событие рассказывания, относимое к 1997 году, выстраивание бабушкой нарратива о собственной жизни и жизни ее рода осуществляется в лесу, во время собирания грибов [4, с. 10–13], тогда же в мотивную структуру романа вводится мотив страха, тревоги за близких. Эта сцена почти зеркально воспроизводится в финале романа [4, с. 294–295], но по изменению облика ее участников – бабушки и внуков – читатель понимает, что действие происходит много лет спустя, при этом внуки признаются: «Мы можем ходить с тобой по лесу сколько угодно! Всегда-всегда!» [4, с. 295].

Обозначенные сцены позволяют обнаружить контаминацию двух моделей времени: конкретно-исторической и семейно-родовой. Первая из них имеет линейно-векторный характер: время движется из прошлого в будущее, оно необратимо, внуки взрослеют, бабушка стареет. Вторая же временная модель имеет циклическую, кольцевую, мифологическую по своей сути природу, согласно которой время воспроизводимо, повторяемо, а каждое последующее поколение знаменует собой торжество жизни над смертью. Симптоматично, что последующий разворот не

содержит вербального сообщения, но изображает бабушку и внуков, идущих вместе по лесу, в двух разных возрастах: на первой странице нарисованы дети-подростки, на второй – повзрослевшие юноша и девушка со своей постаревшей бабушкой. Таким образом, как вербальный, так и визуальный нарратив заключают повествование во временное кольцо – две темпоральные модели будто бы смыкаются: с одной стороны, действие происходит «тогда» и «сейчас», с другой – оно действительно словно протекает «всегда».

С идеей преемственности, наследования связан устойчивый мотив замещенной, опосредованной памяти и замещенной жизни. Он возникает с начальных страниц книги, при первом введении в повествование темпорального плана 2017 года, когда ряд воспоминаний о прошлом возвращаются к Валентине Викентьевне в пересказе ее внучки: «Правда? Я такое говорила? Про сон?.. Забыла. Ты теперь многое помнишь лучше меня. Вместо меня» [4, с. 14]. Таким образом, прошлое рассказчицы символически присваивается внучкой и хранится уже в ее памяти. С мотивом замещенной памяти коррелирует мотив замещенной жизни – это устойчивое ощущение, сопровождающее Валентину Викентьевну всю жизнь, и лейтмотив романа: от начальных страниц «Запиши это, так и запиши: я живу за всех» [4, с. 15] до финальных «Я помню всех, благодаря кому я жива. И тех, вместо кого я живу» [4, с. 293]. Паралингвистическими средствами автор подчеркивает значимость процитированных реплик рассказчицы: так, первое высказывание выделено укрупненным размером букв и их толщиной, во втором случае шрифтовый акцент сделан на лексеме «вместо». При этом мотив замещенной памяти в романе реализует свой предикативный, сюжетогенный потенциал. Так, восстановление истории жизни рода завершается поездкой внуков Валентины Викентьевны – брата и сестры – в деревню Сурвилы, на родину прадеда, отца главной героини, невинно осужденного и расстрелянного в 1937 году. Его несбывшееся желание – показать своим детям родную деревню – осуществляют правнуки в 2017 году: приехав в Сурвилы, они долго бродят по деревне и делают множество фотоснимков для своей бабушки, мечтавшей здесь побывать [4, с. 300–305]. Закономерно, что мотив дома относится к числу константных в книге – его выявление и описание заслуживает отдельного внимания, здесь отметим лишь его значимость и упомянем один выразительный репрезентативный визуальный образ: на одной странице разворота изображен дом, в котором жила главная героиня со своими родителями, сестрой и родственниками по линии матери, от этого дома уходит вниз мощная, крепкая корневая система, ответвления которой сходятся к трем идущим по дороге фигуркам – одной женщине и двум детям с корзинками в руках [4, с. 21], Очевидно, для внучки –

слушательницы жизнеописательного нарратива бабушки – чрезвычайно важной оказывается укорененность в родовой системе, для нее значимо отношение к прошлому своей семьи как к ценности, требующей изучения и достойной сберегания.

Таким образом, процесс работы над книгой для обеих сторон осмысливается как терапевтический, исцеляющий акт, в ходе которого рассказчица и слушательница решают смежные важные задачи: бабушка – задачу собирания собственной жизни, внучка – задачу собирания жизни рода. Рассказывание/записывание эго-истории оказывается важной психологической и социокультурной практикой конструирования идентичности – персональной и семейно-родовой.

Отметим, что проблема памяти – исторической, локальной, индивидуальной, коллективной – в настоящее время чрезвычайно актуальна, она находит выражение как в литературных произведениях, так и в социальных, культурных, научных проектах последних десятилетий: можно упомянуть такие книги, вызвавшие широкий общественный резонанс, как «Ложится мгла на старые ступени» А. П. Чудакова, «Памяти памяти» М. М. Степановой, «Зулейха открывает глаза» Г. Ш. Яхиной, а также экспозиционный проект 37/101 Музея-заповедника В. Д. Поленова и значительный архив источников, собранный Центром изучения эго-документов «Прожито» Европейского университета в Санкт-Петербурге, – этот ряд можно было бы продолжить перечислением подобных исследовательских инициатив и эстетических практик. Примечательно, что драматичные события истории XX в. тематизируются и в литературе, предназначенной для детей и подростков, – отметим повести, в которых повествовательная и субъектная организация имеет сходство с нарративной организацией графического романа «Сурвило»: «Сахарный ребенок: история девочки из прошлого века, рассказанная Стеллой Нудольской» О. К. Громовой и «Полынная ёлка» О. В. Колпаковой.

Таким образом, биографический роман Ольги Лаврентьевой «Сурвило», с одной стороны, отражает актуальный для современного общественного и культурного сознания интерес к проблеме памяти, образам прошлого и конструированию идентичности; с другой стороны, его графическая природа учитывает ожидания носителя современной культуры, на мышление и восприятие которого влияет виртуальная реальность с ее специфическими чертами, к которым Я. В. Солдаткина относит «мобильность, краткость, фрагментарность, диалоговость, иллюстративность» [8, с. 357]. Коммуникативная функция графического романа реализуется посредством корреляции визуального и вербального планов. Биографический роман «Сурвило» способствует устранению пробелов в личной и коллективной памяти, содействует формированию



персональной, семейной и национальной идентичности.

### *Литература*

1. *Анищенко А.В.* Комикс как тип видеовербального дискурса // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2009. Вып. № 559. С. 116-122.
2. *Баженова-Сорокина А.* Нарратология комикса: от теории к дисциплине (Рецензия на книгу: Mikkonen К. The Narratology of Comic Art. N. Y., 2017) // Новое литературное обозрение. 2020. № 4 (164). С. 377-382.
3. *Емельяненко А.В.* Комикс как объект исследования в работах отечественных ученых // Вестник Донецкого национального университета. Серия Д: Филология и психология. 2019. № 1. С. 12-20.
4. *Лаврентьева О.* Сурвило: биографический роман. Изд. 2-е. СПб.: Бумкнига, 2020. 312 с.
5. *Нефёдова Л.А.* Когнитивные особенности комикса как креолизованного текста // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2010. № 1 (117). С. 104-109.
6. *Поваров И.И.* Тема блокады Ленинграда на страницах комикса О. Лаврентьевой «Сурвило» // Великая Отечественная война: пространство исторической памяти и славы: материалы краевого молодежного исследовательского проекта, посвященного 75-й годовщине победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. Красноярск: Красноярский государственный аграрный университет, 2021. С. 238–241.
7. *Семьян Т.Ф., Юдин Л.А.* Поэтика комикса-адаптации «Мастер и Маргарита» Р.Б. Танаева: вербальное vs визуальное // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2014. Вып. 4. Т. 11. С. 40-44.
8. *Солдаткина Я.В.* Понятие «медиасловесность» и актуальные процессы в современной культуре // Преподаватель XXI век. 2017. № 2-2. С. 356–368.
9. *Тамарченко Н.Д.* Роман // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 215-216.
10. *Тюпа В.И.* Нарратив // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 134-135.

**Баравицкая Е.Е.,**  
студент,

Челябинский государственный университет  
(Миасский филиал);  
katyabaravickaya@gmail.com

### **Историзмы в поэме-эпопее Н.В. Гоголя «Мёртвые души»: социокультурный аспект**

**Аннотация:** в статье рассмотрены историзмы в поэме-эпопее Н. В. Гоголя «Мертвые души». С помощью метода сплошной выборки в тексте выявлены и проанализированы историзмы. Составлены тематические группы, приведены статистические данные по каждой из групп. Предложены альтернативные традиционным книжным способам объяснения историзмов.

**Ключевые слова:** историзмы, социокультурный аспект, тематические группы, статистика, способы семантизации.

**Baravitskaya E.E.,**  
student,  
Chelyabinsk State University  
(Miass branch);  
katyabaravickaya@gmail.com

### **Historicisms in N.V. Gogol's epic poem «Dead Souls»: socio-cultural aspect**

**Annotation:** the article examines the historicisms in the epic poem by N.V. Gogol "Dead Souls". Using the method of continuous sampling, historicisms were identified and analyzed in the text. Thematic groups were compiled, statistical data for each of the groups were presented. Alternatives to the traditional book methods of explaining historicisms are proposed.

**Key words:** historicisms, socio-cultural aspect, thematic groups, statistics, ways of semantization.

Поэма-эпопея Н.В. Гоголя «Мертвые души» богата историзмами. Это не случайно. Книга является энциклопедией социальной и бытовой жизни России первой трети XIX века, поэтому богата реалиями жизни той эпохи. Для исследования методом сплошной выборки в названном произведении было найдено 272 историзма. Проанализировав лингвистический материал, мы, вслед за Т.Г. Аркадьевой, распределили выявленные историзмы по тематическим группам. Назовем 13 тематических групп с их подгрупповой детализацией.

1. К первой группе отнесем именованя лиц. Подгруппы объединяют следующие лексемы:

– Названия лиц по должности, официальному статусу. Среди лексем названия должностных, официальных лиц, чиновников, служащих: *ключница/ключник, почтмейстер<sup>3</sup>, сановник, чиновник, приказчик, станционный смотритель, стряпчий, статский советник, коллежский советник, надворный советник, фискал, генерал-губернатор, градоначальник, коллежский регистратор, писарь;*

– Лица, имеющие различное сословное положение, состояние господства или личной зависимости: *барин, вельможа, крестьянин, купец, помещик, мещанин, челядь, лабазник, сиделец;*

– Наименования, связанные с обозначением представителей власти: верховные правители, монархи и их наследники: *князь;*

– Названия титулов, титулований, обращений, званий: *граф, сударь;*

– Лексемы, имеющие отношение к определенной исполняемой обязанности, работе: *бурлак, барышни, кучер, ящик, цирюльник, форейтор, извозчик, откупщик;*

– Названия лиц по сфере обслуживания, ведению домашнего хозяйства: *аран, лакей, половой, камердинер;*

– Среди наименования лиц встречаются те, которые имеют отношение к военной, военизированной сферам: *будочник, жандарм, полицеймейстер, штабс-капитан, гусар, поручик, капитан-исправник, штабс-ротмистр, фельдмаршал, генерал-аншеф, фельдъегерь, флигель-адъютант;*

– Слова, определяющие лица по типу учебного заведения: *институтка;*

– Сословные, социально-экономические объединения, называют лексемы: *сословие, барство, ватага, дворянство.*

2. Вторая группа слов называет административно-территориальные единицы, объединения, земельные владения, участки, наделы, домовладения, пожалования. Здесь выделяется одна подгруппа:

– Общие наименования: *губернский город, имение, провинция, губерния, слобода.*

3. К третьей группе относятся слова, называющие органы власти, организации, учреждения, ведомства, заведения и их отделы. Выделяются следующие подгруппы:

– Лексемы, относящиеся к наименованиям государственных и властных организаций: *изба, казна, палата, казенная палата, канцелярия;*

– Кредитные и частные учреждения: *опекунский совет;*

---

<sup>3</sup> Почтмейстер – управляющий почтой, принимавший отправления и предоставляющий почтовых лошадей проезжающим.

– Общественные и частные, благотворительные и богоугодные заведения представлены следующими историзмами: *кабак, трактир, харчевня, салон;*

– Учебные заведения: *пансион;*

– Слова, называющие юридические и правоохранительные учреждения: *земский суд.*

4. Четвертая группа слов относится к торгово-экономической сфере. Здесь имеется 2 подгруппы:

– Лексемы, называющие платежные средства, деньги, ценные бумаги: *ассигнация, грош, полтина, целковый, гривна;*

– Сборы, пошлины, налоги, повинности и взыскания обозначаются: *подать, оброк.*

5. К пятой группе относим историзмы, относящиеся к военной, военизированной сфере. Выделяем 2 подгруппы:

– Названия оружия и их деталей: *тюфяк, алебарда, булава, палаш;*

– Словам, называющие военные укрепления: *сапа.*

6. В шестой группе указаны слова, относящиеся к описанию социально-общественных, экономических положений состояний. На основании этого, выделяем следующие подгруппы:

– Лексемы, называющие занятия и дела: *ревизия;*

– Названия документов, деловой документации, актов: *купчая крепость/ купчая, ревизская сказка.*

7. Историзмы, связанные с обозначением транспортных средств и их деталей представлены в седьмой группе. Подгруппа одна:

– Слова, называющие сухопутные транспортные средства: *бричка, карета, кибитка, тарантас, дрожки, рыдван, тройка, извоз.*

8. Восьмая группа слов относится к описанию предметов гардероба: одежда и ее детали. Здесь выделяем 4 подгруппы:

– Первая подгруппа самая многочисленная: общие наименования: *сюртук/ сертук, фрак, капот, кафтан, архалук, венгерка, зипун, сибирка, панталоны, роброн, шемизетка, галун, фижмы;*

– Лексемы, называющие форменную одежду и ее детали: *ливрея, эполет;*

– Обозначения головных уборов и их деталей: *картуз, чепец, венец, кивер, треух;*

– Названия обуви: *ботфорты.*

9. К девятой группе историзмов относятся те, которые называют звания, постройки, помещения и сооружения: *столбовая дорога, людская.*

10. Виды, орудия и места наказания представлены в десятой группе: *розги.*

11. В одиннадцатой группе выделяем слова, обозначающие

предметы обихода, повседневной жизни: *песочница, аршин*.

12. Двенадцатая группа объединяет лексемы, называющие меры:

– Веса: *пуд, фунт*;

– Длины: *верста, вершок*.

13. В последней, тринадцатой группе, находятся слова, называющие другие бытовые реалии: *приданое*.

Анализ показал, что самой многочисленной является группа «Лица»: в нее вошло 56 слов, что составляет 20,59% от общего числа историзмов. На втором месте группа «Одежда и ее детали». Она включает 21 слово, что составляет 7,72% от общего числа историзмов. Самой большой подгруппой стала подгруппа, содержащая именованья должностных, официальных лиц, чиновников, служащих, – 15 слов, что составляет 5,51%

Второй по численности подгруппой стала подгруппа «Общие наименования» (группа «Одежда и ее детали»). В нее вошло 4,78%.

Таким образом, мы можем сказать, что самыми часто используемыми историзмами в «Мертвых душах» стали слова, обозначающие звания, должностные лица, а также наименования элементов гардероба.

Это считаем вполне естественным, т.к. в первую очередь устаревают в социуме именно звания, должности, одежда, следовательно, подвергаются архаизации и многие такие слова.

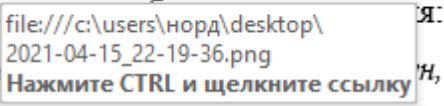
В первом томе «Мертвых душ», по данным Национального корпуса русского языка, 75 280 слов, из которых архаизмов – 272, что составляет 0,36 % [3]. Таким образом, современному школьнику необходим словарь, подробный комментарий, причем по типу гиперссылки и непременно с иллюстративным материалом.

В качестве примера на первой странице дана сноска на историзм. Такой вид пояснения, как показывают наблюдения, не эффективен. Многим школьникам не понятно обозначение слова, приведенное одним лишь текстом. Для того, чтобы человек сразу мог понять значение неизвестного для него слова, необходимо придумать другие способы объяснения. Приведем некоторые примеры.

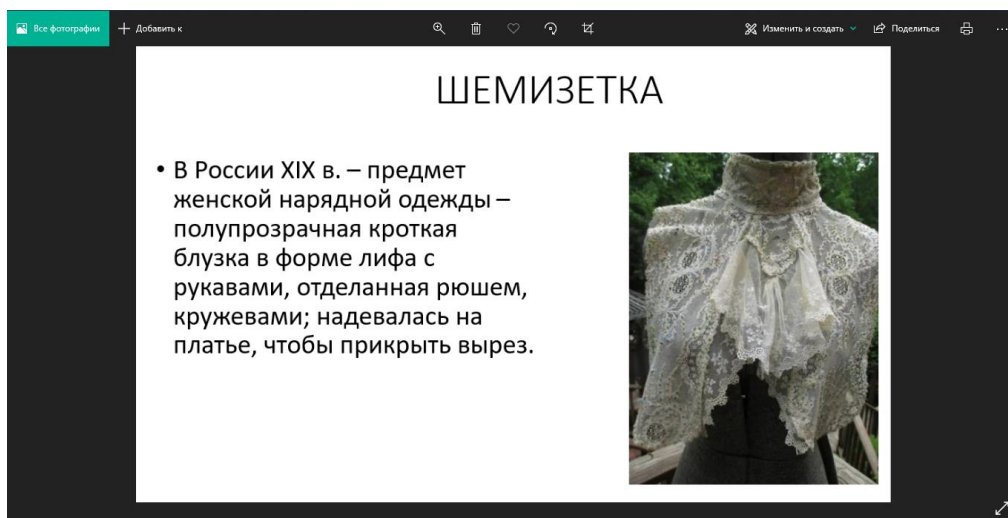
Способ первый - гиперссылка

Создаем на нужном слове гиперссылку:

- Первая подгруппа самая многочисленная. Сюда относятся слова: *сюртук*, *сертук*, *фрак*, *капот*, *кафтук*, *сибирка*, *панталоны*, *роброн*, *шенизетка*, *галун*, *фижмы*.

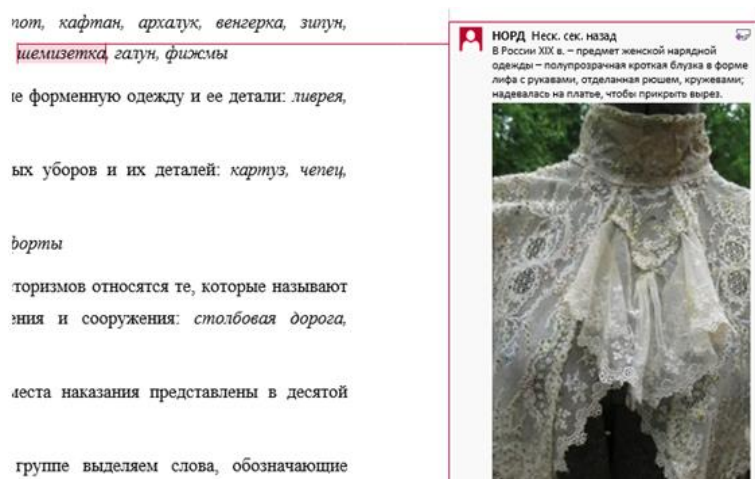


Переходим на ссылку и получаем фото с обозначением (рис. 1):



*Рис. 1.* Гиперссылка

Способ второй — примечание:



*Рис. 2.* Примечание

Как представляется, данные способы облегчат чтение и понимание текста, неизвестные слова будут усваиваться лучше.

### *Литература*

1. *Аркадьева Т.Г., Васильева М.И., Проничев В.П., Шарри Т.Г.* Словарь русских историзмов: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2005. 228 с.
2. *Гоголь Н.В.* Мертвые души. СПб.: Лениздат, 2014. 319 с.
3. Национальный корпус русского языка.  
URL: <https://ruscorpora.ru/new/search-main.html> (дата обращения: 10.10.2021)

**Данилина Т.М.,**  
доцент, кандидат филологических наук,  
Курский государственный университет;  
t.danilina@mail.ru;  
**Сотникова М.С.,**  
магистрант,  
Курский государственный университет;  
sotnikova.m.s.98@mail.ru

**Повесть А.Н. и Б.Н. Стругацких «Трудно быть богом» –  
история того, как сложно оставаться человеком**

**Аннотация:** в статье обсуждается возможность интерпретации повести А.Н. и Б.Н. Стругацких «Трудно быть богом» с точки зрения его интертекстуального наполнения. Проводятся литературные параллели между выбранным произведением, романом Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и романом Н. Геймана и Т. Претчетта «Благие знамения» с целью репрезентации общей для всех трех текстов проблематики. На основании перечисленных суждений, авторы формулируют вывод о необходимости расширения познавательного поля вокруг заданного произведения и переключения внимания на мироощущение, знания, опыт и интересы читателя-подростка в процессе интерпретации текста.

**Ключевые слова:** интертекстуальность, аллюзия, литературная параллель, альтернативная история, прагматические отношения.

**Danilina T.M.,**  
docent, candidate of Sciences in Philology,  
Kursk State University;  
t.danilina@mail.ru  
**Sotnikova M.S.,**  
master of philology faculty,  
Kursk State University;  
sotnikova.m.s.98@mail.ru

**Novel A.N. and B.N. Strugatsky's «Hard to be a God» or the  
story of how difficult it is to stay human**

**Abstract:** this article discusses the possibility of interpreting the story of A.N. and B.N. Strugatsky «Hard to be a god» in terms of its intertextual filling.

The authors draw literary parallels between the selected work, the novel of F.M. Dostoevsky "Crime and Punishment" and the novel of N. Gaiman and T. Pratchett "Good Omens" in order to represent the common for all three texts problematics. Based on the judgments made by the authors, they formulate a conclusion about the need to expand the cognitive field around a given work and shift attention to teenage reader's worldview, knowledge, experience, and interests in the process of interpreting the text.

**Keyword:** intertextuality, allusion, literary parallel, alternate history, pragmatic relationships.

В цифровую эпоху аксиологическое познание школьников отходит от традиционных стандартов. Накопление духовных ценностей перерастает в сбор многофункциональных данных, которые необходимы современному человеку в его деятельности как «рабочий материал». По этой причине все чаще подвергаются сомнению утвержденные прошлым догматы о справедливости, о долге, о чести и т.д. Ничего не принимается на веру, а проверяется на качество путем преломления через множество теорий и жизненных ситуаций. Но вопреки всему, источники духовных ценностей остаются теми же, и одним из них является литература.

Когда текст «порождает новые смыслы» он «перестает быть пассивным звеном передачи некоторой константной информации между входом (отправитель) и выходом (получатель)», – об этом писал еще Ю.М. Лотман [4, с. 38]. И, следуя его мысли, мы развиваем ее и переводим в ту плоскость, где литературное произведение – это не резонер некоего автора, а полноправный участник беседы в системе «автор – произведение – читатель», или, по Лотману, «генератор смыслов». Следовательно, тексту свойственно носить, как выразился литературовед, некоторые «дефекты», возникающие на уровне понимания. Здесь, как нам кажется, и скрывается проблема интерпретации любого текста, не только литературного.

Тогда возникает вопрос: а что делать с такими сложными произведениями, как, например, роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», повесть А.Н. и Б.Н. Стругацких «Трудно быть богом»? Или даже с текстами современных авторов, романом Нила Геймана и Терри Пратчетта «Благие Знаменья»? Сейчас эти книги на слуху у каждого подростка в силу разных причин. Но так ли просто в одиночку разобраться с ними, расшифровать заложенный в нескольких сотнях страниц смысловой «код»?

Выбор данных книг не случаен. Во-первых, нам видится, что все они объединены общей проблематикой, о чем мы поговорим после, а во-вторых, все эти тексты отвечают в той или иной степени медийными



свойствам, среди которых Я.В. Солдаткина выделяла *медийность*, *нелинейность* (понимается как наличие диалога между читателем и автором произведения с возможностью активного вовлечения адресата в осмысление произведения, семантическая структура которого варьируется в зависимости от мнения реципиента) и *фрагментарность* [5, с. 30]. Вполне справедливо, что к подобным текстам необходимо предпринимать особый подход в их интерпретации.

Мультимедийный мир диктует новые правила в изучении литературного произведения: классического системного подхода и уже известного диалога искусств в рамках одного предмета недостаточно. Возникает необходимость создания мультиреальности вокруг выбранного текста, с обращением к его особенностям.

В этом случае нам представляется возможным сосредоточить свое внимание на повести А. и Б. Стругацких (далее АБС) «Трудно быть богом», и его характерной черте – *интертекстуальности*.

Теоретическое представление об интертекстуальности и интертексте – вопрос очень занимательный и сложный. На сегодняшний день существует множество подходов, определений и классификаций как в лингвистике, так и в литературоведении. Наиболее полным нам кажется определение, данное Р. Бартом, который любой текст понимал как промежуточное звено относительно других текстов, находящихся в единой языковой культуре. Он (текст) образован при помощи «анонимных, неуловимых <...> цитат без кавычек» [2, с. 512]. Вот в чем видел сущность интертекстуальности французский философ.

Если разбирать на примере повести АБС «Трудно быть богом», то у читателя, хорошо разбирающегося, прежде всего, в истории, сложится впечатление, будто он видит перед собой мозаику из примет разных эпох. Здесь скрываются явные отголоски Второй мировой войны (*Взорванный мост, – ответил Антон. – И скелет фашиста, прикованный цепями к пулемету. Он подумал и добавил: – Пулемет весь врос в землю...* [6, с. 19]), и некий *серый террор*, что также служит отсылкой не только к нацистской армии (характерный цвет формы Третьего Рейха), но и к некоему метафорическому представлению о серости как необразованности, глупости. Конечно, именно серый террор стал совокупным образом гонения на интеллигенцию не только в советскую эпоху (напомним, что роман написал в 1963 году), но и в целом во все времена. Тем более, события повести происходят в Средневековом мире, *альтернативная история* которого очень схожа с историей Земли.

*Аллюзий* в данном произведении так много, что они сбивают читателя с толку и давят на него всей своей неподъемной массой. Однако не дает ответа на вопрос: почему при знакомстве с повестью возникают

еще большие сомнения, что «Трудно быть богом» рассказывает о далеком будущем? Ведь, с одной стороны, нас встречают пулеметы, военные машины, скелеты фашистов у знака кирпича, а с другой – космические шаттлы, венцы с камерами видеонаблюдения, сигнал с которых способен преодолевать межгалактические пространства, и некие *коммунары*, видимо, идеологические потомки коммунистов.

На этом моменте стоит еще раз обратить внимание на понятие «альтернативная история». В научной фантастической литературе – это жанр, в котором авторы описывают свое видение потенциально возможного развития событий прошлого под воздействием некоторых факторов извне, переводя их из абстрактных гипотез в конкретные формы словесной изобразительности. Повесть «Трудно быть богом», жанровый канон которой не определен до сих пор, отвечает этому определению по следующим причинам: в ней представлено альтернативное Средневековье с позиции концепции «Нового средневековья» Новалиса, но и Земля изображена тоже как альтернативный мир, Мир Полудня. Следовательно, ничего, отвечающего современности писателей, в тексте нет. И это очень важно, братья Стругацкие сознательно выходят за пределы сложившегося стереотипа о будущем: в нем (далеком будущем), с более совершенным оружием и шаттлами, читатель неожиданно сталкивается с грязью физической и моральной, висельниками, сословным строем, дворцовыми переворотами и отсталостью культуры и науки. Так, «акцент смещён с конкретных событий на общие исторические процессы и закономерности. Читатель не может опереться на отдельные реальные факты ввиду отсутствия реального мира в повествовании – однако может наблюдать вполне явные аналогии и на их основе формировать то или иное восприятие идейного замысла авторов» [7, с. 108].

И на фоне всех хитросплетений альтернативного прошлого и фантастического будущего, ясности и эфемерности миров авторы повести стараются разрешить конфликт прогрессивной личности и серости общества.

Согласно сюжету, герой повести, Антон-Румата, в составе группы из Института экспериментальной истории с Земли, уже неопределенное количество времени пребывает на некоторой планете, населенной гуманоидной расой. На глазах исследователей происходят эпохальные события в истории изучаемого мира: государственный переворот, убийство короля и его наследника, приход к власти Святого Ордена, непрекращающееся гонение на представителей науки и искусства. Т.е. действие развивается в период общественно-политического кризиса, в переломный момент.

Неустойчивость мира проникает в сознание и характер героя:

возникает нравственный и этический конфликт в несогласии дона Руматы с выдвинутой Базисной теорией феодализма и Антона – с Проблемой Бескровного Вмешательства, что отражается в диалогах персонажа как с другими участниками событий, так и с собственным сознанием.

Ситуация усугубляется еще и тем, что в своей новой роли Антон-Румата становится чуждым миру коммунаров, как «благородный подонок» из феодального общества, и одновременно он, как ученый-исследователь, лишний среди развращенных донов и королей. Такое пограничное положение служит главной идее романа – идее «выбора». Она определяет экспериментальное, «нетрадиционное» изображение героя, который во всех проявлениях оказывается неоднозначным в понимании читателя.

Масштабный эксперимент над гуманоидной расой и проверка научной теории – уже эти два условия позволяют как педагогу, так и читателю провести *литературную параллель* между данной повестью и романом Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

Г.В. Бурцев и А.А. Казаков, исследователи в области русской и зарубежной литературы, отмечали: «осмысление нравственно-философской проблематики романа Достоевского «Преступление и наказание» можно проследить в романе братьев Стругацких «Трудно быть богом». Само название подразумевает развитие вопроса Раскольникова “тварь я дрожащая или право имею”» [3, с. 22].

Действительно, как известно, Раскольников, молодой студент, своими действиями в романе проверял состоятельность теории «сильной личности». По сути, он брал на себя роль вершителя чужих судеб, когда разделял людей на «муравьев», чьи жизни ничего не стоят, и власть имеющих, т.е. возносил себя до уровня бога.

Подобное же случилось с Антоном-Руматой. Только герой АБС противостоял заданной ему теории, не в силах бездействовать и не вмешиваться в историю чуждого ему государства, когда вся цивилизация мчалась к бездне насилия, крови, раболепного поклонения власти и беспросветной глупости.

Конечно, в своих поступках Румата-Антон не так решителен, как Родион Раскольников. Дон Эсторский до самого финала повести не может выбрать «верного пути», потому что его и нет.

В разговоре с книжечем Будахом главный герой спрашивает: «Что, по-вашему, следовало бы сделать всемогущему, чтобы вы сказали: вот теперь мир добр и хорош?..». И философ отвечает ему: «Я сказал бы всемогущему: “Создатель, я не знаю твоих планов, может быть, ты и не собираешься делать людей добрыми и счастливыми. Захоти этого! Так просто этого достигнуть! Дай людям вволю хлеба, мяса и вина, дай им

кров и одежду. Пусть исчезнут голод и нужда, а вместе с тем и все, что разделяет людей”». Тогда Румата предполагает: «Бог ответил бы вам: “Не пойдет это на пользу людям. Ибо сильные вашего мира отберут у слабых то, что я дал им, и слабые по-прежнему останутся нищими”» [6, с. 196-197]. И в пылу жаркого спора, когда одно предположение отвергается за другим, Бог постепенно уходит на второй план, Антон принимает на себя его роль:

«Будах тихо проговорил:

– Тогда, господи, сотри нас с лица земли и создай заново более совершенными... или еще лучше, оставь нас и дай нам идти своей дорогой.

– Сердце мое полно жалости, – медленно сказал Румата. – Я не могу этого сделать» [6, с. 198].

В истории литературы уже был пример, доказывавший, что насилие ни к чему хорошему привести не может, иными словами, на чужом несчастье – своё счастье не построишь, но авторы повести помещают дону Румату в сложнейшую ситуацию, где он обязан принять выбор: стать участником кровопролитной войны или ее соучастником, оставшись в стороне, действуя по принципу невмешательства. И как бы сознание коммунара Антона ни противилось самой идее проявления насилия над другим человеком, как бы он ни осознавал еще с самого начала истории весь ужас ответной агрессии, он все же поддается ей. Как итог, несет свое наказание.

Конфликт побуждений, заставляющих идти персонажа Достоевского и персонажа АБС на отчаянный поступок, вместе с тем раскрывает определенное сходство между героями. Об этом писал еще М.Ф. Амосин в своей статье «Избирательное сходство. Достоевский в мирах братьев Стругацких»: «Стругацкие сосредоточивают свое и наше внимание именно на этом образе – закомплексованном, страдающем от сознания собственной серости, уязвленном. Герои без страха и упрёка, ведущие себя согласно прописям и кодексам, занимают их меньше». Фантастам, заверяет критик, интересен персонаж «достоевского» склада, который «совершает поступки нестандартные, не укладывающиеся в нормативную моральную схему» [1].

Итак, писатели-фантасты предупреждают еще в заглавии повести, что богом быть трудно. Но куда труднее оставаться личностью, не утратившей человеческое лицо, не отказавшейся от собственных принципов и не прогнувшейся под давлением системы.

В повести Стругацких Бог, пусть и самонареченный, остается на стороне подавляемого меньшинства в надежде, что занимает позицию света, наставляя цивилизацию на путь истинный. В романе же Терри Пратчетта и Нила Геймана «Благие Знамена», как говорится в одном

стихотворении А. Васильева, бог устал нас любить.

Сюжет произведения описывает несколько дней до свершения библейского Апокалипсиса. Ни Небесной Канцелярии, ни Адским Катакомбам нет никакого дела до человечества. Антихрист должен явиться на свет и принять свою власть, наслав на Землю четырех Всадников Апокалипсиса.

В юмористической форме английские писатели описывают достаточно жуткое событие, когда брошенное на произвол судьбы человечество, не подозревая того, должно исчезнуть по решению свыше, а выбор – помешать тому или помочь осуществиться – лежит на плечах демона Кроули и архангела Азирафаэля.

Вновь авторы обращают нас к проблеме выбора, вновь мы сталкиваемся с историей «попаданцев». Как и Антону-Румате, Кроули и Азирафаэлю, изгнанным из своих миров, предстоит стать немymi свидетелями развития и умирания человеческой цивилизации. Их невмешательству сопутствует рутинная работа: если у Антона это исследовательский труд, то у демона и архангела, соответственно их статусу, труд в большей степени духовно-совратительный и духовно-просветительский. Кроули обязан сеять зло, страдания и всячески склонять людей ко греху, Азирафаэль же исполнять роль миссионера и мешать своему мифологическому «коллеге».

Конечно, как и дон Румата, прожив несколько лет в человеческой среде, герои Н. Геймана и Т. Пратчетта подстраиваются под ее условия, живут по ее законам, скрывая свои сущности, и вместе с тем перенимают культуру данной цивилизации, привязываются к жизни, полной различных благ, которых не найти ни в раю, ни в аду. Вследствие своей привязанности к людям и к их миру, Кроули и Азирафаэль идут против правил, давая себе отчет, что, воспрепятствовав воле Бога и Дьявола, они подписывают себе смертный приговор. Ситуация во многом сходная с невыгодным положением Антона-коммунара – между молотом и наковальней – и вместе с тем идея гуманизма вновь побеждает в сознании героев романа «Благие Знамения». Их решение приводит к неоднозначным последствиям, но зато мир остается цел.

Итак, мы рассмотрели три разных произведения, которые объединены проблемой нравственного выбора. Взяв как опорное произведение повесть АБС, мы наметили мыслимую середину между тремя различными культурными эпохами («Преступление и наказание» 1866, «Трудно быть богом» 1964, «Благие знамения» 1990) и постарались рассмотреть сквозь призму менталитета каждого периода, каждого литературного направления и жанра один и тот же вопрос: легко ли оставаться человеческим? Ответ кажется очевидным для нас, как

литературоведов, педагогов, опытных читателей. Но просто ли определиться с ним подростку?

Если до этого мы говорили о расширении реальности вокруг отдельно взятого произведения путем: а) приобщения исторической справки; б) обращения к культурным (литературным) параллелям, то теперь остаётся обсудить третий аспект: в) обращение к личному опыту, знаниям читателя.

Зачастую в курсе изучения литературы преподаватели-предметники в вопросах интерпретации произведений обращаются к авторитету писателя (или именитого литературоведа), чье представление о толковании текста принимается как единственно верное. К сожалению, данный подход исключает активное участие читателя-подростка в процессе общения с текстом. Обучающиеся становятся потребителями готового опыта, а преподаватель, в свою очередь, подавляет их интерес к произведению.

В этой связи нам вновь хочется вернуться к вопросу об отношениях между текстом и читателем, которые, по М.Ю. Лотману, принято воспринимать как «процесс трансформации текста в читательском (или исследовательском) сознании, равно как и трансформации читательского сознания, введённого в текст». Причем, замечает литературовед, установление этих *прагматических отношений* помогает раскрыть сущность механизма «дешифрования» текста, даже если при этом одним из участников раскрытия кода допускаются некоторые отступления от исходного значения, это не является искажением объективной структуры и не служит основанием для устранения этого процесса [4, с. 36].

Следовательно, на пути к успешной работе по интерпретации текста необходимо давать читателю свободу в поисках аргументов того или иного варианта толкования текста. Проявление же симпатии или антипатии к авторской позиции – это проблема иного рода.

Еще раз заметим, что для текста, обладающего медийными свойствами, важно наличие *диалога* с читателем, и в процессе этой коммуникации реализуются те же психологические механизмы перцептивной стороны общения, что и в момент контакта человека с человеком. Каждая личность проходит через идентификацию, эмпатию, рефлексивность, стереотипизацию, проекцию и казуальную атрибуцию. Присутствие в этом канале связи с текстом догматических установок и подавляющего авторитета автора не может и не должно быть.

Таким образом, в медийную эпоху мы становимся свидетелями расширения потока окружающей нас информации, в связи с чем довольствоваться только одним ее источником кажется уже не рациональным. Из этого следует, что нынешнее поколение читателей

стоит на пути расширения кругозора до масштабов всеобъемлющего, и эта же тенденция проникает в процесс изучения литературы.

На примере повести А.Н. и Б.Н. Стругацких «Трудно быть богом» мы постарались показать, как синтез внутренних качеств текста (интертекстуальность, наличие аллюзий, специфика жанра) и факторов внешнего мира (литературные параллели, особенность современной среды, специфика восприятия текста читателем) влияет на успешное разрешение сложного вопроса интерпретации произведения.

### *Литература*

1. *Амусин М.Ф.* Избирательное сходство. Достоевский в мирах братьев Стругацких. URL: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2010/9/izbiratelnoe-shodstvo.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2010/9/izbiratelnoe-shodstvo.html) (дата обращения: 22.03.2021).
2. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1978. С. 512.
3. *Бурцев Г.В., Казаков А.А.* Интертекстуальный контекст рецепции Р.Д. Брэдли в творчестве братьев А.Н. и Б.Н. Стругацких (литературная традиция Ф.М. Достоевского и Ф. Кафки) // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2020. № 1. Т. 14. С. 22.
4. *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 30-42.
5. *Солдаткина Я.В.* Медийные свойства русской литературы XX–XXI веков: в поисках нового художественного языка // Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы: материалы научно-практической конференции / Под ред. Я.В. Солдаткиной. М.: МПГУ, 2015 г. С. 30.
6. *Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н.* Трудно быть богом. М.: Изд-во: АСТ, 2016. 218 с.
7. *Юсаяев А.С.* Особенности конструирования фантастического мира в романе братьев Стругацких «Трудно быть богом» // Язык как основа современного межкультурного взаимодействия: сб. науч. тр. Пенза: Пензенский государственный технологический ун-т, 2019. С. 108.

**Трифонова О.Ю.,**

студент,

Московский педагогический  
государственный университет;  
trifonovaolga739@gmail.com

## **Лев Толстой и Граф Т.: стереотипы массовой культуры и их интерпретация в романе В.О. Пелевина «Т»**

**Аннотация:** в статье рассматривается роман В.О. Пелевина «Т» с точки зрения интерпретации стереотипов массовой культуры. Для создания образа главного героя Пелевин использует известные мифы о Л.Н. Толстом. Неоднозначность интерпретаций фактов биографии русского писателя порождает и неоднозначность интерпретаций по отношению к главному герою графу Т.

**Ключевые слова:** стереотипы, мифы массовой культуры, интерпретация.

**Trifonova O.Y.,**  
student,

Moscow Pedagogical State University;  
trifonovaolga739@gmail.com

## **Leo Tolstoy and Graf T.: stereotypes of mass culture and their interpretation in the novel of V.O. Pelevin "T"**

**Abstract:** the article discusses the novel by V.O. Pelevin "T" from the point of view of interpreting the stereotypes of mass culture. To create the image of the protagonist, Pelevin uses the well-known myths about L.N. Tolstoy. The ambiguity of interpretations of the facts of the biography of the Russian writer gives rise to the ambiguity of interpretations in relation to the main character, graph T.

**Keywords:** stereotypes, myths of mass culture, interpretation.

Роман «Т» представляет собой постмодернистский отклик на широко отмечающийся в 2010 году юбилей ухода Льва Толстого из Ясной поляны. Одна из основных целей романа Пелевина – очистить образ русского классика от штампов, сместить фокус внимания читателя, перед которым вместо привычного Толстого предстает некий граф Т. Пелевин делает это с помощью постиронии. Рассмотрим более подробно процесс демифологизации в романе «Т».

Во-первых, перед нами возникает вопрос: кто такой граф Т? Парадоксально, но граф Т и сам ищет ответ на этот вопрос. Читатель догадывается, что граф Т должен быть как-то связан с Л.Н. Толстым. В первой же главе романа становится известно, что граф Т тайно покинул свою усадьбу в Ясной Поляне и направляется в Оптину Пустынь. Обсуждается исторический факт отлучения графа от церкви, философия графа «непротивление злу насилием», напряжённые отношения графа с



властью и установка за ним тайного надзора. Все эти факты наталкивают на мысль, что и далее речь пойдёт о герое, прототипом которого послужил Л.Н. Толстой. Но это лишь одна из интерпретаций. Другая мистическая интерпретация состоит в том, что умершие писатели перерождаются в героев романов, написанных уже будущими писателями. Так Толстой «перерождается» в романе Пелевина. С другой стороны, по ходу развития действия мы понимаем, что граф Т – пародия на Толстого, и что примечательно, его герой не писатель. Первое встречающееся нам описание внешности графа Т: «молодой чернобородый мужчина в белой рубашке без ворота» [6, 16]. Несоответствие состоит в том, что реальный Толстой предпринял путешествие в Оптину Пустынь будучи уже стариком. Сам же граф Т ничего про себя не помнит и не знает – идеальный постмодернистский герой. Тогда можно принять идею, что граф Т – симулякр, не имеющий вообще никакого прототипа.

Во-вторых, зачем графу Т стремиться в Оптину Пустынь? Этот вопрос долгое время остаётся без ответа, т.к. неизвестно, что это за место. Оказывается, что в пространстве романа Оптина Пустынь не топоним, а особое состояние свободы. В буддизме, занимающем важное место в произведениях Пелевина, это называется нирваной. Граф Т, достигнув нирваны, сам становится Автором. Освободившись от Ариэля (псевдописатель), граф может самостоятельно создавать роман о себе.

Главный вопрос: зачем всё это нужно? Мифологемы о Толстом тесно связаны с толстовским текстом в литературе, хотя данное понятие – новое для литературоведения и не имеет ещё устоявшейся дефиниции. Будем понимать под толстовским текстом «семантически связанную с личностью писателя систему представлений о нём и его произведениях, и которая закреплена в культуре. Толстовский текст оформляется и «прочитывается» обязательно и только с помощью единого для воспроизводящего и воспринимающего сознания кода, который присущ писателю и читателю как субъектам одного социокультурного процесса» [3, с. 182]. В данном случае понимаем под мифом мифологизированное в массовом сознании представление о ком-либо или о чём-либо.

Надо сказать, что мифы о Толстом начали формироваться ещё при его жизни и становились ещё более популярными после его загадочной смерти. Противоречивость фигуры Толстого, слухи и домыслы, связанные с его жизнью вдали от светского общества, не могли не привлекать внимания. Современниками Толстой воспринимался как живой гений, автор монументальных произведений, мудрец, который знает ответы на все вопросы.

Формированию мифа способствовал художник, друг писателя И.Е. Репин. Художник ни раз бывал в Ясной Поляне и запечатлел писателя в

повседневной жизни. Популярны репинские сюжеты с Толстым тиражировались на перочинных ножах, конфетах, тарелках, флаконах с одеколоном. Целая серия сувениров появилась к 80-летию Толстого в 1908 году. Частные сцены из жизни Толстого вошли в массовую культуру. Особое внимание привлекли к себе картины «Л.Н. Толстой босой» и «Пахарь Л.Н. Толстой на пашне». Картины Репина всюду обыгрывались карикатуристами. Работа Толстого на поле подается в них как развлечение чудаковатого старика.

Если в обществе существуют мифологемы о Толстом-гимнасте, о Толстом-искателе истины, о Толстом-идеологе, то Пелевин пишет роман о мастере единоборства «незнас», авантюристе, непобедимом борце. «Непротивлялись при помощи осколочных бомб два раза, первый раз возле города Коврова, а потом на квартире обер-прокурора Победоносцева в Петербурге» [6, с. 390] – иронично говорит жандарм.

Некоторые мифологемы Пелевин «переворачивает». Например, постулат «непротивление злу насилием» становится боевым искусством «незнас». Мифологемы «Толстой-носитель христианских жизненных норм» меняется на изворотливого графа Т-авантюриста. Деревенский образ жизни меняется на лучшие номера в «Гостинице “Дворянская”» и «Гостинице “Европейская”». Мифологема «Толстой-проповедник» реализуется в том, что граф Т пытается объяснить другим персонажам, что все они существуют в выдуманном мире. Мифологема «Толстой-вегетарианец» также реализуется в тексте. От первого предложение угоститься граф Т пытается отказаться, так как Толстой считал, что распространение в Европе и России идей вегетарианства «служит признаком того, что стремление к нравственному совершенствованию человека серьезно и искренно» [7, с. 25]. Другие мифологемы Пелевин доводит до гротеска. Т доказывает Олсуфьеву пользу опрощения да так, что тот намерен отказаться от своего имущества. «Вы обратились ко мне, поскольку термин «опрощение» и имя «граф Т.»- своего рода синонимы в Петербурге, так уж вышло. Я незаслуженно слышу авторитетом в той области. Но ваша подруга Акси́нья достигла на этом пути гораздо большего» [6, с. 293].

Любовная линия с Акси́ней имеет реальные, но сильно переосмысленные Пелевиным, корни. У Льва Толстого была связь с замужней крестьянкой Акси́ней Базыкиной, которая родила от графа сына Тимофея в 1860 году [1, с. 132].

Необходимо упомянуть и о «реалистической» главе. Она отличается от всего романа, так как в ней появляется реалистический образ Толстого. Граф Т переправляется через реку мёртвых Стикс и просыпается за письменным столом в кабинете. Толстой помнит всё, что происходило с

ним в странном сне. Так Л. Толстой и граф Т – это один герой в пространстве романа Пелевина. Появляются узнаваемые для массового сознания исторические личности толстовского круга: Софья Андреевна-жена Л. Толстого, Владимир Григорьевич Чертков- близкий друг Л. Толстого, редактор и издатель его произведений, лидер толстовства. Мир исторического Толстого соприкасается с миром романа Пелевина о графе Т благодаря религиозным поискам, интересу обоих к восточным религиям. В заключении этой главы романа Толстой садиться писать и в следующей главе действие возвращается в то же место, к тому же графу Т. В конце концов, эта глава – только иллюзия реальности. Её введение преследует две цели. На уровне сюжета она способствует тому, чтобы запутать графа, чтобы он прекратил свои попытки найти настоящего автора и убедился, что команда Ариэля может сочинить и эту «реальность». На идейном уровне романа эта глава даёт понять читателю, что Пелевин не иронизирует над Львом Николаевичем Толстым – реальной исторической личностью.

Итак, Пелевин высмеивает мифы о Толстом, существующие и тиражируемые в массовом сознании, но не подвергает сомнению его писательский талант. С помощью постмодернистской иронии автор пытается очистить фигуру писателя от налёта вымыслов, чтобы переключить внимание с мифов о нём на его творчество.

### *Литература*

1. *Басинский П.В.* Лев Толстой: бегство из рая. М.: АСТ, 2010. 640 с.
2. *Гиппиус З.Н.* Живые лица. М.; Берлин: Директ-Медиа. 2016. 303 с.
3. *Курьянова В.В.* Толстовский текст и миф о Л.Н. Толстом в творчестве И. Ильфа и Е. Петрова // Научный диалог. 2019. № 1. С. 179-192.
4. *Краснов Г.В.* Толстой в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература. 1978. 1290 с.
5. *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000. 588 с.
6. *Пелевин В.О.* Т. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 416 с.
7. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: в 90 т. Юбилейное издание (1828–1928). Серия 1: Произведения / Л. Н. Толстой; под общ. ред. В.Г. Черткова. М.; Ленинград: Гос. изд-во, 1928-1964. Т. 29. 40612 с.
8. *Шкловский В.Б.* Лев Толстой. М.: Молодая гвардия, 1963. 864 с.

## РАЗДЕЛ II. КИНОТЕКСТ: ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ЭКРАНИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНО-МИФОПОЭТИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ

**Чернявский И.Б.**  
аспирант,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
IBrodiaga@mail.ru

### **Модели конца света в современном кинематографе**

*Аннотация:* в статье рассматриваются основные пути освоения эсхатологической проблематики современным кинематографом (1970 – 2019) на примере как массовых, так и авторских фильмов. Различные жанровые явления массового кинематографа позволяют выделить типологию художественных моделей Конца света, а произведения авторского кинематографа демонстрируют уникальные, авторские интерпретации эсхатологической мифологии.

*Ключевые слова:* кинематограф, эсхатология, апокалипсис, конец света, типология, массовая культура, авторский кинематограф.

**Chernyavskiy I.B.**  
postgraduate,  
Moscow Pedagogical State University;  
IBrodiaga@mail.ru

### **Models of the end of the world in modern cinematograph**

*Abstract:* the article examines the main ways of mastering eschatological problems in modern cinema (1970–2019) on the example of both mass and auteur films. Various genre phenomena of mass cinema make it possible to single out the typology of artistic models of the End of the World, when the works of auteur cinema demonstrate unique, author's interpretations of eschatological mythology.

*Keywords:* cinematography, eschatology, apocalypse, end of the world, typology, popular culture, auteur cinematography.

Эсхатологические мотивы и образы являются неотъемлемой частью художественной культуры Европы. Более того, ожиданиями скорого

Конца света пронизаны все периоды европейской истории, начиная с поздней Античности и заканчивая современностью. Любая катастрофа или глобальное потрясение, будь то войны, или пандемии, часто отражаются в культурной призме европейского сознания именно в контексте мифа о Конце света. Разумеется, в первую очередь это связано с эсхатологической традицией, христианской, по преимуществу, но и не только, учитывая, например, германо-скандинавский миф о Рагнарёке. Но все же основным прецедентным текстом, к которому восходят многие явления искусства, сосредоточенные вокруг темы и образа Конца света, является Откровение Иоанна Богослова, или Апокалипсис, который можно дословно перевести как «прочь покров». Яркая образность и динамика этого текста, сочетающаяся с обилием символов, визионерским пафосом и картинами глобальных потрясений и Страшного суда, определили неисчерпаемый потенциал Апокалипсиса для истории культуры [2, с. 1127].

Исходя из вышесказанного, вполне очевидно, что Апокалипсис и эсхатологическая образность также оказались в фокусе внимания молодого искусства кино. Будучи искусством современности, кинематограф, как массовый, так и авторский, не может изолироваться от идейно-эстетических установок эпохи, поэтому любые интерпретации Апокалипсиса и изображения Конца света будут в большей степени отражать саму современность, чем изображать собственно эсхатологический миф, либо, если речь идет о действительно авторском, независимом кинематографе, отражать художественное видение режиссера. Исходя из этого, пожалуй, главенствующей особенностью, объединяющей все многообразные интерпретации эсхатологической темы, является секуляризация, выводящая мифологему Конца света за пределы традиционного религиозного и даже мифологического осмысления этого события. На эту особенность обратили внимание разные исследователи, включая С. С. Аверинцева: «“апокалипсис” – сегодня избитая газетная метафора, а “Армагеддон” – нормальный мотив фильма ужасов» [1]. Соглашаясь с критическими замечаниями относительно десакрализованной, а где-то и очень упрощенной репрезентацией эсхатологии, все же следует заметить, что различные кинематографические версии Конца света указывают на различные культурные запросы, опасения, социальные и цивилизационные проблемы, а также на умонастроение эпохи. Так, например, киноленты середины XX в., поднимавшие эсхатологическую проблематику, фокусировались на угрозах атомной войны. Что же касается идеологических оснований эсхатологии современного кинематографа, Д. И. Павлич связывает манифестацию Апокалипсиса в массовом

кинематографе с философией постмодернизма и неомифологизацией [4]. Кроме того, существует несколько весьма оригинальных авторских интерпретаций эсхатологической проблематики, представляющих уже эстетическую ценность.

Подобное обилие кинокартин эсхатологической проблематики естественно требует определенного осмысления и типологизации, особенно учитывая, что большая часть кинолент, относящихся к массовому кино, по тем или иным признакам достаточно стройно укладывается в различные жанровые и поджанровые дефиниции. В отечественной гуманитаристике присутствует достаточно убедительная попытка построения типологии современных фильмов о Конце света, представленная в работе Е. Г. Якимовой [6]. Так, Е. Г. Якимова предлагает несколько классификаций, основанных как на сущности самого Конца света (религиозно-мифологические причины, естественные, социальные, фантастические), так и на мировоззренческих и пространственно-временных признаках. При всех достоинствах подобного подхода, необходимо учитывать условность проводимых границ, а также те сущностные явления, что стоит за теми или иными жанровыми кластерами. В связи с этим, пускай и формулируя не столь широкую и всеохватную классификацию, есть основания выделить несколько наиболее значительных эсхатологических моделей именно в массовом кинематографе, так как авторские интерпретации уникальны и кумулятивны. В современном кинематографе выделяются следующие наиболее значительные модели Конца света:

*1. Останавливаемый религиозно мотивированный Конец света.* Киноленты этого направления активно эксплуатируют христианскую мифологию и апокалипсическую образность. Часто встречаются мотивы рождения или зачатия Антихриста, дьявольского культа, Страшного суда, войны небесного воинства с силами тьмы, уничтожения человечества бесстрастными ангелами и т.д. Особенно примечательно, что несмотря на условную поддержку и победу «добрых сил», на идейно-концептуальном уровне Апокалипсис переворачивается. Во-первых, Конец света инициируется инфернальными силами, тогда как ангелические либо не вмешиваются, либо пытаются его остановить. Во-вторых, Страшный суд изображается в негативном свете как нечто, что должно быть остановлено. И, наконец, победа добра над злом оборачивается не Концом времен и наступлением божественной Вечности, а возвращением к обыденной жизни, предшествовавшей Апокалипсису.

Среди произведений, близких к этой модели, выделяются следующие: Серия фильмов «Омен» («Omen», 1976–1991); «Князь тьмы» («Prince of Darkness», 1987) Дж. Карпентера; «Адвокат дьявола» («The

Devil's Advocate», 1997) Т. Хэкфорда; «Конец света» («End of Days», 1999) П. Хайамса; «Догма» («Dogma», 1999); «Константин» («Constantine», 2005) Ф. Лоуренса; «Легион» («Legion», 2010) С. Стюарта; сериал «Американская история ужасов: Апокалипсис» («American Horror Story: Apocalypse», 2018); мини-сериал «Благие знамения» («Good Omens», 2019) и т.д.

2. *Зомби-апокалипсис и пандемии.* К причинам Конца света этой модели относятся неизвестные вирусы, которые так или иначе уничтожают человечество, но чаще всего воскрешают мертвецов, делая их бездушными каннибалами, стремительно уничтожающими «живых» людей. Апокалипсический мотив воскресения для Страшного суда в этой модели фильмов находит естественную причину, хотя это и не обязательно. Так, например, во многих фильмах «отца жанра» Дж. Ромеро попросту отсутствуют объяснения восстания мертвецов. Фильмы этой модели примечательны тем, что соединяют фольклорные мотивы с научной фантастикой и поднимают проблемы «своих и чужих», страха человека перед наукой, неизвестными вирусами и безволием тела, лишённого разума.

Среди кинокартин, близких к этой модели, выделяются следующие: «Ночь живых мертвецов» («Night of the Living Dead» 1968), «Рассвет мертвецов» («Dawn of the Dead» 1978) и «День мертвецов» («Day of the Dead» 1985) Дж. Ромеро; «Реаниматор» («Re-Animator», 1985) С. Гордона; «28 дней спустя» («28 Days Later», 2002) Д. Бойла; «Обитель зла» («Resident Evil, 2002) П. Андерсена; «Война миров Z» («World War Z», 2013) М. Форстера; «Поезд в Пусан» (Busanhaeng, 2016) Ён Сан Хо и т.д.

3. *Природная катастрофа.* Эта модель примечательна очевидным обращением к экологическим проблемам, либо научно-фантастическим прогнозирований естественных вызовов для человеческой цивилизации в будущем. Конец света может наступать вследствие резкой смены климата, спонтанных природных катастроф, включающих наводнения, землетрясения, извержения вулканов и т.д., либо же угроза может носить внеземной характер: вспышки на солнце, падающий астероид. В вопросе изображения подобных потрясений может угадываться обращение к мифологической традиции Потопа, уничтожения несправедного города божественным гневом, сюжету об Атлантиде и т.д.

Примеры художественных произведений, вписывающиеся в эту эсхатологическую модель: «Армагеддон» («Armageddon», 1998) М. Бэя, «Послезавтра» («The Day After Tomorrow», 2004) Р. Эммериха; «День катастрофы» («Category 6: Day of Destruction», 2005) Д. Лоури; «Пекло» («Sunshine», 2007) Д. Бойла, «2012» (2009) Р. Эммериха и т.д.

4. *Вытеснение человечества «другими».* Разрушение цивилизации,

равнозначное в этой модели Концу света, наступает вследствие появления у человечества как вида разумного или лишенного разума конкурента, отнимающего у человека доминирующий статус и ставящего его на грань уничтожения. К подобным угрозам могут относиться вторжения инопланетян, пробуждение чудовищ (драконов, динозавров) восстания машин или обезьян и т.д. Эта модель Конца света в большей степени склонна к фантастике и отходу от мифологических аллюзий.

К кинокартинам, близким к этой модели Конца света, можно отнести следующие: «Вторжение похитителей тел» («Invasion of the Body Snatchers», 1978, 1993, 2007), «День независимости» («Independence Day», 1996) Р. Эммериха; «Поле битвы: Земля» («Battlefield Earth», 2000) Р. Хаббард; «Война миров» («War of the Worlds», 2005) С. Спилберга; серия фильмов «Планета обезьян» («Planet of the Apes», 1968–2017); «Власть огня» («Reign of Fire», 2002) Р. Боумана; «Терминатор» («The Terminator», 1984), «Матрица» («Matrix», 1999) Л. и Э. Вачовски и т.д.

5. *Постапокалипсис*. В фокусе внимания фильмов этой модели не наступление или предотвращение Конца света, но изображение событий и условий, произошедших после Конца света. В некотором смысле, подобная ситуация носит алогичный характер, так как нарушается изначальный смысл Конца света, после которого не может быть что-то, так как мироздание приходит к качественно иному состоянию бытия, либо же запускается новый цикл вселенной, как, например, в скандинаво-германской или индуистской мифологиях. В данном случае представлен словно бы застывший момент катастрофы, свидетельствующий скорее об отсутствии некой метафизической силы, стоящей за ним. Изображения постапокалипсиса достаточно ярки и самобытны. Это может быть, например, причудливый вариант смещения прошлого и будущего в силу технологической катастрофы, заставившей человеческую цивилизацию деградировать, сохранив какие-то элементы науки и технологий. Эстетически постапокалиптические картины близки киберпанку, характеризующемуся сочетанием технологической продвинутой культуры с культурным упадком.

Примеры художественных произведений, вписывающиеся в эту эсхатологическую модель: серия фильмов «Безумный Макс» (Mad Max, 1979–2015); «Навсикая из Долины ветров» («Kaze no tani no Naushika», 1984) Х. Миядзаки; «Нити» («Threads», 1984) М. Джексона; «12 обезьян» («Twelve Monkeys», 1995) Т. Гиллиама; «Судный день» («Doomsday») Н. Маршалл; «Книга Илая» («The Book of Eli», 2009) А. и А. Хьюз; «Сквозь снег» («Snowpiercer», 2013) Пон Чжун Хо.

Оставаясь в поле массового кинематографа по преимуществу, из этой типологии фильмов эсхатологической тематики выделяются два



произведения: «Ночь кометы» («Night of the Comet», 1984) Т. Эберхардта и «Знамение» («Knowing», 2009) А. Пройаса. Эти фильмы примечательны в двух аспектах: во-первых, в них совмещены разные модели Конца света и, во-вторых, они не представляют Конец света как что-то однозначно плохое или потенциально останавливаемое.

Так, в фильме «Ночь кометы» одновременно присутствуют элементы таких жанровых разновидностей эсхатологического кино, как постапокалипсис, зомби-апокалипсис и природная катастрофа. Несмотря на то, что резкое исчезновение большинства людей и трансформация части других людей в зомби связывается в этом фильме с приходом ярко-красной кометы, любые мотивировки и причины произошедшего в фильме попросту отсутствуют. Молодые герои фильма не погружаются с тягостные размышления о причинах и последствиях произошедшего, они предоставлены сами себе и своим сиюминутным заботам. Всё это создает весьма причудливое произведение, как в жанровом отношении, так и в вопросе репрезентации молодежной культуры 80-х.

Иная ситуация в фильме А. Пройаса «Знамение», в котором таким же синтетическим образом присутствуют жанровые элементы фильма-катастрофы, вытеснения человечества другими (инопланетянами) и религиозно мотивированного апокалипсиса. Все эти модели совмещены весьма своеобразным образом, благодаря чему фильм, не будучи кинематографическим шедевром, все же имеет двойного адресата, являясь одновременно развлекательным и наполненным культурными отсылками. Особенно примечательно, как футуристическое сочетается с религиозным: наука приобретает характер пророчества, тайновидения, а инопланетяне выступают в роли ангелов Страшного суда, запускающих механизмы апокалипсиса. Сам же Конец света, представленный в виде испепеляющей огненной вспышки, носит амбивалентные черты, напоминая миф о Потопе: большая часть человечества гибнет, но меньшей части (детям) дан шанс на новую жизнь в ином качестве, сильно напоминающем образно-символическим рядом времена до первородного греха.

Наиболее сложные модели Конца света, не укладывающиеся ни в одну из предложенных типологий и схем в полной мере, представлены в авторском кинематографе. При том, что тема апокалипсиса фигурирует в большом количестве самых разных авторских фильмов, часто она выделяется, например, как одна из ведущих тем в творчестве А.А. Тарковского, для определенной репрезентативности и прослеживания трансформации этой темы, имеет смысл кратко остановиться на трех произведениях: 1. «Яйцо ангела» («Tenshi no Tamago», 1985) Мамору Оси и Ёситаки Аmano; 2. «Меланхолия»

(«Melancholia», 2011) Ларса фон Триера; 3. «Мертвые не умирают» («The Dead Don't Die», 2019) Джима Джармуша.

Анимационный фильм «Яйцо ангела» режиссера Мамору Осии и художника Ёситаки Аmano представляет довольно сложную интерпретацию некоторых ветхозаветных и новозаветных мифов, включая Потоп, рождение Христа, его жертву и предательство Иуды, а также, разумеется, Откровение Иоанна Богослова. Библейская мифопоэтика сочетается с причудливой визуальной составляющей, которая усложняет произведение мотивами техногенной катастрофы и эстетикой киберпанка. Отсутствие двойного кодирования и постмодернистской иронии, предельная эстетизация каждого кадра, осложненного философским или аллегорическим смыслом, стали причиной того, что этот анимационный фильм часто рассматривается интерпретаторами в художественной парадигме модернизма, символизма и сюрреализма [3], [5], пусть это и не вполне оправданно, учитывая временные рамки. Тем не менее, именно из-за того, как и какая модель Конца света предстает в «Яйце ангела» указание на эстетическую традицию начала XX в. не выглядит столь уж неоправданным.

В «Яйце ангела» причудливым образом сочетается постапокалипсис с апокалипсисом. Мировое пространство этого анимационного фильма застыло в сомнамбулическом крахе цивилизации, похороненной тенью и водами. Автоматизированные люди охотятся на тени гигантских рыб, пока бледноволосая девочка надеется, что из хранимого ею яйца проклюнется ангел, что будет означать спасение для всех. Но существует страх, что яйцо пустое, который оправдывается, когда хриstopодобный мужчина, сопровождающий девочку, разбивает яйцо, одновременно совершая тем самым предательство и принося жертву, из-за которой девочка, полная горя, дает жизнь настоящим ангелам. Так начинается окончательный Конец света, в ходе которого окаменевшие люди улетают на корабле-ковчеге в форме уставшего Божьего глаза куда-то наверх, в иномирное бытие. Таким образом, в «Яйце ангела» присутствуют характерные черты эсхатологического кинематографа, но, оставаясь современным произведением, смысловое ядро фильма в большей степени обращено к традиционному пониманию Апокалипсиса как события скорее желательного.

Иная ситуация представлена в фильме Ларса фон Триера «Меланхолия». Аудиовизуальные аспекты фильма также являются предельно эстетизированными: под музыку Р. Вагнера из оперы «Тристан и Изольда» («Tristan und Isolde», 1859) оживают полотна П. Брейгеля Старшего, А. Дюрера, Дж. Милле и других художников. Однако, сложная интерпретация библейского мифа и художественные размышления о вере

заменяются всепроникающей идеей принятия смерти, растворения в пустоте, которая постигнет всех и каждого. Но, совсем в духе декадентского умонастроения *fin de siècle*, умирание и распад эстетизируются, а красота по Триеру обретается не в вечном, а в ускользающих мгновениях бытия. В самом общем виде Триеровская модель Конца света выглядит именно так. И хоть исключительно по внешним показателям этот фильм можно было бы отнести к эсхатологической модели природной катастрофы, внутренняя образность и проблематика не позволяют сделать это.

Если Мамору Осии представил сложную и неоднозначную эсхатологическую концепцию, полную эстетизма и трансцендентализма, а Триер убирает компонент потусторонней жизни, то Джим Джармуш в фильме «Мертвые не умирают» идет ещё дальше, убирая компонент эстетизации. В его фильме присутствуют наиболее характерные мотивы массовых фильмов о Конце света, ставшие к 2019 году клише. Так, совершенно неорганичным образом сочетаются жанровые элементы фильмов об инопланетном вторжении и зомбиапокалипсисе. Д. Джармуш постмодернистски пародирует основные сюжетные перипетии массового кинематографа о Конце света, несколько раз разрушает четвёртую стену, что проявляется в том, что персонажи обращаются напрямую к зрителю, говоря, что они могли бы поступить таким-то и таким-то образом, но всё это попросту бессмысленно, а затем погибают под напором зомби, провожая взглядом улетающую на инопланетном корабле самурая-патологоанатома в исполнении Тильды Суинтон. Фильм заканчивается нелестной и нецензурной характеристикой нашего мира. Джим Джармуш не только смеется и издевается над современной потребительской культурой, но и не без печали иронизирует по ней, подводя определенную черту под жанровым кинематографом о Конце света.

Таким образом, в современном кинематографе существуют разнообразные эсхатологические модели, которые в случае массового кинематографа часто формируют субжанровые явления, включая фильмы-катастрофы, зомбиапокалипсис, постапокалипсис и т.д. Авторские модели представляют, как правило, более сложные и оригинальные явления, в которых эсхатологическая основа используется менее шаблонно и поверхностно, благодаря чему возникают сложные интерпретации Конца света. Магистральной же линией большинства художественных процессов в кинематографе об апокалипсисе является последовательная секуляризация: отход, переворачивание или смещение акцентов оригинальных эсхатологических мифов, что отражает различные тенденции современной культуры.

### *Литература*

1. *Аверинцев С.С.* Эсхатология // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2000-2001. URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/encyclopedia/new-philosophical/articles/1677/eshatologiya.htm> (дата обращения: 14.05.2021).
2. *Мейлах М.Б.* Эсхатологические мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. Электронное издание. М.: Советская энциклопедия, 2008. С. 1126-1127.
3. Обзор аниме «Яйцо ангела», его осмысление. URL: [https://pikabu.ru/story/obzor\\_anime\\_yaytso\\_angela\\_ego\\_osmyslenie\\_6388932](https://pikabu.ru/story/obzor_anime_yaytso_angela_ego_osmyslenie_6388932) (дата обращения: 14.05.2021).
4. *Павлич Д.И.* Апокалипсис в современном массовом кино // Вестник МГУКИ. 2017. № 1 (75). С. 77–82.
5. «Яйцо ангела». Аниме, смысл которого ищут до сих пор. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5cb5831a717e2700b3d8eb76/iaico-angela-anime-smysl-kotorogo-iscut-do-sih-por-5db5b13a118d7f00aeb28077> (дата обращения: 14.05.2021).
6. *Якимова Е.Г.* Основные принципы классификации эсхатологических сюжетов в мировом художественном кинематографе // Культура и образование. Февраль 2014. № 2. URL: <http://vestnik-rzi.ru/2014/02/1387> (дата обращения: 14.05.2021).

**Тихомирова К.П.**

магистр филологии,  
независимый исследователь;  
[Xenia16-68@yandex.ru](mailto:Xenia16-68@yandex.ru)

### **Библейские образы в творчестве Леонарда Коэна. Обыденное и сакральное**

**Аннотация:** статья рассматривает песенное творчество канадского поэта, писателя и музыканта Леонарда Коэна. Воспитанный в ортодоксальной еврейской среде, Коэн и в своих произведениях часто обращается к Библии. Однако жизненный опыт поэта включает в себя и все потрясения и духовные поиски творцов второй половины XX в. И центром системы координат Коэна стали его современники, отчего библейские сюжеты поэт переплетает с обыденными человеческими ситуациями. Чтобы показать ценность и многогранность жизни каждого человека.

**Ключевые слова:** Леонард Коэн, рок-поэзия, Библия, постмодернизм

**Tihomirova K.P.**  
magister of Philology,  
Independent researcher;  
Xenia16-68@yandex.ru

## **Biblical characters in the oeuvre of Leonard Cohen. Ordinary and sacred**

**Abstract:** the article studies the songwriting of Leonard Cohen, Canadian poet, writer and musician. Brought up in an Orthodox Jewish environment, Cohen often refers to the Bible in his oeuvre. However, the poet's life experiences include all the social upheavals and spiritual searches of artists of the second half of the XX century. And the center of Cohen's coordinate system was his contemporaries, which is why the poet intertwines biblical stories with everyday human situations. In order to show the value and multifacetedness of the life of every person.

**Keywords:** Leonard Cohen, rock poetry, The Bible, postmodernism

Леонард Коэн – канадский поэт, писатель, музыкант еврейского происхождения. За своё творчество он имеет множество наград, среди которых Орден Канады (высшая гражданская награда страны) [5], музыкальная премия «Грэмми» и отметка в Зале славы рок-н-ролла. Родился Леонард в Монреале в 1934 году. Его дед по материнской линии был главой иешивы, иудейского высшего учебного заведения, автором энциклопедического путеводителя «Сокровищница раввинистических толкований» и «Словаря древнееврейских омонимов». Дед по отцу входил в число учредителей первой еврейской газеты в стране «Canadian Jewish Times» и возглавлял Совет еврейской общины Монреала. Его силами также была построена первая синагога в городе [8; 148]. Фамилия Коэна в продолжение перечисленного показательна. Коэнами (в переводе с иврита «жрец») в иудаизме называют сословие священнослужителей [3]. Сам поэт вспоминал: «У меня было очень мессианское детство. Мне сказали, что я потомок первосвященника Аарона» [9]. И положенное религиозное образование Леонард, конечно, получил. Однако строгое следование обрядам, на которых основана жизнь представителей богоизбранного народа, в окружении канадского автора уже отходило на второй план. Поступив в Университет Макгилл на филологическое отделение, Коэн увлекся произведениями У. Йетса, У. Уитмена, Г. Миллера и других [4; 28]. Во время обучения он выпустил свой первый поэтический сборник под названием «Давай сравним мифологии». Сравнить мифологии поэт

продолжил и в дальнейшем. Духовные поиски Леонарда включали в себя как изучение мировых религий, так и попытки расширить сознание посредством так называемых «кислотных тестов», популярных среди молодёжи 1950-60-х гг. В 90-е же годы, будучи уже всемирно известным, музыкант ушёл в буддийский ретрит, который продолжался 5 лет. После чего снова вернулся в музыкальный мир. Умер Леонард Коэн в 2016 году, завещав похоронить себя по иудейскому обряду в Монреале, рядом с родителями, дедами и прадедами.

Жизненный опыт автора, включавший в себя и политические потрясения века, и сексуальную революцию, таким образом, был разнообразен. И произведения Леонарда Коэна – это философские попытки разобраться в происходящем, посмотреть на вещи с разных сторон, обнажить обычно скрываемые, замалчиваемые на различных уровнях темы, а также показать жизнь в её многогранности и тем самым обновить представления о её красоте. По признанию Коэна, библейские образы помогали ему в этом [6; 23]. Притом объектом внимания поэта были обычные люди, современники, их он и поместил в центр своей системы координат – рассматривая библейские сюжеты через призму обыденных человеческих ситуаций.

Такова исходная точка в песне «Story of Isaac» («История Исаака»), с альбома 1969 года «Songs from a Room». Сюжет песни – жертвоприношение Исаака [Быт 22:1-19], и повествование в ней ведётся от лица сына Авраама. Начинается текст с кинематографического акцента на деталях: «Дверь медленно открылась, / вошёл мой отец. / Мне было девять лет. / Он, такой высокий, стоял подле меня, / его голубые глаза сияли, / он сказал: «Мне было видение. / Ты знаешь, что я сильный и святой. / И я должен исполнить то, что мне было велено». Стоит заметить, что название альбома «Песни из комнаты» (артикуль здесь используется не конкретизирующий, но говорящий о комнате вообще), то есть из интимного житейского пространства, проецируется на эту песню. Здесь показана точка зрения маленького мальчика, и отец Исаака с настораживающе вдохновенным видом – в словах его, однако, чувствуется что-то вроде убеждения самого себя – поднимает сына из постели и куда-то уводит.

Далее действие переносится на дорогу к месту заклания, и внимание акцентируется на юности Исаака: «Итак, он начал подниматься на гору, / я бежал, он шёл, / и его топор был сделан из золота». Золото в христианской иконографии (как и синий цвет: вспомним, что глаза Авраама описываются как голубые) обозначает Дух господень [2], а значит этот топор – орудие божественного провидения. Однако, согласно традиции, Авраам Исаака собирался заколоть ножом. Топор же – это

орудие повседневного труда и орудие более крупное и тяжёлое, чем нож. Топором разделяет тушу животного мясник.

Затем в песне следуют строки: «Мы остановились, чтобы выпить вина. / Потом он выкинул бутылку. / Подождал ещё минутку – / и положил на меня свою руку». И слово «bottle» («бутылка») в библейском сюжете представляется анахронизмом, связывающим историю Исаака с XX веком. Мы видим, что Авраам колеблется, он не хочет убивать любимого сына, он даже выпил для храбрости и решительным движением отбросил остатки вина (а в христианской доктрине жертвоприношение Исаака коррелирует с распятием Христа [Ин 8:56], а значит вино – и кровь Иисуса тоже. Постмодернизм, представителем которого является Леонард Коэн, характеризуется понятием ризомы [1], то есть одновременным сосуществованием в сознании человека различных пластов истории), но и после этого Авраам не сразу находит в себе силы приняться за выполнение своего долга. Долга неоднозначного и жестокого.

Притом фраза «и положил на меня свою руку», находит продолжение в следующих строках: «Я думал, я увидел орла, / хотя, может быть, это был стервятник, / я никогда не мог понять». Эти слова, несомненно, направлены на Авраама, а через него и на человека вообще. Так подвергается сомнению понятие долга.

Чувство долга может быть лишь продуктом красиво оформленных убеждения или пропаганды, источники и цели которых бесчисленны и в большинстве случаев вовсе не священны. Эту мысль продолжают слова: «Вы, что построили сейчас все эти алтари, / чтобы заклать этих детей, / никогда больше этого не делайте. / Эта схема – не от видения свыше, / и вас никогда не искушали ни демон, ни бог. / И сейчас вы стоите над жертвами, / ваши топоры тупы и кровавы. / Вас не было здесь в то время, / когда я лежал на горе, / и рука моего отца дрожала – / от красоты Слова». А «Слово», завершающее этот пассаж, снова приводит нас к мысли о Боге, то есть к строкам: «В начале было Слово, и Слово было с Богом, и Слово было Бог» [Ин 1:1].

Границы нашего мира размыты, ориентиры ненадёжны. И с помощью анафоры в финальном куплете эти рассуждения достигают кульминации: «И если сейчас ты называешь меня братом, / прости, но я осведомлюсь: / «По чьему это плану?» / Если всё придёт к праху, / я убью тебя, если я должен, / и я помогу тебе, если смогу. / Если всё придёт к праху, / я помогу тебе, если я должен, / и я убью тебя, если смогу. / Милосердие – в нашей форме, / форме миротворца или форме военного. / Павлин раскрывает свой хвост». Указанное инверсированное повторение подчёркивает взаимозаменяемость и обратимость полюсов долга. В конце концов, каждый из нас – тоже транслятор своего Слова, для привлечения

внимания к которому «расправляет павлиний хвост».

Тему Авраама и Исаака на альбоме «Songs from a Room» продолжает песня «The Butcher» («Мясник»). Это название перекликается с использованием Авраамом топора для жертвоприношения. Однако если в рассмотренном выше произведении имя библейского персонажа было заявлено определённо, то в песне «Мясник» конкретных лиц не упоминается – угадывается ситуация, которая служит поводом для дальнейших размышлений. И тогда как музыкальный характер исполнения «Story of Isaac» был спокоен и смиренен, то в «The Butcher» посредством крещендо и диминуэндо акцентируются некоторые опорные точки.

Повествование здесь также ведётся от лица Исаака: «Я наткнулся на мясника, / он убивал ягнёнка, / я уличил его там, / с его растерзанным ягнёнком. / Он сказал, «Послушай, мальчик, / я – тот, кто я есть, а ты – мой единственный сын». Последняя фраза подчёркивается усилением по звуку. Авраам исполняет свой долг, долг кровавый, мясницкий, но и духовный, святой. Исаак видит жестокую сторону этой обязанности и протестует против неё. Но Авраам объясняет сыну, что Исаак – наследник и в конце концов продолжит дело отца. Речь идёт о противоречивости религии как прообраза всякой системы вообще. Порядка, который нужно поддерживать такими не всегда гуманными мерами. Но, как показывают следующие строки, эта противоречивость в принципе свойственна человеку: «Что ж, я нашёл серебряную иглу / и положил её себе в руку. / Это было и приятно, / и больно». Отметим, что серебро, согласно Псалму 11:7, символизирует истину, евангельское красноречие. Истина может радовать, но может и колоть – нести боль. Порядок, таким образом, состоит в сложных отношениях с истиной.

Далее Исаак вспоминает место, где был принесён в жертву ягнёнок: на земле, на которую пролилась жертвенная кровь, выросли цветы. Значит, выполненная по заданному обряду смерть несёт новую и притом прекрасную жизнь? Поэтому Исаак задаётся вопросом: «Может быть, мне нужно было восхвалять моего Бога, / сложить для него какую-нибудь радостную песнь?». Молодой герой открывает для себя разные стороны жизни и колеблется в поисках единственно верного пути в системе, в которой он вырос. Он видит неоднозначность этой системы, понимает, что контроль с её стороны жесток, но как может быть иначе? Будет ли лучше вне этой системы? Ответом ему служит кульминационно выделенная вокалом реплика Авраама: «Теперь послушай, послушай меня, / я много-много ходил по свету». В каждой точке мира существует свой порядок, и все порядки строятся по сходному принципу. Авраам более опытен, он знает, что противление системе рождает лишь новую систему. И вот для



поддержания нынешнего порядка патриарху пришлось обагрить руки. Он умоляет сына не покидать его сейчас, в тот момент, когда на него давит тяжесть содеянного. Авраам говорит: «Теперь я разбит. / На моём теле кровь, / а душа покрылась льдом. / Бери всё в свои руки, сынок, это твой мир». Авраам передаёт Исааку в наследство Порядок.

Если в песнях об Аврааме и Исааке с точки зрения «пространства комнаты» рассматривались глобальные вопросы общества в целом, то в другом корпусе песен Леонарда Коэна внимание уделено темам именно интимным, личным – любви и спасению. Раскрытию их, впрочем, свойственна та же тенденция – не ориентация героев на пример библейских персонажей, но соотнесение реальностей – повседневной и библейской – для создания особого духовного измерения этой повседневности. В начале песни «Suzanne» («Сюзанна») с альбома 1967 года «Songs of Leonard Cohen» автор предлагает проследовать за названной девушкой в монреальские доки. Затем описываются отношения, которые складываются между Сюзанной и её новым другом. Героиня создает вокруг себя и, в общем-то, ещё малознакомого человека, атмосферу желанья и доверия. Даже если это доверие незаслуженно и может иметь непредсказуемые последствия. Первый куплет заканчивается так: «И она позволяет реке ответить, / что ты всегда был её любимым / и хочешь путешествовать с ней, / хочешь путешествовать вслепую. / И ты знаешь, что она будет тебе доверять, / потому что ты касался её идеального тела своими мыслями». Здесь подчёркивается необходимость доверия любящих друг к другу несмотря на несовершенства и сомнения в том, что один не сможет удовлетворить все потребности другого.

В следующем куплете песни выводится фигура Иисуса Христа, и здесь Коэн отталкивается от привычного образа Ловца душ человеческих [Мк 1:17]: «И Иисус был моряком, / когда он шагал по воде. / И проводил много времени, смотря / в окно своей одинокой деревянной башни / и зная наверняка, / что его самого могли видеть только утопленники. / Он сказал, что все люди будут моряками, / пока море не освободит их. / Но сам он был сломлен / задолго до того, как небо могло разверзнуться. / Отрёкшийся, почти человек, / он опустился ниже твоей мудрости, словно камень. / И ты хочешь путешествовать с ним, / хочешь путешествовать вслепую. / Ты думаешь, что, может быть, ты ему доверишься, / потому что он коснулся твоего идеального тела своими мыслями». Образы Сюзанны и Иисуса здесь соединяются посредством водной стихии: реальной – остров Монреаль находится у слияния рек Святого Лаврентия и Оттавы, доки обозначают выход к берегам этих рек – и мифической, отсылающей к образу всемирного потопа, который, по тексту песни, может грянуть снова. Однако вместо того, чтобы играть привычную роль Спасителя,

Иисус описывается здесь как сломленная личность – герой, в принципе свойственный творчеству Коэна. Христос представлен в песне как оставленный всеми – потому что он не может принять свою человечность. Так как он вознёсся, теперь он может быть только «почти человеком». И здесь важна сцена наблюдения Иисуса за происходящим из башни. Символ башни из слоновой кости [Песн 7:5] имеет как религиозное, так и «светское», в духе романтизма, значение – уход от мирских проблем в мир возвышенный, творческий. Уход от обыденности. Дерево как строительный материал в данном случае соотносится с деревом креста и ковчега. И поскольку Иисус покидает свое человечество, он теперь не вполне достоин его доверия. В завершении второго куплета Коэн сопоставляет образы Сюзанны и Иисуса. И если на девушку автор полагается безоговорочно, то в отношении «почти человека» Христа твёрдой уверенности у него нет.

В последнем куплете настоящий человек Сюзанна берёт героя за руку и увлекает к реке, знакомит его с этой рекой – до самого её дна. Тогда как отношения Иисуса с водой показываются несколько отстранёнными: Спаситель либо ходит по воде, либо смотрит на мир из башни. Таким образом, Коэн показывает, что тогда, когда Иисус не сможет дать доверие и утешение, это сможет сделать Сюзанна. И пусть она полусумасшедшая, одетая в тряпье и перья, в конце концов, именно ей охотнее доверятся люди в путешествиях по жизни.

Песня заканчивается строками, в которых снова пересмотрены отношения главных героев произведения: «И ты знаешь, что можешь доверять ей, / потому что она касалась твоего идеального тела своими мыслями». Круг завешён: Сюзанна доверилась герою в начале песни, и теперь он возвращает это доверие, соглашаясь следовать за подругой. Это возможно только в том случае, если человеческое естество принимается как должное, а не подавляется божественным.

Взаимодействие священного с земным представлено и в самой известной песне Леонарда Коэна «Hallelujah» («Аллилуйя»), которая вышла на альбоме 1984 года «Various Positions».

В начале песни появляется фигура царя-псалмопевца Давида [Пс 99:2; Пс 150:3-6]: «Я слышал тайный аккорд, / что сыграл Давид, и тем порадовал Господа. / Но тебя не очень интересует музыка, верно? / Это звучит примерно так: / четвертая, пятая, / минорное падение, мажорный взлёт... / Растерянный король сочиняет «Аллилуйю»». Давид знает, как создавать музыку, угодную Господу, но усилия его оказываются не оцененными. При этом собеседник Коэна в песне постоянно меняет свой облик (эти перемены точек зрения также можно соотнести с названием альбома – «Различные позиции»).

Введя Давида в первом куплете как третье лицо, далее автор, по-видимому, обращается к нему уже напрямую. Действие переносится на крышу дворца Давида [2Цар 11:2]: «Ты видел с крыши, как она купалась, / её красота и лунный свет ошеломили тебя. / Она привязала тебя / к кухонному стулу, / она сломала твой трон, она отрезала твои волосы, / и из твоих губ вытянула «Аллилуйю»». Теперь уже в пределах одного куплета Давид перевоплощается в Самсона [Суд 16:4-21]. Конфликт между Давидом-Самсоном и Вирсавией-Далилой говорит о силе женской красоты и связанных с ней опасностях. А также о моментах наслаждения. И речь, таким образом, идёт не только о споре и борьбе двух влюбленных. Это битва между конфликтующими желаниями и в итоге – между силами добра и зла. Притом Коэн не углубляется в проблемные аспекты истории Давида и Вирсавии, автор сосредотачивается только на той части, которая его интересует: рост желания. Песня «Hallelujah» напоминает слушателю о том, что эта библейская история начиналась как банальный сюжет о человеческой похоти.

На вопрос о целесообразности соединения божественного с обыденным Леонард указывает в третьем куплете: «Ты говоришь, что я назвал это имя напрасно. / Я даже не знаю (этого) имени, / да даже если бы знал, что тебе до этого? / Вспышка света / в каждом слове, / не важно, что ты слышишь – / священное или сломленное «Аллилуйя»». Возможно, новое воплощение собеседника обвиняет автора в неправомерном использовании имени Давида в предыдущих куплетах (также здесь можно увидеть отголоски иудейского запрета на произнесение имени Бога). Тогда третий куплет можно воспринять как метатекст, начало которому положено ещё в первом куплете. В качестве ответа автор заявляет собственное представление о создании песни, восхваляющей Бога: священный свет проходит через каждое слово твари Божьей, будь оно возвышенным или подверженным человеческой слабости.

Последнюю часть можно рассматривать как итог песни: «Я делал всё, что мог, не так уж много. / Я не мог почувствовать, так что я попытался коснуться. / Я говорил правду, совсем не собирался дурачить тебя. / И несмотря на это, / всё пошло не так. / И когда я предстану пред Царем Песни, / с моего языка слетит лишь «Аллилуйя»». Возможно, это возвращение к Давиду – повествование от его лица или разговор с ним автора. Такая расплывчатость лирического героя позволяет каждому слушателю поставить себя на его место. А упоминание Царя Песни (здесь стоит вспомнить Псалом 50, который является самым употребляемым псалмом, как в иудейской, так и в христианской традициях) продолжает метатекстовое рассуждение о сочинительстве. Квинтэссенцией которого и становится «Аллилуйя» – тот аккорд, что был упомянут в начале. Но

теперь становится неважной степень его совершенства. «Аллилуйя» сама по себе будет радовать Господа. Коэн также признает, что эта похвала Господу всегда и, возможно, по своей сути несовершенна. В этом несовершенстве лежит возможность для спасения.

В одном из интервью Леонард Коэн сказал: «Я вырос в семье ортодоксальных евреев, но ... никто не пугал меня тем, что может сделать Господь, если я послушаюсь его. Никто не навязывал мне Библию, я получил её как мёд и нашёл все её истории одинаково красивыми – от Творения до Апокалипсиса» [7]. Как отмечалось выше, согласно принципам постмодернизма, в сознании современного человека присутствуют различные пласты истории и литературы, они сосуществуют и прочитываются друг через друга. Таким образом и их значение для мыслительного процесса уравнивается. Как постмодернист, Леонард Коэн также сближает, в частности, библейские сюжеты и образы с современным «миром как текстом». И его работа заключается во вписывании обыденной жизни в контекст тем вечных и, как сложилось, возвышенных. Целью автора становится – показать, что «тварь дрожащая» тоже прекрасна, даже в этой своей дрожи. Она равна всем благочестивым представителям священных текстов или даже лучше их. Потому что её несовершенство не оставляет её в покое, оно вызывает непрекращающиеся размышление и раскаяние, а не в раскаянии ли начинается путь к спасению?

### *Литература*

1. Абушенко В., Грицанов А. Ризома // История философии. Энциклопедия. 2002. С. 883-887.
2. Изображение на иконе Нетварного Света // Символика иконописи. URL: <https://sites.google.com/site/istoriairusskoykonopisi/knigi/beginner> (дата обращения: 23.04.2021).
3. Электронная еврейская энциклопедия. URL: <https://eleven.co.il/> (дата обращения: 23.04.2021).
4. *Adria M.* Music of Our Times: Eight Canadian Singer-Songwriters. Toronto, 1990. 160 p.
5. Governor General of Canada. URL: <https://archive.gg.ca/> (дата обращения: 23.04.2021).
6. *Kurzweil A.* I am the little Jew who wrote the Bible // Leonard Cohen. URL: <https://www.leonardcohenfiles.com/arthurkurzweil.pdf> (дата обращения: 23.04.2021).
7. Leonard Cohen: Received the Bible Like Honey // Cohentric. URL: <http://cohentric.com/2016/07/13/leonard-cohen-bible-not-forced-received-like-honey/> (дата обращения: 23.04.2021).

8. *Tulchinsky G.* Canada's Jews: A People's Journey. Toronto, 2008. 635 p.
9. *Williams P.* Leonard Cohen: The Romantic in a Ragpicker's Trade // Speaking Cohen - A Tribute to Leonard Cohen and His Words. URL: <https://archive.md/UAVi> (дата обращения: 23.04.2021).

**Матевосян А.А.,**  
аспирант,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
[namyslimshady@gmail.com](mailto:namyslimshady@gmail.com)

### **Люцифериада Байрона, демонология Лермонтова, антихристианство Триера – дьявольское триединство**

**Аннотация:** образ Люцифера многократно подвергался различным трактовкам в художественных преломлениях. В данной статье предпринята попытка рассмотреть три функционально схожих варианта данного образа. Как Дж. Байрон, так и М. Ю. Лермонтов изображают противника небесных сил борцом за свободу и справедливость, Ларс фон Триер же идёт ещё дальше – его образ Антихриста воплощает собой своего рода революцию.

**Ключевые слова:** Байрон, Лермонтов, Триер, Демон, Люцифер.

**Matevosyan A.A.,**  
postgraduate,  
Moscow Pedagogical State University;  
[namyslimshady@gmail.com](mailto:namyslimshady@gmail.com)

### **Byron's Luciferiade, Lermontov's Demonology and Trier's Anti-christianity – devilish trinity**

**Abstract:** the image of Lucifer has been repeatedly depicted in different interpretations by artistic refractions. This article attempts to consider three functionally similar versions of this image. Both J. Byron and M. Yu. Lermontov portray the Heaven's enemy as a fighter for freedom and justice, while Lars von Trier goes even further — his image of the Antichrist embodies a kind of revolution.

**Key words:** Byron, Lermontov, Trier, Demon, Lucifer.

Джорджа Байрона по праву считают одним из первых (после

Кольриджа с его «Сказанием о Каине»), кто берётся интерпретировать библейскую историю о братоубийстве без осуждения. Понятия добра и зла для романтиков относительно, потому они и допускают возможность героизации бунтаря, восстающего против любого проявления тирании, угнетения и насилия над волей других. С этого и начинается реабилитация образа Каина в романтическом сознании.

Добро и зло меняются местами на этот раз в космических, казалось бы, недопустимых ранее, масштабах. Иегова у Байрона честолюбив, мстителен, жаден, падок на лесть, он настоящий деспот, обрекший род людской на рабство и бесчисленные страдания. Падший же ангел, свергнутый Богом с неба за вольнолюбие, — гордый мятежник, но это уже не Сатана-воитель, Сатана-богоборец, как у Мильтона, а глубочайший философ и возмутитель сознания, оставляющий главного героя в состоянии полной опустошенности, на самом краю бездны. Парадоксально, что Байрон нигде не искажил сути библейского текста, не вышел за рамки канонического варианта, он лишь заполнил те “белые пятна”, которые существуют в первоисточнике, своим видением ситуации.

Люцифер раскрывает Каину правду об истинных причинах всех бедствий на земле: изгнание из рая, рабство, обречение на смерть — всё это ниспослано людям Богом. Каин Байрона, таким образом, — не преступный братоубийца, каким его представляет библейская легенда, а первый бунтарь, осознавший несправедливость законов мироздания. Он убеждён в не-благости Всевышнего и бросает гордый вызов не только Богу и людским установлениям, стесняющим личность, но и человеческой природе вообще.

Каину чужды любые ограничения свободы и мощи человеческого духа. Признание же Бога как раз предполагает эти ограничения, причём довольно жёстко, а вот Люцифер снимает эти ограничения, признаёт их необоснованными и формальными (отчего и завоевывает себе постепенно сердца и души), он не обещает человеку рая в дальнейшем, но предлагает свободу здесь и сейчас, свободу познания, духа и действия — без всяких авторитетов.

Бунтарь Каин склоняется к выводам Люцифера. Правда, если Люцифер “пробуждает” знаниями другую сущность Каина, то и Господь проявляет не меньше участия в подстрекательстве сына Адамова к убийству, отвергая его дары. Недаром Люцифер и Бог в сознании Каина отождествляются. Его бунт направлен не против брата Авеля, а против слепой покорности судьбе, против незнания и тирании.

Образ Люцифера помогает поэту разоблачить притеснения и гнёт представителей высших сословий Англии, приравнивавших себя к Богу. Каин у Байрона описан не так, как изображено в Библии. Если библейская

история описывает Каина злым убийцей младшего брата, то Каин Байрона не знает своих человеческих достоинств: он ненавидит себя как раба, не знающего своих прав, но в то же время он покорен пред Богом. Главный герой в мистерии «Каин» убивает своего младшего брата случайно в порыве гнева. Каин призывал брата к борьбе против угнетателей, а не восхвалению их. Это и превращает драму «Каин» в настоящее революционное произведение, которое призывает бороться против злодейства в высших слоях английского общества [2].

Одним из наиболее важных стилистических средств данного произведения является антитеза, которая встречается в противопоставлении взглядов Каина и Люцифера: Люцифер в своих речах славит разум, и Каин по его примеру стремится познать роль человека в мире. Люцифер ставит под сомнение всё без исключений, но Каин искренне верит в добро. Суть поэмы заключается в осознании противоречий времени и во всей их трагической сложности. Суть романтического историзма этой поэмы заключается в противоречии исторического развития общества.

У Лермонтова, как и у Байрона, Демон — не враг, а прежде всего вопрошающий оппонент Бога. Он, в представлении поэтов, защищает перед Богом интересы людей, желающих иной свободы, чем та, которая им определена. Его укоры Творцу говорят в первую очередь о природе и наличии на земле зла и невмешательстве Бога в это зло, разлитое среди людей, посланное им в наказание за первородный грех прародителей [3].

Но есть и разница в изображении Сатаны у Байрона и Лермонтова. Если Люцифер Байрона — строптивый обличитель, то Демон Лермонтова — не только обличает, но и пытается добиться освобождения не только для людей, но и для себя: ему важно стать свободным от отведенной ему Богом роли злого духа, потому он и обращается к любви.

Байрон и Лермонтов существенно по-разному используют библейский сюжет в своих произведениях. Вопросы лермонтовского Демона Творцу по сравнению с вопросами байроновского Люцифера обладают более глубоким содержанием.

Демон Лермонтова как продолжение Люцифера и Каина Байрона — ключевой образ всего творчества поэта, наиболее глубоко раскрывающий глубинные основы его жизненной позиции.

В основе сюжета лермонтовского «Демона» лежит стремление духа зла и отрицания к добру, гармонии и красоте, которое воплощается через любовь, символизирующую это стремление. Поскольку конечная катастрофа обозначает недостижимость такой мечты Демона, можно заключить, что финал свидетельствует о несовершенстве существующего миропорядка, установленного Богом. В связи с этим поэма Лермонтова

приобретает богоборческое звучание.

Герой Лермонтова — демонизированный «Орфей», он противопоставляет неидеальному действительному миру мир искусства и поэзии. Но мир этот иллюзорен и утопичен, а потому существовать долго не может и исчезает, разбиваясь о рамки суровой действительности.

Таким образом, и у Лермонтова образ Люцифера обретает протестный характер борца за свободу и разрушение границ, стремящегося к гармонии и красоте.

Что же касается «Антихриста» Ларса Фон Триера, то в первую очередь после просмотра перед зрителем встаёт вопрос о смысле названия — кто же из героев Антихрист? С одной стороны, можно предположить, что Антихристом является ребёнок. Играя с полароидными снимками ребёнка, на которых у него левый ботинок надет на правую ногу, а правый на левую, Ларс фон Триер как бы намекает на копытца (отчёт о вскрытии подтверждает небольшие искажения стопы). Следует заметить, что лишь у ребёнка в фильме есть имя, его зовут Ник, а «старинной Ником» в средние века в Англии называли самого Люцифера.

Известно, что фон Триер вдохновлялся японскими кайданами, в которых ребенок (обычно мёртвый) является зримым образом незримого Зла. Но, возможно, история с ботинками представляет собой лишь материнское безразличие по отношению к сыну, еще не способному пожаловаться на неудобную обувь, или даже бессознательное желание причинить ему боль, что в конечном итоге перетекает в непреднамеренное убийство. В пользу такой точки зрения свидетельствует то, что именно тем летом, когда жена отдыхала с Ником в «Эдеме», она пыталась писать диссертацию о феномене «Gynocide» (такой игрой слов Триер обозначает геноцид женщин) — а ребенок, очевидно, ей мешал. Важно замечание мужа об этой работе: «Книги, по которым ты готовилась, рассказывают о преступлениях против женщин, но для тебя они стали доказательством злобной природы женщин. Ты должна была критически отнестись к этим текстам, а в итоге ты приняла их!» Почувствовав в себе одну из ведьм, которых она тщетно пыталась оправдать своим высокоумным исследованием, женщина бросила работу, так и не дописав её [1].

А может быть, Антихрист — всё-таки Женщина? Женщина у Триера жестока, коварна, часто непоследовательна. В один момент она способна коловоротом прокрутить дыру в ноге мужа, а потом прикрепить к ней тяжелый точильный камень — чтобы тому не вздумалось её бросить. А в другой — не может контролировать сексуальное влечение, граничащее с приступами агрессии. Только по факту выходит, что все насилие, совершаемое над Мужчиной, — не более чем впечатляющая провокация, мазохистский спектакль: не мужа она хочет уничтожить, а наказать себя



(умереть на костре, как и положено ведьме). Слишком простой конец для Антихриста.

Возможно, Антихриста мы видим в конце фильма: толпа женщин, идущих через лес – единственное упоминание в фильме о властителе тьмы, чье имя стало заголовком. В пользу такого мнения свидетельствует тот факт, что Люцифер в римской мифологии являлся персонификацией утренней звезды, то есть планеты Венера, единственной планеты, вращающейся против часовой стрелки, единственной планеты, носящей женское имя. Стало быть, вероятно, Триер представляет в единстве троицу – Антихрист–Люцифер–Женщина.

Важно отметить, что и героиня Триера стремится к гармонии: работая над диссертацией о «Гиноциде», она старается показать всю несправедливость социального неравенства мужчин и женщин. Таким образом, Люцифер Триера тоже борец за свободу, выступающий против угнетения и тирании.

Можно предположить, что Триер, используя сексуально-библейскую метафору, пытается размышлять о несовершенстве мира, история которого отсчитывается именно с момента соблазнения и грехопадения. А заодно ход его мыслей направлен на изначальное несовершенство человека и неустранимое чувство виновности.

Образ Люцифера в описанных произведениях представляется как источник правды, обличающий угнетателей. Он стремится в первую очередь к тому, чтобы гармонизировать этот хаотичный мир, привести его к равновесию хотя бы частично. И в этом стремлении выражаются его богоборческие установки, поскольку мир действительный представляется исключительно далёким от совершенства.

### *Литература*

1. *Долин А.В.* Самосуд. «Антихрист», режиссер Ларс фон Триер // Искусство кино. 2009. № 7. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2009/07/n7-article7> (дата обращения: 07.07.2021).
2. *Курбонов П.А.* Драматическая мистерия Байрона «Каин» (по мотивам Библии и Корана) // Современная филология: материалы международной научной конференции. Уфа: Лето, 2011. С. 100-103.
3. *Найдич Э.Э., Роднянская И.Б.* «Демон» // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) / Гл. ред. В.А. Мануйлов. М.: Советская энциклопедия, 1981. 746 с.

**Чэнь Вэнь,**  
аспирант,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
chenwen19951031@163.com

**Мир шолоховских героев в экранизациях С. Бондарчука  
(фильмы «Судьба человека» и «Они сражались за Родину»)**

*Аннотация:* советское кино конца 1950-х – середины 1970-х гг. перенесло на экран своеобразный мир шолоховских героев. Особо можно отметить одноимённые художественные фильмы «Судьба человека» и «Они сражались за Родину», снятые Сергеем Фёдоровичем Бондарчуком. В фильме «Судьба человека» раскрывается сила человека, С. Бондарчук передаёт зрителям: хотя жизнь может заставить человека «пережить великое несчастье», она не сможет разбить его волю, не сможет подавить его энергию, оптимизм и величие духа. А фильм «Они сражались за Родину» полностью передавал эмоции и чувства людей, которые жили во время Великой Отечественной войны. В нём показана идея: каждый боец – не просто штык, он тоже испытывает страх и имеет право бояться смерти. Никто не готов умирать, но долг превыше всего. Два Фильма едины в главном: хотя война – всегда грязна и кровава, и победа над врагами досталась страшной ценой, но война также показала силу и величие духа русского народа.

*Ключевые слова:* экранизация, своеобразный мир, сила человека, Великая Отечественная война, величие духа.

**Chen Wen,**  
postgraduate,  
Moscow Pedagogical State University;  
chenwen19951031@163.com

**The world of Sholokhov's heroes  
in the film adaptations of S. Bondarchuk  
(films “The Fate of a Man” and “They Fought for the  
Motherland”)**

**Annotation:** soviet cinema of the late 1950s – mid-1970s brought to the screen the peculiar world of Sholokhov's heroes. Particularly noteworthy are the eponymous feature films “The Fate of a Man” and “They Fought for the Motherland”, directed by Sergei Fedorovich Bondarchuk. In the film “The Fate of man” reveals the power of a man, S. Bondarchuk conveys to the audience: although life can make a person “survive a great misfortune”, it cannot break his will, cannot suppress his energy, optimism and greatness of spirit. And the film “They Fought for the Motherland” fully conveyed the emotions and feelings of people who lived during the Great Patriotic War. It shows the idea: every fighter is not just a bayonet; he also feels fear and has the right to fear death. No one is ready to die, but duty comes first. The two films are united in the main idea: although the war is always dirty and bloody, and the victory over the enemies came at a terrible price, but the war also showed the strength and greatness of the spirit of the Russian people.

**Key words:** film adaptation, the peculiar world, human strength, the Great Patriotic War, the greatness of the spirit.

М.А. Шолохов представил в своём творчестве простых людей – людей «настоящей трудовой человеческой жизни» [2, с. 26]. Писатель тонко и глубоко прописал их характеры, показал быт простого русского человека.

Советское кино конца 1950-х – середины 1970-х гг. перенесло на экран своеобразный мир шолоховских героев. Особо можно отметить одноимённые художественные фильмы «Судьба человека» и «Они сражались за Родину», снятые Сергеем Фёдоровичем Бондарчуком.

Как только Шолохов опубликовал рассказ «Судьба человека», многим кинематографистам, в том числе и Сергею Бондарчуку, стало ясно, что он «просится» на экран. «Судьба человека» – первая режиссерская работа Бондарчука.

Фильм сохраняет особенность рассказа «Судьба человека» – его драматическую структуру и метод изображения – внешне обычное, заурядное, обнаруживающее при ближайшем рассмотрении душевную красоту и силу. Образ Соколова – очень цельный: герой так же обстоятелен и упорен на войне, как когда-то в мирной жизни. В довоенной жизни Соколов – обычный человек, у которого самые простые желания и потребности обычных людей: зарабатывать деньги, строить дом, жениться на любимой девушке и растить детей. Такая жизнь проста и счастлива, герой находится в гармонии с миром. Война нарушает привычное течение жизни. Соколов на самом деле и на войне (в бою, в плену) не изменяется, он всегда был таким (с острым чувством справедливости, любящий дом,

семью, родину). По сути, Андрей Соколов, защищая родину, семью, дом, стремится к восстановлению нарушенного течения жизни. Но победа в войне не приводит к «возвращению мира на круги своя». Герой остаётся и без любимой, и без детей, и без дома. И вот здесь по-настоящему раскрывается сила человека – Андрей Соколов, лишившись всего ради чего он сражался, находит силы для воссоздания целостности мира для беспризорного мальчишки – став по собственной воле его отцом, восстановив нарушенную связь поколений. Шолохов и Бондарчук представляют эту историю «возрастания человека» на редкость буднично – этому очень способствует и чёрно-белая стилистика фильма.

В начале фильма встречаются два шофера, ждут паром и неспешно беседуют. Один рассказывает другому историю своей жизни, и зрители сопереживают ей. Бондарчук дал нам почувствовать судьбу простого человека в непростое военное время. Андрей Соколов – обычный труженик, добрый, честный и нежный, глава большой семьи, кормилец, муж, отец трёх детей, вынужденный уйти на войну (Великую Отечественную) защищать не только родину, но и свою семью.

За четыре года Андрей Соколов пережил плен, пытки, голод и тяжелый труд в концлагере. Во всех испытаниях его поддерживала только одна надежда – увидеть свою семью. Но судьба не пощадила простого солдата: погибли все родные и близкие.

Стоит отметить, что, представляя противостояние Соколова с фашистами в концлагере, С. Бондарчук подчеркивал его героизм через обыденность действий («медленно пить», «откусить кусок хлеба», «положить остаток на стол» и т. д.), казалось бы, ничем не примечательного обычного человека.

С. Бондарчук и как режиссер, и как актёр, сумел достоверно показать, что судьба Андрея Соколова – это на самом деле, судьба русского народа, судьба великой страны. Он сумел передать все те идеи, которые вложил Михаил Шолохов в этот рассказ: хотя жизнь может заставить человека «пережить великое несчастье», она не сможет разбить его волю, не сможет подавить его энергию, оптимизм и величие духа. Андрей Соколов встречает потерявшего всех родных мальчика. Так, две одинокие души нашли друг друга: Андрей Соколов встречает малыша-Ванюшку.

Военные главы романа «Они сражались за Родину» впервые были опубликованы в газете «Правда» 05-08 мая 1943 года. Одноимённый художественный фильм, снятым режиссёром Сергеем Бондарчуком, полностью передавал эмоции и чувства людей, которые жили во время Великой Отечественной войны. Главные герои – простые солдаты, пришедшие на фронт защищать свою Родину. Стоит отметить, что все

актёры целиком выполнили свою задачу. Им удалось донести до зрителей высоту подвига советских солдат, и каждый герой этой тяжелой и трагической истории стал родным и любимым зрителю.

Персонаж Пётр Лопухин в исполнении Василия Шукшина – весельчак, который за всей веселостью своего нрава скрывает боль – боль за Родину и народ. Он сосредоточен на настоящем, верит в свои силы и светлое будущее Родины, верит в то, что со всем можно справиться и ко всему можно найти подход.

Персонаж Николай Стрельцов в исполнении Вячеслава Тихонова – обычный солдат, который до контузии никогда не улыбался, не скрывает своей боли от войны. Когда Николай Стрельцов понимает, что началась контратака наших войск, а он не может идти с ними из-за контузии, тогда он ползёт вслед за остальными. В конце фильма Николай Стрельцов сбежал из госпиталя и возвратился к своим товарищам глухим, но был рад как ребёнок. В этих сценах показывается: жестокость войны, стойкость солдат, их желание сражаться за Родину.

Персонаж Иван Звягинцев в исполнении Сергея Бондарчука. Он обычный солдат, до войны был деревенским комбайнером. Одна из самых тяжелых сцен в фильме – операция Ивана Звягинцева в госпитале. При просмотре этого момента зрители невольно испытывают душевную боль. В такой сцене фильма показана такая идея: каждый боец – не просто штык, он простой человек. Он тоже испытывает страх, и конечно, он также имеет право бояться смерти. Никто не готов умирать, но долг превыше всего.

Фильм начинается эпитафией: «во имя всех тех, кто жив, и тех, кого уже нет, и тех, кто будет потом», и заканчивается репликой в сторону – словами из рассказа Шолохова «Наука ненависти»: «если любовь к Родине хранится у нас в сердцах и будет храниться до тех пор, пока эти сердца бьются, то ненависть всегда мы носим на кончиках штыков» [источник 2, с. 39]. Такая кольцевая композиция приводит начало и конец фильма в соответствие, что делает фильм фильмом о подвиге рядовых.

Фильмы «Судьба человека» и «Они сражались за Родину», сняты режиссёром Сергеем Бондарчуком в разное время, но едины в главном: хотя война – всегда грязна и кровава, и победа над врагами досталась страшной ценой, но война также показала силу и величие духа русского народа.

### *Литература*

1. *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике. / Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: «Гнозис», 1994. 257 с.
2. *Поль Д.В.* Мифологическое и национально-историческое в творчестве И.Г. Эренбурга и М.А. Шолохова 1941–1942 гг. // Русистика без

- границ. 2020. № 4. С. 23-29. URL: <http://www.rusistikabg.com/> (дата обращения: 13.04.2021).
3. Орелев В. Опыт поэтики театра // Изд. 2-е (доп. и перераб.). Орёл; Днепропетровск, 1997. URL: <https://textarchive.ru/c-2664607.html> (дата обращения: 26.04.2021).
  4. Шолохов М.А. Наука ненависти // Правда. 1942. № 06. URL: [https://librebook.me/nauka\\_nenavisti](https://librebook.me/nauka_nenavisti) (дата обращения: 24.04.2020).
  5. Шолохов М.А. Они сражались за Родину // 1942. URL: [https://librebook.me/oni\\_srajalis\\_za\\_rodinu\\_\\_glavy\\_iz\\_romana](https://librebook.me/oni_srajalis_za_rodinu__glavy_iz_romana) (дата обращения: 29.03.2021).

**Стольников Г.А.,**  
магистрант,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
[grigstol@mail.ru](mailto:grigstol@mail.ru)

### **Апокалипсические мотивы в мультсериале «Смешарики»**

**Аннотация:** в статье рассматриваются апокалипсические мотивы в мультсериале «Смешарики». Анализируя серии «Конец света», «В начале было слово» и «Карантин», автор приходит к выводу о функциональной значимости данных мотивов для мультсериала, заключающейся в трансляции идеи о непрекращающемся ходе жизни.

**Ключевые слова:** «Смешарики», апокалипсические мотивы, апокалипсис, мультсериал.

**Stolnikov G.A.,**  
master student,  
Moscow Pedagogical State University;  
[grigstol@mail.ru](mailto:grigstol@mail.ru)

### **Apocalyptic motifs in the animated series «Kikoriki»**

**Abstract:** the article considers apocalyptic motifs in the animated series «Kikoriki». Analyzing the series «The End of the World», «In the beginning there was a word» and «Quarantine», the author comes to the conclusion about the functional significance of these motifs for the animated series, which consists in broadcasting the idea of the incessant course of life.

**Keywords:** «Kikoriki», apocalyptic motifs, the apocalypse, an animated

series.

«А вот извольте-ка посмотреть на этот остров, // Остров, где всё у нас есть...» – пел Псой Короленко в одной из своих песен, перечисляя находящиеся в этом пространстве предметы: от «трубки Магритта» до «шапки Мономаха». Нечто сходное (при замене слова «остров» на «долину») наблюдается и в мультсериале «Смешарики», в котором можно найти реализацию всевозможных тем, мотивов, образов и т.п. реалий художественного мира. Среди всего этого многообразия особого внимания заслуживает присутствие в мультсериале апокалипсических мотивов, представленных в нескольких его частях (серии «В начале было слово», «Конец света» и «Карантин») и выполняющих определённую функцию в оформлении мира этих «разноцветных зооморфных очеловеченных существ сферической формы» [1].

Созданный в 2004 году в рамках федеральной целевой программы «Формирование установок толерантного сознания и профилактики экстремизма в российском обществе при поддержке культуры» [1] мультсериал быстро завоевал любовь телезрителей по всему миру. Причиной тому, вероятнее всего, послужила принципиальная установка авторов на то, что в их историях «нет морали»: «мы, — говорил А.В. Прохоров, — очень тщательно следим, чтобы наш сериал не обладал двумя свойствами, которыми обладает плоская и по-взрослому придуманная детская культура — сюсюканьем, то есть заигрыванием с детьми, и назидательностью» [4]. Данная установка вкупе с насыщенностью «Смешариков» отсылками к объектам мировой культуры позволила создать такой мультсериал, в котором небольшие истории, показывающие «живую жизнь» мирно взаимодействующих друг с другом героев, вызывают интерес и сочувствие как у маленьких зрителей, так и у их родителей, которые считывают более глубокий смысл тех же самых историй.

Особую роль в формировании данного смысла играет философская насыщенность тех или иных используемых создателями мультсериала мотивов. Проследить это можно, обратившись к анализу мотивов апокалипсиса, нашедших воплощение в нескольких сериях «Смешариков».

Стоит отметить, что апокалипсические мотивы в кинематографе и мультипликации заключают в себе «сосредоточенность на провидческих и сверхъестественных особенностях человека, обеспечивающих реализацию ценностной системы в большинстве социумов, с одной стороны, и наличие ситуации-катастрофы, требующей незамедлительного решения для предотвращения природного, экономического,

политического, социального, экологического и подобного катаклизма — с другой» [2]. Данные составляющие (наличие катастрофы и сверхъестественные особенности человека, позволяющие эти катастрофы преодолевать) выступают в качестве сюжетобразующих в тех кинематографических произведениях, которые сосредоточены на ситуации конца света.

Кинематограф, как и мультипликация, предстаёт средой, в которой, по мнению И.А. Гусейновой, формируются «условия для соединения и смешения священной и профанной сфер» [2]. Данное смешение позволяет на простых порой примерах демонстрировать зрителю решение глобальных эсхатологических проблем. При этом очень часто в современном искусстве «апокалипсис представлен как противоречивое единство: трагическая гибель человечества сопровождается одновременно его духовным возрождением» [2]. Концентрация на амбивалентности апокалипсиса даёт возможность авторам показать, что конец света — это не конец жизни, а лишь очередной её этап, за которым следует нечто принципиально новое.

Более того, в этой амбивалентности заключена и некоторая притягательность, позволяющая воспринимать конец света оптимистично. Притягательность же кроется «в мгновенном мощном и бесповоротном разрушении однообразного существования», реализующем «желания глобальных перемен, желания начать жить заново» [3].

Не менее важной особенностью многочисленных передач, фильмов и шоу на тему апокалипсиса, по замечанию Д.И. Павлич, является то, что они «транслируют отнюдь не исторический опыт», а «процессы трансформации личности и осознания своего Я в культуре постмодерна» [3]. Данное замечание справедливо и для «Смешариков», мультсериала, активно использующего приёмы культуры постмодерна (интертекстуальность, цитирование, двойное кодирование и т.д.).

В круге этих идей и замечаний апокалипсические мотивы, представленные в мультсериале, приобретают особое звучание и раскрывают своё истинное функциональное значение. Данные мотивы в разной степени были реализованы авторами в трёх сериях: «В начале было слово» (61 серия), «Конец света» (122 серия) и «Карантин» (257 серия, вышедшая 25.02.2021).

Уже в самом названии серии «В начале было слово» наблюдается взаимодействие с библейским текстом и с идеей создания мира. Сюжет серии строится вокруг того, что Бараш, став свидетелем того, как Карыч ведёт летопись их мира, в которой отмечается боязнь Бараша кататься с горки, решает писать свою версию истории. Постепенно все смешарики, разделившись на группы, начинают вести свои «летописи», при этом



каждая группа избирает свой жанр фиксации исторических фактов. Бараш и Ньюша записывают историю в жанре сказочной легенды, Крош и Ёжик создают ледяную пирамиду, на которой история передана через изображения, напоминающие наскальную живопись, Пин фиксирует историю с помощью аудиозаписи, причём начинает он своё повествование со времён, когда по Земле ходили динозавры, жанр, избранный Совуньей остаётся загадкой, но, вероятнее всего, это был научный стиль изложения (поскольку она интересуется у Лосяша, как пишется слово «империалистический»).

Единственным смешариком, оставшимся в стороне от этой деятельности, был Копатыч, находящийся в зимней спячке. Именно его избирают оставшиеся жители долины как смешарика, который будет первым читателем написанных текстов и который определит, какой из вариантов является наиболее правильным. Каждая из групп хочет, чтобы именно её вариант истории был прочитан первым, поэтому на Копатыча объявляется охота.

Крош и Ёжик похищают медведя, пытаясь незаметно для остальных довести его на санках до своей пирамиды. Однако это им не удаётся, и все смешарики начинают своеобразную борьбу за внимание спящего медведя, которую останавливает Кар-Карыч, предлагающий всем вместе по очереди вести общую летопись их мира. Удовлетворённые данным решением «летописцы» отправляются к Совунье пить чай и обсуждать график, забыв Копатыча среди ледяной пустыни. Проснувшись, Копатыч обнаруживает вокруг себя записи, оставшиеся от его друзей, в которых остались следы всех зафиксированных историй (от наскальной живописи до аудиозаметки, в которой сообщается о начале ледникового периода).

Медведю кажется, что «случилась катастрофа, история нашей цивилизации кончилась и он остался один». Однако Копатыч не теряет самообладания и, осознав свою избранность, понимает, что он должен начать «новую историю». Взяв в руки бумагу и карандаш, он сталкивается с тем, что не знает, какой сейчас год, а потому начинает своё повествование с фразы «В начале было слово, и слово это...».

Таким образом, в данной серии апокалипсические мотивы реализуются главным образом через героя-одиночку в лице Копатыча, который столкнулся с тем, что прежний мир кончился и что теперь ответственность за его возрождение лежит на его плечах. Возникает достаточно комичная ситуация, построенная на незнании героем всей ситуации, но комичность эта не такая однозначная, поскольку в ней есть и черты трагичности. Трагичность же заключается в том, что словом, которое было в начале, становится вылетающая надпись «конец»,

заставляющая зрителя задуматься над тем, к чему приводят «игры» с необъективным отражением истории.

Следующей серией, в которой определяющую роль играют апокалипсические мотивы, является серия «Конец света». Здесь данные мотивы реализуются через пророчество, найденное Ёжиком и Лосяшем в древней книге при разборе библиотеки. Пророчество гласит: «Хромая птица, спустившись с Солнца, залетит в дом. И развернется бездна огненная, и застыдятся от содеянного, и небо упадёт на Землю...». Удивительным образом Лосяш и Ёжик находят переключку между пророчеством и тем фактом, что в дом к лосю на время переехал Кар-Карыч, который только что закончил ремонт в своём доме, перекрасив его полностью в жёлтый цвет. Вздурораженные полученной информацией Ёжик и Лосяш пытаются найти пропавшую страницу, в которой содержится окончание пророчества, чем мешают заснуть ворону.

Стоит отметить, что прямых соответствий данному пророчеству в литературе или искусстве не наблюдается, однако определённым образом оно соотносится с отрывком из Апокалипсиса, в котором есть следующие слова: «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны. Она отворила кладязь бездны, и вышел дым из кладязя, как дым из большой печи; и помрачилось солнце и воздух от дыма из кладязя» [5]. Данное обстоятельство позволяет заключить, что при составлении пророчества авторы вдохновлялись не только синтаксисом библейского текста, но и некоторыми его образами.

История заканчивается тем, что Карыч, устав от истерики своих товарищей, в момент их отсутствия сам сочиняет продолжение пророчества: «Если Хромая птица, что спустится с Солнца и залетит в дом, выпится и будет довольна, то бездна отменяется, небо остаётся на месте, а стыдиться от содеянного будете молча и в темноте». Таким образом, трагический пафос сменяется комическим. Эта история как бы говорит зрителю о том, что не стоит принимать всё настолько близко к сердцу и что мы сами определяем, какую силу имеет то или иное предсказание.

Примечателен и тот факт, что в данной серии так же, как и в прошлой, обыгрывается объявление о её завершении. Если в первом случае слово «конец» стало полноценной частью новой истории, созданной Копатычем, то во втором — это слово, произнесённое Кар-Карычем, приводит к тому, что в комнате физически гаснет свет, из-за чего зритель видит титры на чёрном экране, однако именно в этот момент зритель слышит ироничное дополнение от того же Кар-Карыча — «света», что вновь создаёт определённую комичность. Более того, вся эта серия является некоторым свидетельством того, что ворон является далеко не

самым простым персонажем в мире «Смешариков», представляя собой существо, способное определять судьбы этого мира.

И последней серией, заслуживающей внимания в данном контексте, стоит признать серию «Карантин». В ней апокалипсические мотивы представлены не так ярко, как в двух предыдущих. Правильнее было бы сказать о том, что подобная точка зрения (восприятие присутствующих в серии мотивов как апокалипсических) диктуется общим ощущением от карантинных мер в современном обществе. Многими «карантин», «самоизоляция» и т.п. слова воспринимаются как свидетельства определённого кризиса, после которого мир обновится и очистится, позволив на месте разрушенного старого построить нечто новое. Подобным образом карантин воспринимается и в данной серии.

В ней образом этого обновления и очищения становятся гусеницы-паразиты, сжирающие все листья на доме Совуньи. Изначально эти паразиты не представляют серьёзной опасности, поскольку у агронома Копатыча есть необходимое средство для борьбы с ними, однако неожиданно дом Совуньи по непонятной причине окружают жёлтой лентой и всю территорию вокруг него объявляют зоной карантина, что мешает Копатычу провести дезинсекцию. Всё это приводит к тому, что в конце концов все листья съедены и дом Совуньи теперь не такой красивый, но это не вызывает ни у кого сожаления, потому что неожиданно все паразиты превращаются в белоснежных бабочек, заставляя Совунью воскликнуть: «Какая красота!»

Через традиционный образ бабочки и соединение его с современными реалиями карантина авторы пытаются донести до зрителя мысль о том, что жизнь, несмотря на все трудности, прекрасна и всегда имеет в себе возможность качественного преобразования и обновления даже в той ситуации, в которой кажется, что выхода нет.

Стоит признать, что все рассмотренные случаи использования апокалипсических мотивов в мультсериале имеют одну общую черту — все они говорят о том, что там, где есть конец, присутствует и возможность для начала чего-то нового. Успех в создании этого нового зависит от того, на что готов пойти индивид ради его достижения: лишь его отношение к окружающей действительности определяет то, как он поведёт себя в условной ситуации «конца света» — поддастся истерике и пессимизму или возьмёт себя в руки и оптимистично примется за создание новой истории.

### *Литература*

1. *Внутских А.Ю., Берсенева Н.И., Берсенев В.Д.* Мультсериал как механизм трансляции философских идей. URL:

- <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=40999831> (дата обращения: 14.05.2021).
2. *Гусейнова И.А.* Жанр апокалипсиса: сценарии будущего? // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2014. № 18 (704). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-apokalipsisa-stsenarii-buduschego> (дата обращения: 14.05.2021).
  3. *Павлич Д.И.* Апокалипсис в современном массовом кино // Вестник МГУКИ. 2017. № 1 (75). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/apokalipsis-v-sovremennom-massovom-kinu> (дата обращения: 14.05.2021).
  4. *Первозванский М.* Живут вместе и не убивают друг друга. URL: [http://www.naslednick.ru/archive/rubric/rubric\\_226.html](http://www.naslednick.ru/archive/rubric/rubric_226.html) (дата обращения: 02.04.2021).
  5. Текст Апокалипсиса. URL: <https://azbyka.ru/apokalipsis/otkrovenie-svyatogo-ioanna-bogoslova-apokalipsis/> (дата обращения: 14.05.2021).

Субаева В.В.,  
независимый исследователь;  
subaeva.veronica@gmail.com

**Воспоминания о колдовстве раннего Нового Времени:  
репрезентация ведьм, фей и фамильяров  
в современном контексте**

*Аннотация:* в данной работе на примере свидетельств, оставшихся от раннего нового времени, рассматривается образ и моральные особенности практикующего магию (далее ведьмы), описывается, какие ее черты повлияли на создание шаблонных представлений, кроме того, обсуждаются феи и фамильяры.

В ходе работы выделены образцы современного кино и литературного творчества на которые стоит обратить внимание в контексте цитирования раннего нового времени, а также обсуждаются перспективы изучения всего вышеупомянутого.

*Ключевые слова:* раннее новое время, ведьма, фея, фамильяр, Эмма Уилби, оккультизм в современном культурном пространстве

Subaeva V.V.,  
independent researcher  
subaeva.veronica@gmail.com

**Memories of Early Modern Witchcraft: the representation  
of witches, fairies and familiars in a modern context**

*Abstract:* in this work, using the evidence left over from the early modern period, the image and moral characteristics of a practitioner of magic (hereinafter referred to as a witch) are considered. As well it is described how her features influenced the creation of template representations, in addition, fairies and familiars are discussed too.

In the course of the paper, the samples of modern cinema and literary creativity, which are worth paying attention to in the context of quoting the early modern time, are highlighted, and the prospects for studying all of the above are

discussed.

**Key words:** early modern period, witch, fairy, familiar, Emma Wilby, occultism in modern culture

Раннее современное колдовство и обрядность, пожалуй, наиболее активно используются в медийном пространстве, особенно когда речь заходит о конвенциональной репрезентации магии.

Образ колдуньи с черным котом и демоническим любовником прочно преследует нас и по сей день. Несмотря на существующий шаблон, системные исследования вопроса взаимоотношений между практикующей магию и окружающими, а также между ней и ее фамильяром-помощником не являются распространенными: работы таких ученых как Кит Томас и Эмма Уилби, посвященные этим аспектам колдовства в раннее новое время можно назвать скорее исключением. При этом, образы фамильяров и других проводников в мир сверхъестественного использовались и продолжают активно использоваться в современном кинематографе и других формах искусства. В рамках доклада предполагается затронуть следующий круг вопросов:

- Характер, род занятий, вред и польза ведьм раннего нового времени.
- Амбивалентность как черта феи, ведьмы, фамильяра.
- Цитирование достоверных (избежавших позитивизации) образов ведьм и фей в современном медийном пространстве.

Прежде чем приступить к разбору вышеперечисленного, необходимо обозначить рабочую терминологию, которая, в свою очередь, прольет свет на некоторые феномены, о которых ведется речь в данной работе. Для начала, когда мы говорим об образе шаблонного магического практика под источником этого образа мы понимаем практика раннего нового времени. Раннее новое время — это период в истории с 1500 по 1800 годы характеризовавшийся как важными научными открытиями, так и повальной бедностью простого населения и реформацией, которая утвердила концепцию служения богу всех и каждого, в то время как при католицизме практиковать религиозные обряды считалось обязательным только для церковников, протестанство возложило эту ответственность на всех. Рассматриваем мы именно этот период не потому, что ведьм или практикующих магию не было раньше (очевидно, при имеющемся корпусе исследований дохристианских практик такое утверждение было бы абсурдным), а потому, что именно раннее новое время оставило нам письменные памятники, судебные дела о преследованиях, и сам факт великой «охоты на ведьм».

Когда мы будем говорить о ведьмах, мы будем подразумевать

любого мага из народа. Важно понимать, что, не преследуя цель группировать народных популярных практиков, мы не будем делить их на так называемых «*cunning folk*» — хитрый народ, термин долгое время считавшийся утерянным, но недавно начавший снова появляться в медийном пространстве, и, собственно, ведьм. Дело в том, что разделение это куда глубже чем бытующее, опять же, в массовой культуре, представление о «добрых» и «злых» колдунах, на самом деле и хитрецы, и ведьмы сохраняли амбивалентность, что мы обсудим позже. Кроме того, в работе не будет рассматриваться образ и его современное прочтение так называемых ученых магов из элит (*elite magic practitioners*), поскольку это бы заставило нас отвлечься от основной задачи и перейти к вопросам влияния грамотности на сохранение информации о практиках, однако, если у читателя возникнет желание ознакомиться, таких памятников осталось значительно больше по очевидным причинам (можно, например, изучить переводы Корнелия Агриппы или “Демонологию” Якова VI Шотландского).

В некоторых частях этой статьи мы затронем также фамильяров. Образы фамильяров сегодня, как уже было упомянуто, присутствуют преимущественно в виде безмолвных спутников ведьм и чаще всего (игнорируя факт их разнообразия в ранее новое время), представляют собой котов или, следуя классическим представлениям демонологии, козлов (как метафора самого дьявола или его посланников). Под фамильяром предлагается понимать некую визуально-доступную сущность, которая наделена способностью и волей, и является связующим звеном или проводником между реальностью ординарной и альтернативной. Мы не будем подробно останавливаться на животных-фамильярах, хотя это благодатная и обширная почва для исследований, и перейдем сразу к так называемым феям (которые чаще упоминались в качестве фамильяров в ранее новое время, а в наше обрели больше индивидуальности), то есть тем, кто был визуально подобен человеку.

Под зонтичным термином «фея» предлагается понимать существ, которые привычны были бы нашему сознанию больше под термином «дух», позволяющем им быть как добрыми, так и откровенно злыми. Однако, согласно записям судов раннего нового времени и ученым, которые фокусируют свою область исследований на колдовстве упомянутого периода, помогали, вредили и являлись проводниками по большей части «*fairy folk*» – что мы переведем как «фея», игнорируя в дальнейшем повествовании привычную русскоязычному читателю гендерную окраску термина.

В ходе работы планируется использовать в основном работы Эммы Уилби, обратившейся в числе первых ученых к теме «*cunning folks*» и

Эмиля Дюркгейма и его выдающуюся работу «Элементарные формы религиозной жизни». Кроме того, планируется сравнительный разбор образцов современного творчества на упомянутую тему.

*Ведьмы и феи раннего нового времени: историческая справка:* несмотря на то, что образ магического практика дошел до нас в значительном упрощении он сохранил много актуальных и достоверных черт, насколько мы можем судить благодаря сохранившимся документам, брошюрам и судебным записям. В частности, жизнь на границе между «обществом» и «дикой природой», которая так часто мелькает в кинематографе и литературе, работающей с темой колдовства, может считаться условно достоверной, практик был частью общины, но при этом держался немного поодаль, опасаясь, очевидно, того, что соседи рано или поздно донесут на него, как только им понадобится объяснить самим себе причины своих злоключений или подзаработать на доносах. Помимо этого социального фактора, конечно, стоит учитывать критическую бедность, которая сильно ограничивала какой-либо сознательный выбор места застройки. В целом, на пространстве вокруг, моральном статусе и материальных условиях жизни раннего современного практика, а также на том, какими они предстают сегодня, мы и остановимся.

Если бы нужно было охарактеризовать простой народ раннего нового времени одним словом – это слово было бы «бедность». Причем бедность такого уровня, в котором само физическое выживание было под угрозой. Для нашего обсуждения это имеет значение по ряду причин: во-первых, чтобы обосновать необходимость присутствия в общине некоего нетрадиционного (в отношении господствующего христианства и развивающейся науки) практика, во-вторых, чтобы обосновать внутреннюю составляющую, эмоциональное и психическое тех, кто заявлял себя как условных ведьм, в-третьих, чтобы объяснить каким образом упрощалось нуминозное и кого обожествляли в раннее новое время.

Все это имеет непосредственное отношение к тому, в каком виде до нас дошли образы практикующих магию, а также фей и фамильяров, поэтому небольшой экскурс в историю можно считать полезным в нашем исследовании.

Очевидно, необходимость присутствия в общине (или деревне) ведьмы объяснялась тем, что услуги, предоставляемые аптекарями, врачами и полицейскими были или недоступны географически (эти специалисты просто отсутствовали в округе) или были непозволительно дороги. Мы не можем и не беремся оценивать фактическую эффективность упомянутых практиков, однако можно допустить, что какую-то помощь они были в состоянии оказать. Тут переходим к другой важной составляющей – психологическому. Естественно, большинство



практик было построено на утешении и использовании фантазии, которая, согласно исследователям, была очень развитой у простого народа, поскольку остальные позитивные стимуляции были в дефиците. Возможно, имел место эффект плацебо – вера в помощь деревенской ведьмы, трав, которые она давала или определенных ритуалов. Раннему современному человеку было не к кому пойти, поэтому иногда обещания, что духи за ним присмотрят успокаивало его в достаточной степени, чтобы создавать серьезную репутацию успешного практика деревенской ведьме. Утешающий характер обращений к ведьмам и бытовому оккультизму отражается и в том, в какие моменты они сами впервые сталкивались со своим призванием.

Один из самых интересных и подробных портретов находим как связующее звено в книге «Cunning Folks and Fairy Familiars» Эммы Уилби. Бесси, или Элизабет Данлоп, познакомилась со своим фамильяром и проводником в мир оккультных практик Томом, когда ее семью скосила эпидемия, а сама она боролась за выживание только перенеся (очередные) тяжелые роды. Получается, что упомянутая Бесси находилась в крайне затруднительном положении, а помощи ждать ей было совершенно неоткуда: очевиднл ее семье не помогли врачи и священники, а исходя из того, что сама она не обратилась к деревенской ведьме – ведьмы в ее общине просто не было. Если мы принимаем популярное мнение, согласно которому в каждой общине должен быть человек несущий ответственность за сферу охраны жизни и здоровья ее членов, очевидно, что Бесси, страдающая от невозможности получить утешение, приняла эту роль на себя. Интересно то, что в какой бы перспективе мы не мыслили, как исследователи (а значит, считай мы все произошедшее с ней воспаленной фантазией и голодными галлюцинациями или придерживайся мнения о том, что какой-то визионерский контакт у нее все-таки происходил) — это не имеет особого значения. Для нас важно только то, что мы свидетельствуем женщину, пребывающую в беспомощном положении, в острой нужде, и свидетельства эти записаны с ее слов. Будучи во всем этом, она приняла очень важное решение, решение, которое и до нее принимали некоторые женщины и мужчины, и которое, возможно, сильно повлияло на наше восприятие магических практик раннего нового времени: возложить на себя ответственность и принять роль практикующей магию, роль ведьмы.

*Амбивалентная природа ведьмы, феи и фамильяра:* для нас, как для людей современных, не является чем-то удивительным то, что все имеет двойственную природу. Однако, когда мы смотрим на репрезентацию, которую получают ведьмы в современной культуре мы видим преимущественно зло. Причин этому может быть множество: от того

факта, что фильмы ужасов традиционно являются кассовыми, а литература в жанре фэнтези чаще всего обязана обращаться к полярному (условно добру против зла), до того, что мы, так или иначе, неосознанно впитываем христианскую этику, даже если не являемся активными последователями этой религии, и, следовательно, нам проще воспринимать существующую условно-демонологическую перспективу взглядов на колдовство: все, что не от Бога — то от дьявола.

На самом же деле ведьмы раннего нового времени несли больше пользы, чем вреда: к ним обращались за помощью в родах, лечении, в поисках утешения или за необычными услугами, такими как поиск пропавшего добра. Однако, они, естественно, не были скованы столь сильно христианскими догмами и творили зло за плату с такой же готовностью, как и добро.

«...Нет никаких сомнений в том, что многие хитрецы и ведьмы были вполне способны и готовы использовать свои магические силы (или предполагаемые магические силы), чтобы запугать, обмануть или причинить вред другим и их имуществу, как от своего имени, так и по просьбе клиента» [5, с. 207] (Здесь и далее в переводе автора статьи).

Кроме того, согласно документам раннего нового времени, иногда они могли использовать свою силу (или правильнее сказать, свое влияние и веру в их силу простого народа) для того, чтобы исполнить месть. При этом они не считали месть чем-то ужасным, напомним, что речь идет о раннем новом времени, когда подобный способ разрешать противоречия нес даже некий отпечаток благородства. Именно эта «мстительная» составляющая их природы наиболее успешно вошла в корпус медийных и популярных представлений о ведьмах. Нельзя сказать, что безосновательно:

«И действительно, утверждение Ангусской ведьмы Изобель Смит в 1661, что Дьявол встретил ее «один, будучи подобен бравому джентльмену, когда она умоляла Бога или Дьявола помочь отомстить некому Джеймсу Грею», достоверно иллюстрирует что Изобель считала христианского Бога таким же подходящим, как и Дьявола, для исполнения своей мести...» [5, с. 118].

Все одновременно проще и сложнее с феями: их амбивалентность базируется не только на моральной природе их поступков, но и на самом факте их предполагаемого существования. Как мы отметили выше, в стандартных представлениях преследователей ведьм и духовенства, любое мнимое существо или дух, не являющийся очевидно божественным по своему происхождению (проще говоря, не ангел), был демоническим по самой своей природе. Однако даже в раннее новое время существовала тонкая, но все-таки грань между феей-фамильяром и демоном-

фамильяром. Но базировалась она преимущественно на словах самих обвиняемых, кто-то открыто называл своего фамильяра добрым духом, «гудвичем», красивым, статным, с бледной кожей, а кто-то звал его «Сатаной», а вместо красоты и утонченных черт описывал его великую черную фигуру и раздвоенные ступни тем самым не оставляя простора для трактовки моральной природы своего фамильяра. Но и феи, как в качестве фамильяров, так и в качестве мнимой расы, никогда не были добрыми. Их опасались, для них оставляли подношения в виде молока и пива, а иногда даже и крови, чтобы только избежать их гнева. И пусть внешне они часто описывались как «светлые», «белые», «высокие» и «прекрасные», на их характере это позитивным образом не сказывалось. Помимо усвоенных с фольклором внешних особенностей, люди раннего нового времени знали и то, что феи, например, могут похитить их детей, а вместо оставить собственного ребенка-фею. Конечно, подобная вера подпитывалась стремлением к эскапизму, ведь «подменышами фей» часто называли больных от рождения детей, сумасшедших и прочих, кому суждено было бы стать изгоями по каким-то причинам.

В любом случае, будь мнимый фамильяр феей или демоном, он был амбивалентен. Способен как к добру, так и ко злу. А еще он был значительно ближе как практику, так и его общине, чем христианские святые, потому что раннему современному крестьянину куда проще было наделить нуминозными чертами знакомый образ, нежели тот, о котором он слышал только от приходского священника и который, во многом с учетом времени и смещения религиозной перспективы, оставался для него чуждым, навязанным, слишком чистым и превосходящим его самого во много раз.

Для того чтобы глубже рассмотреть идею о том, каким образом простой народ был готов поверить, что «страшный человек», «прекрасная белая дама» или некая жаба способны разрешить их горести, а значит заслуживают всех молитв и подношений подобно святым, обратимся к ученому далекому от упомянутых магических перспектив — Эмилю Дюркгейму и его работе «Элементарные формы религиозной жизни» и согласимся с его мыслью о том, что любое, даже самое незначительное существо, такое как мышь, может считаться божеством, если оно способно представлять собой общество. Подтверждение этой идеи находим и в образах ранней современности:

«Большая часть повседневной жизни была близка к земле во всех смыслах. Очаг, будь он посередине комнаты или сбоку, снабженный трубой, строился на голой земле, люди сидели на корточках или прямо на полу чтобы поддерживать огонь, готовить еду, пряхсть шерсть и выполнять другие домашние дела; для того чтобы постирать одежду и помыть утварь

им приходилось опускаться на колени на берегу реки; и, возвращаясь к очагу, ночью именно у него они бы бросили одеяла или соломенные матрасы для того, чтобы спать в тепле. Жизнь на этом уровне, на этой высоте, подразумевала, что собаки, кошки, куры и домашние свиньи присутствовали бы в поле зрения на уровне глаз» [5, с. 229].

Очевидно, что постоянное соседство, чрезвычайно близкие отношения и взаимозависимость упрощали восприятие домашнего скота и диких животных в качестве волшебных помощников (соответственно, и наделение их нуминозностью). Что до фей (в качестве, как мы уже поняли, фамильяров), тут все еще понятнее. Вот как Бесси описывает Тома во время первой встречи:

«Затем ее спросили, что за человеком был этот Том Рид, Бесси ответила, что он был [весьма] пожилым господином, с седой бородой и носил он серое пальто с рукавами по старой моде, серые бриджи и белые чулки выше колена, черный берет шотландского крою на макушке, [?приплюснутый] сзади, с шелковыми лентами по краям, а также у него была белая тросточка в руке...Затем Том Рид ушел в сторону двора Монкасла, мне показалось, что он залез в узкую щель в плотине, в которую ни один из живых людей не пролез бы и вот тут-то я испугалась» [5, с. 3-4]

Мы видим образ, конечно, отличающийся от типичного крестьянина-соседа Бесси, но вполне подходящий под описание богатого помещика или лорда малого уезда, способного одарить своей милостью. Этот образ был несравнимо ближе, чем благородный старец в белых одеждах, потому что он был живым и воспроизводимым как описательно, так и визуально. Он был кем-то, кого Бесси действительно могла встретить. Проще говоря, он был похож на человека, хоть и демонстрировал нечеловеческие качества. А там, где есть близкое нам, человеческое или животное, есть и двойственное, не вписывающееся в рамки абсолютной морали и добродетели.

Амбивалентность является характерной чертой человеческой природы как таковой, неудивительно, что монотеистические религии преимущественно ставят своей целью низвести эту самую природу только к одной полярности: добру. Стремление же к моральной чистоте и творению благих дел считается высшей целью, к которой порядочный человек должен идти. На самом же деле для нас естественно пребывать в двойственном состоянии: зло и поступки, диктуемые им, присущи нам точно также как желание творить благо. Более того, строгий перекосяк в одну сторону, диктуемый некими заимствованными для человека доктринами, может породить различные неприятные чувства, самое распространенное из них — чувство вины, наиболее ярко отразившееся на

протестантах и возникших в исторической перспективе комплексах вины и неполноценности за свою «неидеальность». Верования, происходящие из неких унаследованных политеистических представлений, причем даже современные верования, дают человеку то, что так свойственно его амбивалентной природе: право быть двойственным. Более того, зачастую они манифестируют потребность человека сохранять баланс и в некотором роде поощряют деяния, которые монотеистические религии и смежные философские концепции отнесли бы к проявлениям «лукавого» или простого человеческого эго. Воплощением этого эго можно назвать мнимых фей-фамильяров.

*Ведьмы и феи в современном мире: интерес в массовой культуре и перспективы изучения:* во многом именно популярной культуре мы обязаны за устоявшийся стереотип о ведьме в островерхой шляпе и с черным котом. При этом, именно эта, стереотипная культура лишила нас возможности рассмотреть внутренний мир и моральные качества такой условной ведьмы, просто обезличив ее, низводя ее во что-то зачастую злое и лишённое мотивов (за редким исключением, когда ведьма предстает не только злой, но и мстительной, но месть эта бывает лишена «благородства», она мстит, например, за свое сожжение, а сожгли ее за то, что она была злой).

В этой связи куда интереснее было бы рассмотреть не типичные примеры из современной культуры, затрагивающие как атмосферу вокруг упомянутой практикующей магию, так и ее собственную личность.

Наиболее интересное цитирование в современном кинематографе, достойное рассмотрения в контексте этой работы и прочих на подобную тему — это фильм *Ведьма*, 2015 года (*The VVitch: A New-England Folktale*, 2015), который основан именно на сохранившихся судебных записях раннего нового времени. Ценность этого фильма, кроме того, что это, очевидно, достойное продолжение «ведьмовского» хоррора и новое его прочтение, состоит в том, что за исключением последней сцены (полета на шабаше) в нем не показано ничего из того, что нельзя объяснить галлюцинациями или определенным углом зрения (буквально, планом или фокусировкой на определенном объекте). Именно этот фильм можно назвать неким «эталоном» того, как нужно снимать про раннее новое время через призму настоящих повествований о колдовских практиках. Не будем углубляться в сюжетную линию, скажем только, что она повествует о становлении ведьмой героини находящейся в тяжелых жизненных условиях (пример подобной истории обсуждался выше в контексте убитой за колдовство Бесси Данлоп), и рассмотрим, какие же характерные и доказанные учеными-историками черты были мастерски продемонстрированы в нем. Давящая атмосфера, а именно бедность,

серость, навязанная религия, которая не приносит утешения и не говорит, что делать, если ты сталкиваешься с бедами, отсутствие врачебной помощи, постоянная жизнь в грязи, в тесном соседстве с животными (отдельно достоин разбора образ Черного Филиппа (Black Phillip) – козла-фамильяра, с помощью которого будет происходить мнимое общение с дьяволом). Невозможность справиться со своими собственными психологическими переживаниями, вызванными чудовищными условиями жизни, а также высокой смертностью среди детей и близких родственников; уже упомянутая выше жизнь, приближенная к земле и бедность, как следствие болезни и отчаяние. Фильм балансирует на тонкой грани: зритель не может до конца ответить на вопрос, происходит ли изображенное на экране с героиней на самом деле (в реальности фильма) или является попыткой действующих лиц объяснить самим себе столь суровые испытания и непомерную тяжесть жизни. Отдельно можно отметить, что семья, которую показывает режиссер, представляет собой полноценное общество и проходит все грани распада: от неуверенных обвинений до казней виновных. Показана полноценная охота на ведьм в рамках одного маленького дома, а также вся боль, с которой родители пытаются принять участь своих детей.

Естественно, примеров фильмов в которых так или иначе присутствуют образы раннего нового времени – уйма. Это и серьезные хорроры, такие как Ведьма из Блэр (The Blair Witch Project, 1999) и Таинственный Лес (The Village, 2004), и детское кино, такое как Фокус-Покус (Hocus Pocus, 1993), и сериалы вроде Сабрины маленькой ведьмы (Sabrina, the Teenage Witch, 1996) (и более взрослой версии этой истории, в которой, к слову, упоминаются и разнообразные фамильяры как обязательный атрибут колдуньи, и даже хитрые люди, Леденящие душу приключения Сабрины (Chilling Adventures of Sabrina, 2018). Ведьм, в той их форме в которой они дошли до нас из раннего нового времени, настолько много, что только для перечисления всех возможных цитирований и референсов пришлось бы выпускать отдельную монографию, и это даже если мы не затрагиваем литературу, игры, постановки – хотя и их тоже предостаточно.

Чуть меньше повезло в репрезентации феям — чаще всего их инфантилизируют, обращаясь к европейским легендам о маленьких волшебных народах, путая их с эльфами и тому подобными существами. Из интересных образцов современного использования образа хотелось бы упомянуть недавнее произведение Терри Кингфишер «The Twisted Ones», 2019 года, которое является, в свою очередь, вольным ответом с элементами цитирования на книгу другого выдающегося писателя, явно вдохновлявшегося историями раннего нового времени – Артура Мэкена и

его «The White People», 1904. В более современном «The Twisted Ones» феи (или, если угодно, волшебный народ) предстают злыми, опасными, искаженными в самом своем естестве сущностями, создающими еще более ужасное нечто, делающее его из костей и плоти своих жертв. Это очевидная игра на таком понятии как «fairy stock» – что дословно можно перевести как «запас фей», и оно тонко связано с другим феноменом, таким как уже упомянутые «подменыши фей».

Последняя тема удачно вплетена в популярный ныне сериал Судьба: Сага Винкс (FATE: The Winx saga, 2021) от Netflix, основанный, в свою очередь, на многосерийном мультфильме, но теперь уже обращающийся к более взрослой аудитории. Там тема «подменышей» используется для того, чтобы оправдать проникновение персонажа из одной реальности (человеческой) в другую (альтернативную реальность, реальность фей), а также для того, чтобы объяснить «чуждость» и отличия такого ребенка, что вполне отвечает и ранним современным требованиям в отношении подменышей.

И упомянутая книга и фильм содержат такие интересные и унаследованные от фольклора и легенд раннего нового времени представления как холмы фей (полые внутри холмы, которые на самом деле являются символом перехода из одного состояния и одной реальности в другую), амбивалентность самих существ, способность их творить добрую и злую магию. Кроме того, «The Twisted Ones» также наследует характерные черты внешности (неестественно высокий рост, худощавое телосложение, «горящие» странные глаза), Сага Винкс же идет по более примитивному пути, добавляя необычные черты героям только при использовании ими особых сил (что затрудняет инициализацию фей и поиски ее отличий от людей, однако упрощает введение сюжетной линии о подменшах).

В данной работе мы рассмотрели характерные черты практикующего магию раннего нового времени, познакомились с историей Бесси Данлоп, образ и свидетельства которой неоднократно цитировались в современном мире. Обсудили, чем «настоящие» феи отличаются от их улучшенных версий и рассмотрели примеры из области современной культуры, которые следуют референсам с большей точностью, чем другие. Кроме того, затронули амбивалентную природу всех перечисленных и выяснили, каким образом в раннем современном сознании нечто профанное соседствовало с сакральным, а иногда и перетекало одно в другое.

Безусловно, колдовство раннего нового времени – это серьезная, интересная и небанальная тема для изучения, и, пожалуй, единственное, о чем мы не сказали в рамках данной работы, это, собственно, о

перспективах изучения. Это хорошо известный факт, что страсть к оккультизму, политеизму, новым практикам (некоторое представление о которых можно найти обратившись, например, к зонтичному термину «нью-эйдж») возникает в смутные времена. Так, народные ведьмы подобные Бесси помогали обрести поддержку, а возможно и реальную помощь (естественно тут мы размышляем в пределах здравого смысла и под «помощью» имеем в виду то, что Бесси вполне могла знать и советовать людям целебные травы и дарить им психологическое утешение) людям раннего нового времени. Так в недавние 90-е годы в России телевидение заполнили различные маги и гадалки, а уже в нулевые все рейтинги захватывали различные экстрасенсорные передачи. Людям хочется верить, и кроме того, им хочется управлять своей судьбой. Очевидно, что практическая народная магия и «самопомощь» остается в центре внимания и по сей день. Учитывая динамику роста интереса к оккультизму сегодня (достаточно зайти в любой книжный магазин, чтобы убедиться, что полки с эзотерической литературой никуда не делись, более того, книги о «магической самопомощи» регулярно попадают в разряд бестселлеров), полезным, например, для социологов, журналистов и тех, кто занимается исследованиями в медиасфере будет знать, откуда заимствуются образы и смыслы, транслируемые в современность.

С точки зрения антропологических и исторических перспектив время для изучения колдовства прошедших времен тоже очень удачное, как емко сказала Эмма Уилби: «ни разу с шестнадцатого и семнадцатого веков мы не были в лучшем положении, чтобы погрузиться наконец в духовидческий опыт таких женщин, как Бесси Данлоп и насладиться им. И мы никогда еще не были в лучшем положении для того, чтобы признать их значимость для неизвестного измерения духовного наследия...» [5, с. 269].

### *Литература*

1. *Доброхотов А.Л., Калинин А.Т.* Культурология: учебное пособие. М.: ИД «Форум»: ИНФРА-М, 2010. 480 с.
2. *Дюркгейм Э.* Элементарные формы религиозной жизни. М.: Элементарные Формы, 2018. 808 с.
3. *Шюц А.* О множественности реальностей // Социологическое обозрение 2003. Т. 3. № 2. URL: [https://sociologica.hse.ru/data/2011/03/31/1211857317/3\\_2\\_1.pdf](https://sociologica.hse.ru/data/2011/03/31/1211857317/3_2_1.pdf) (дата обращения: 10.10.2021)
4. *Юнг К.Г.* Очерки по психологии бессознательного: сборник. М.: Когито-Центр, 2013. 325 с.



5. *Wilby E. Cunning Folks and Fairy Familiars – Portland, Oregon: Sussex Academic Press. 317 p.*

**Тимохина Е.Н.,**  
студент,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
eugene.timokhina@gmail.com

**Феномены пандемии и социальной изоляции в Zoom-спектакле Центра Вознесенского «Карантин, или крах всего святого» (на стихи Д.А. Пригова)**

*Аннотация:* в статье рассматривается переосмысление феноменов пандемии и социальной изоляции в онлайн-спектакле Центра Вознесенского «Карантин, или Крах всего святого», влияние пандемии на формы театрального искусства.

*Ключевые слова:* пандемия, цифровой театр, Zoom-спектакль, Д.А. Пригов, прозаизация, комическое.

**Timokhina E.N.,**  
student,  
Moscow Pedagogical State University;  
eugene.timokhina@gmail.com

**The phenomena of the pandemic and social isolation in the Zoom-performance of the Voznesensky center "Quarantine, or the Collapse of Everything Holy" (based on the poems of D. A. Prigov)**

*Abstract:* the article discusses the rethinking of the phenomena of the pandemic and social isolation in the online-performance of the Voznesensky Center "Quarantine, or the Collapse of everything Holy", the impact of the pandemic on the forms of theatrical art.

*Keywords:* pandemic, digital theater, zoom-performance, D.A. Prigov, prosaization, comic.

Пандемия, наряду с другими социально-опасными явлениями (войны, природные, техногенные катастрофы и пр.), оказывающими значительное влияние на жизнь людей, переосмысливается в пространстве культуры. Появляется множество художественных проектов, рецептирующих жизнь людей во время пандемии, значительно

обогащается тематическая база, появляются специфические культурные практики. Всё это позволяет рассматривать пандемию как культурный феномен.

Необходимость изоляции особенно сильно сказалась на деятельности театра. Ряд театров, например, Метрополитен-опера (Нью-Йорк), Венская государственная опера (Вена), Большой театр (Москва), ограничились показом архивных записей своих постановок. Но были и театры, для которых пандемия стала временем экспериментов: состоялась первая в России онлайн-премьера спектакля «Маузер» (Александринский театр, Санкт-Петербург), Большой драматический театр имени Г.А. Товстоногова (Санкт-Петербург) запустил онлайн-платформу, особенно выделились их Minecraft-спектакли. Были предприняты попытки осмыслить происходящие в театральной среде процессы: Центр им. Мейерхольда (Москва) запустил образовательный онлайн-курс цифрового театра, целью которого стало обучение будущих режиссеров созданию спектаклей в цифровом формате, вопреки многочисленным примерам адаптации к онлайн-платформам уже готовых постановок.

Переходной формой от онлайн-адаптации к цифровому театру стали постановки Центра Андрея Вознесенского, созданные специально для диджитал-платформ. Zoom-спектакль режиссера Николая Бермана «Карантин, или Крах всего святого», рассмотренный в данной работе, был высоко оценен публикой и театральными критиками, после премьеры демонстрировался в Музее Москвы на выставке, посвященной творческим находкам художников во время пандемии.

Спектакль был разработан и снят с использованием платформы Zoom, после чего состоялось несколько показов в режиме реального времени. Актеры без остановок и перерывов были видны в «режиме галереи» или в «режиме докладчика». Эффект присутствия, со-действия создавался благодаря постоянно включенным микрофонам актеров, непрерывности их собственной сюжетной линии (перемещение в пространстве, взаимодействие с предметами и т.д.). Время от времени на онлайн-платформе возникали непреднамеренные проблемы с подключением, зависания видео, эхо звука, фоновый шум, что было обусловлено форматом постановки.

Литературную основу спектакля составили 84 стихотворения Дмитрия Александровича Пригова, написанные в период с 1970 по 1980 гг. Сближению героев спектакля и зрителей способствовали актуальность сюжетов и тем произведений Пригова в рамках социальной изоляции, отбор режиссером стихотворений, посвященных общим бытовым ситуациям, язык стихотворений, активное использование автором приемов воссоздания общих мест речевого обихода.

Название спектакля отсылает к ранней пьесе Д.А. Пригова «Катарсис, или Крах всего святого», написанной в середине 70-х гг. На этом общее между ранней пьесой Пригова и спектаклем Центра Вознесенского заканчивается, разве что можно отметить общую направленность как поэта, так и режиссера постановки на разрушение границы между искусством и повседневностью, о чем будет сказано ниже. Заголовок спектакля, «Карантин, или Крах всего святого», становится «ключом» к пониманию постановки: карантин рассматривается режиссером как критическая ситуация, приводящая к разрушению привычного хода жизни.

В систему персонажей входит четыре героя, сыгранные Алексеем Алексеевым (Московский Театр Юного Зрителя), Сергеем Васильевым, Юрием Васильевым, Сергеем Соколовым (Электротheater Станиславский, г. Москва). Между четырьмя персонажами были разделены стихотворения Пригова. Это собирательные образы: герои пьесы безымянны, не имеют истории, социальной характеристики, ярко выраженных черт характера, что также способствует сближению героя и зрителей.

Каждый герой в связи с карантином заперт у себя в квартире. Именно пространство становится центральным фактором объединения разрозненных стихотворений Пригова в конкретные сюжетные линии: кухня («Я всю жизнь свою провел в мытье посуды», «Только вымоешь посуду», «В полуфабрикатах достал я азу» и т.д.), ванная комната («Вот плачет бедная стиральная машина», «В последний раз, друзья, гуляю», «Вот устроил постирушку» и т.д.), спальня («16-ый божеский разговор», «Я немножко смертельно устал» и т.д.) и т.д.

Драматургия возникает благодаря развитым внешним и внутренним сюжетам стихотворений Пригова, их взаимопроникновению. В отобранных для спектакля стихотворениях на первый план выходит демонстративно обыденная, рутинная ситуация. В центре внешнего сюжета приготовление еды, мытьё посуды, вынос мусора, принятие душа, уборка и пр. занятия, ограниченные пространством квартиры: «Грибочки мы с тобой поджарим / И со сметанкой поедим / А после спать с тобою ляжем / И крепко-накрепко поспим», «Он испражнялся исправно / Работал исправно и ел / И пил и все-таки счастья / Он в жизни своей не имел» и т.д.

Персонаж спектакля, максимально приближенный к лирическому герою стихотворений Пригова, простой, заурядный человек, который, с одной стороны, эмоционально реагирует на внешние события («Мне страшно! я падаю! я ухожу / В раздумье!», «Вот курица совсем невкусная / Но, Господи! - подумать ведь» и т.д.). С другой стороны, лирический герой пытается рационализировать переживание, перевести его из сферы эмоционального в сферу рационального, обобщить, прийти к выводу,

соотношение бытия и быта становится познавательно актуальным [2; 96]. Так, находясь внутри конкретной бытовой ситуации, созерцая ее, герой достигает эпического размаха мысли. Например, в стихотворении «Страсть во мне есть такая – украдкой...» от внешнего сюжета (лирический герой поедает «колбасы двухнедельной остатки») во второй строфе происходит резкий переход ко внутреннему сюжету. Лирический герой обобщает конкретную жизненную ситуацию и переосмысляет ее на качественно другом, философском уровне. Подобному переходу соответствует смена лексики: появляется возвышенная лексика – «дар», устаревшая лексика – «боле», словосочетание «я есть». Появление высокой лексики, возвышенных образов уравнивается «сниженностью» языка: разговорная лексика – «подъедать», «накой», вводное слово «скажем», которое становится штампом в процессе многократного использования в тексте. Конструкции со словом «скажем» («скажем, что дар», «Я есть, скажем, что жизни стервятник», «Скажем, жизни я есть санитар»), с одной стороны, имитируют процесс логического мышления, показывают попытку героя рационализировать впечатление, бытовую ситуацию, с другой стороны, из конкретной бытовой ситуации делаются выводы, ей не соответствующие. К финальной реплике героя («жизни я есть санитар») приводят не логическое размышление, а, скорее, метафорическое сближение.

В стихотворениях часто встречается, как было уже отмечено раньше, разговорная лексика («Эка все переменилось», «И всяк сторонится меня», «Подкормишься, значит, чуток – и добро / И прикончу»), ненормативная лексика («А счастье живет вот с такими блядьми»), вульгаризмы («Чтоб не сожрало сразу нас до смерти», «А уж как, едрена мать»), языковые штампы и клише («Ужели эта красота / Весь мир спасет меня посредством», «А я ведь поэт, я ведь гордость России я»), канцеляризмы («Вот новое постановление / Об усилении работы») и пр., что скорее, мешает выражению сложного смысла, чем приближает к его постижению, если говорить о стихотворениях Пригова как о философской лирике [2, с. 253]. Но использование лексики перечисленных типов влияет на форму стихотворений, является составной частью процесса прозаизации, и на его эмоциональный фон, придавая спектаклю юмористический пафос.

Спектакль «Карантин, или Крах всего святого» стал частью большого проекта Центра Вознесенского, театральной лаборатории «Театр VS Текст». В рамках лаборатории исследуются пути взаимодействия театральных приемов и текстов, трудно адаптируемых для спектакля. Удачной адаптации стихотворений Пригова способствуют приемы прозаизации, проявляющиеся на разных уровнях организации текста. В первую очередь, это отступление от ритмической и метрической

формы, привычной рифмы. В финалах стихотворений Пригова часто встречается нарушение стихотворного размера, сопровождаемое усечением последней строки («За то ли я в глуши Молдавии / Гиб и страдал! — За то, за то / Милейший», «И жаркий аравийский прах — / Мне товарищ», «Что за счастье жить с такими / Вот» и т.п.) или, что реже, ее увеличением («Мы сядем за белым столом / Как малые чистые дети / Они же с разинутым ртом / Плевки наши в воздухе ловить будут»). Приговым используется тавтологическая рифма («Всем своим женским скрытым существом / А я надмирным неким существом», «Мы не от страшных ран помрем / Конечно ежели помрем / Но так как все же мы помрем»). Ю.Б. Орлицкий считал, что «прозаизация постепенно захватывает все уровни формальной и содержательной структуры языка», ярче всего это, по мнению филолога, проявляется «в области лексики, где неуклонно идет вытеснение поэтизмов» и в сюжетности стиха, что уже было рассмотрено выше. М.В. Моисеева отмечает «существенную роль бытовой детали, ее типизирующую функцию в тексте» [1]: у Пригова – «посуда», «объедки», «полуфабрикаты», «стиральная машина» и т.д. Н.А. Фатеева определяет «повышенную физическую телесность» как прием процесса прозаизации [4, с. 33], в стихотворениях Пригова часто появляются образы, связанные с телесностью, физиологичностью (например, «Он испражнялся исправно / Работал исправно и ел» и т.д.), активно «развивается мотив отношений изоморфизма между телом и текстом» [2, с. 530]. Одним из важнейших приемов прозаизации становится движение от монологического высказывания лирического героя к выстраиванию разных типов нарратива: внутренний диалог («Из этого что вытекает? – / А вытекает: надо жить»), диалог (например, в стихотворении «Явилась ангелов мне тройка»), полилог (например, в стихотворении «Эй, походи сюда, нога!»).

Стоит отметить, что процесс прозаизации не носит отрицательного характера, а расширяет границы лирики. Процесс прозаизации уравнивается стихотворной, поэтической структурой текста: так Пригов использует классическую силлабо-тоническую систему, не отказывается от рифмы и т.д. Благодаря элементам прозаизации тексты Пригова становятся удобным материалом для театральной адаптации, поскольку позволяют организовать повествование, выстроить сюжет, разнообразить восприятие «на слух». В следствии этого спектакль качественно отличался от литературных вечеров, читок и других форм репрезентации лирических произведений.

Прозаизация часто соединяется с юмористическими приемами. Юмор лирики Пригова становится средством утверждения жизни, демонстрирует здоровое принятие ее парадоксов, осознание их неизбежности и необходимости, позволяет в оптимистическом ключе

рассматривать темы болезни («Я болен был. Душа жила...», «Нога чегой-то там болит...», «Когда я случаем болел...» и т.д.) и смерти («Я немножко смертельно устал», «Вот завилась пыль воронкой...», «Обидно молодым, конечно, умирать» и т.д.), к которым ни раз обращаются люди во время пандемии. Художественное пространство спектакля дает зрителю возможность отождествления себя с персонажами, которые испытывают в связи с вынужденной социальной изоляцией широкий спектр негативных эмоций: неуверенность, растерянность, раздражение, тревогу, апатию, страх. В финале зритель вместе с персонажами подходит к трагическому «рубежу». В стихотворении «Крылатым воскресеньем...» лирический герой «в крылатый месяц май» выходит из дома, где он провел зиму, но его внезапно охватывает неожиданное ощущение грусти, тревоги, ужаса, приходят мыслям о смерти: «И мне не стало мочи / И жить не захотел», «А тут такое счастье – / И жить не захотел».

Но при этом стихия комического не способствует глубокому сопереживанию лирическому герою, настраивает зрителей на положительный финал. И действительно, в финале темы замкнутости, болезни, смерти преодолеваются. Тема общности человеческого опыта периода пандемии в конце подчеркивается и «слиянием» четырех персонажей в одного: последние пять стихотворений читаются актерами по фразам или хором. Завершает спектакль стихотворение «Птицы весело поют...», прямо выражающее несостоятельность восприятия пандемии и социальной изоляции как «краха всего святого»: «Жизнь идет. А ведь вчера / Думалось: кончаемся! / Конец света! Все! Ура! / Как мы ошибаемся / Однако».

Таким образом, пандемия оказала значительное влияние на культуру, обогатила её содержания, заставила пересмотреть формы бытования и презентации произведений искусства. Zoom-спектакль Центра Вознесенского «Карантин, или Крах всего святого», созданный во время социальной изоляции, стал шагом к цифровому театру, где технология важна на уровне идеи. Темы быта, болезни, смерти, абсурдности жизни, характерные для лирики Пригова, актуализируются режиссером, встраиваются в контекст современности. Приблизить спектакль к зрителю позволяет не только обращение к актуальным событиям и проблемам, но и стирание границ между спектаклем и реальностью, персонификация текста, приемы воссоздания разговорной речи. В спектакле происходит переосмысление феномена пандемии и ее влияния на человека: если в начале спектакля карантин воспринимается как «крах всего святого», то в конце героям удаётся преодолеть мысли о болезни, смерти, признать свои худшие опасения ошибкой.

### *Литература*

1. *Моисеева М.В.* Динамика взаимодействия поэзии и прозы в творческой эволюции М.Ю. Лермонтова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/dinamika-vzaimodejstvija-pojezii-i-prozy-v-tvorcheskoj-jevoljucii-m-ju-lermontova.html> (дата обращения: 02.05.2021).
2. Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): Сб. статей и материалов / Под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 784 с.
3. *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 303 с.
4. *Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: Комкнига, 2006. 280 с.

## РАЗДЕЛ III. СОВРЕМЕННЫЕ МЕДИА: КУЛЬТУРНО- ФИЛОСОФСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ

**Землянский А.В.,**  
кандидат исторических наук,  
доцент кафедры журналистики и медиакоммуникаций  
Института журналистики, коммуникаций и медиаобразования;  
Московский педагогический  
государственный университет  
vetrov2003@inbox.ru

### **Практика инфодемии: теории «коронавирусного» заговора, их циркуляция и разоблачение в СМИ**

*Аннотация:* Статья посвящена изучению роли СМИ в появлении и распространении конспирологических теорий, связанных с пандемией COVID-19. В данной работе анализируются несколько кейсов, демонстрирующих возникновение наиболее популярных теорий заговора. Также автор подробно исследует генезис и процесс распространения - от “желтой прессы” и социальных сетей до авторитетных и международных изданий - самой популярной в настоящее время конспирологической теории, которая связана с основателем компании Microsoft Биллом Гейтсом и якобы его участием в создании нового вируса. В статье сделана попытка определить уровень ответственности СМИ перед своими целевыми аудиториями за публикацию непроверенных фактов или откровенных фейковых новостей, что в некоторых случаях приводит к фатальным последствиям в виде отказа от вакцинации или нападении на вышки 5G. На основе результатов анализа автор приходит к выводу, что СМИ выполняют транслирующую роль и участвуют в распространении теорий заговора преимущественно в целях привлечения внимания аудитории и повышения собственной популярности.

*Ключевые слова:* инфодемия, теория заговора, Билл Гейтс, пандемия коронавируса и СМИ, журналистское расследование, фейковые новости, фактчекинг.



**Zemlyanskiy A.V.**,  
candidate of Historical Sciences,  
Associate Professor, Journalism and Media Communications Department,  
Institute of Journalism, Communications and Media Education,  
Moscow Pedagogical State University;  
vetrov2003@inbox.ru

**"Infodemic" case study: conspiracy theories  
around COVID-19 - spreading and debunking in the media**

**Abstract:** the article deals with the role of media in creating and spreading conspiracy theories related to COVID-19. The paper analyses several case studies demonstrating how the most popular conspiracy theories emerge. Furthermore, the author examines in detail the genesis and spread – starting from tabloid press and social media and moving to established and international publications - of the currently most popular conspiracy theory related to Microsoft founder Bill Gates who has allegedly created the new virus. The article attempts to identify the level of media's responsibility towards their target audiences for publishing unverified information or fake news, which sometimes can lead to fatal consequences, e.g. vaccine hesitancy or attacks on 5G cell towers. Based on the results of the analysis, the author concludes that media perform a broadcasting role and participate in the spreading of conspiracy theories in order to capture the attention of the audience and to increase their own popularity.

**Keywords:** infodemic, conspiracy theory, Bill Gates, COVID-19 pandemic and media, investigative journalism, fake news, fact-checking.

Теории заговора — это продукт так называемой “инфодемии”, которая представляет для современного общества такую же проблему, как и пандемия COVID-19, которая ее вызвала. Инфодемия в свою очередь — это эпидемия дезинформации и фейковых новостей, которые дают людям неверное представление о происхождении, распространении или свойствах вируса. Само возникновение теорий заговора является естественной реакцией общества на социальный кризис и эмоциональное потрясение. Цель конспирологов – найти первопричину и установить причинно-следственные связи там, где их не удастся установить научным методом. Именно поэтому конспирология имеет такой спрос в период коронавируса, когда ученым долго не удавалось найти ответы на многие вопросы. Она снижает напряжение в обществе и позволяет людям вернуть ощущение контроля над ситуацией.

Обзор основных теорий заговора о происхождении коронавируса,

циркулирующих в массмедиа

Исследование BBC “Pew Research Center’s American Trends Panel” продемонстрировало, что 30% американцев считают правдой минимум одну конспирологическую теорию об искусственном происхождении коронавируса [20]. Согласно аналогичному опросу ВЦИОМ в России, 11% россиян также уверены в том, что коронавирус создан искусственно. Конспирологические теории в российском медиапространстве циркулируют еще с января 2020 года [3].

Так, одной из самых первых теорий заговора стала теория о том, что коронавирус - *биологическое оружие Китая*, разработанное в лаборатории города Уханя и вышедшее из-под контроля. “Основоположником” этой теории считается онлайн-издание Nature, заявившее в статье от февраля 2017 года, что «лаборатория в Ухане скоро получит разрешение на работу с самыми опасными патогенами в мире» [11]. В тот период данная новость не привлекла общественного внимания, однако о ней охотно вспомнили другие СМИ в январе 2020 года, когда информация о коронавирусе стала появляться на первых полосах. В результате на новость Nature 2017 года стали ссылаться и другие издания.

В то же время (в январе 2020 года) BBC [10] и The Washington Times [16] опубликовали статьи, согласно которым коронавирус был разработан в рамках китайской программы Уханьским институтом вирусологии. Несколько позже издание Daily Mail опубликовало аналогичный материал [21]. Так “китайская теория заговора” и проникла в общество, начав активно циркулировать и передаваться от медиа к медиа. Однако не все издания поддержали ее. The Washington Post провели фактчекинг и назвали теорию ничем иным, как вымыслом, ведь по результатам их проверки институт Уханя не пригоден для исследований в области биологического оружия [18]. Помимо этого, нет никаких причин предполагать, что вирус был генетически модифицирован. Свой фактчекинг провело и издание Politifact: в результате они назвали теорию про биологическое оружие «ужасной ложью» и призвали Facebook блокировать посты на данную тему, так как они являются фейками [14].

В другой конспирологической теории, также считающей коронавирус биологическим оружием, фигурировали США. Подобные теории появлялись еще в 1990-е годы, когда ВИЧ называли способом «геноцида темнокожего населения». Новая же теория гласила, что коронавирус - *разработка ЦРУ, нацеленная против экономического господства Китая*. Впервые об этом заговорили в феврале 2020 года, когда американские социальные сети атаковали якобы российские боты. Об этой теории тут же начали писать крупные американские СМИ и китайские медиа.

Ещё одна теория гласит: коронавирус — «сионистское биологическое оружие», разработанное Израилем для войны с Ираном. Впервые эту теорию озвучил международный новостной телеканал Press TV [5], однако необходимо подчеркнуть, что эта теория не получила широкого освещения на Западе. Как правило, ее обсуждали лишь в арабских странах и израильских изданиях. При этом подобные теории также циркулировали в период эпидемий птичьего гриппа и SARS.

Согласно другой теории о происхождении коронавируса, он был разработан *институтом Рокфеллеров* с целью «установить единое мировое правительство, а простых граждан превратить в поданных». Эта теория возникла позже, чем предыдущие - лишь в апреле 2020 года, когда о ней публично заявил скандальный евангелист Родни Ховард-Браун. В качестве доказательства он ссылался на документ Rockefeller Foundation, опубликованный еще в 2010 году совместно с консалтинговой фирмой Global Business Network [19]. Следом за этим пользователи интернета стали обсуждать некую «Операцию Lockstep» — еще один документ фонда Рокфеллера, якобы представляющий собой план по развитию COVID-19 во всем мире. Веб-сайт Snopes [13], специализирующийся на развенчании мифов, тут же занялся расследованием данной теории заговора и опроверг ее. Так, Snopes выяснил, что документ 2010 года интерпретирован ошибочно, а никаких документов Lockstep не существует (ни сканов, ни ссылок на них найти так и не удалось).

Еще одна теория обвиняет в распространении коронавируса вышки *5G-интернета*. Якобы воздействие данных вышек снижает иммунитет населения и, как следствие, стимулирует возникновение новых эпидемий. Впервые об этом написала бельгийская газета Het Laatste Nieuws [1]: в январе 2020 года она взяла интервью у терапевта Криса ван Керкховена, который также говорил об опасности 5G-вышек. Однако коронавирус ван Керкховен не упомянул. Спустя время после того, как на данную статью стали ссылаться конспирологические посты в Twitter, газета удалила интервью со своего сайта. Однако было поздно: теория уже успела обрести широкую известность. Причем в ее поддержку высказались даже некоторые американские селебрити. BBC включило теорию о 5G в список фейковых новостей, а EuroNews провели фактчекинг и объявили ее дезинформацией.

Наименее обсуждаемая теория — это теория о том, что коронавирус был *разработан канадской лабораторией* и украден Китаем, однако при транспортировке вируса произошла его утечка. Основой для данной теории послужило сообщение канадского радио CBC: еще летом 2019 года китайских студентов якобы не допустили в засекреченную канадскую лабораторию, где они должны были проходить практику. При этом

лаборатория имела 4-й уровень безопасности, который присваивается лишь в том случае, если лаборатория работает с опасными патогенами. Связал данный инцидент с коронавирусом американский бизнесмен Кайл Басс в своем Twitter: он назвал китайских студентов шпионами [6]. Об этой теории также писало издание BuzzFeed News и ряд китайских СМИ. Однако сайт FactCheck, специализирующийся на проверке различных теорий и слухов, опроверг ее и объявил фейком [22].

Исходя из вышесказанного можно сделать вывод, что у всех теорий заговора есть нечто общее: все они утверждают, что коронавирус был создан человеком с целью нанести населению физический ущерб. Однако это не все конспирологические теории о происхождении COVID-19. Одна из них пользуется особой популярностью и потому заслуживает отдельного внимания. Она связывает происхождение коронавируса с Биллом Гейтсом - основателем Microsoft, миллиардером и филантропом.

*Роль мировых медиа в распространении и развенчании конспирологической теории о Билле Гейтсе и вакцинации*

Теория о Билле Гейтсе гласит, что пандемия COVID-19 была “запущена” искусственно для того, чтобы впоследствии чипировать население Земли под видом вакцинации. Якобы “наночипы”, вживленные под кожу, позволяют контролировать человечество и фактически превратить людей в рабов.

Своим рождением данная теория обязана ежегодной конференции Event 201. Ее организаторами являются Университет Джона Хопкинса, Всемирный экономический форум и фонд Билла и Мелинды Гейтс. В течение мероприятия был смоделирован процесс распространения пандемии нового коронавируса, передаваемого сначала от летучих мышей к свиньям и далее к человеку. В видео, которое находится в открытом доступе, обсуждались симптомы новой болезни, способы распространения и последствия, а также подчеркивалась высокая заразность вируса и передача воздушно-капельным путем. Что такого особенного в этом видео? Все дело в том, что оно появилось на свет лишь в ноябре 2019 года — за несколько недель до того, как в Ухане был обнаружен COVID-19.

Так называемая “желтая пресса” стала первой, кто обратил внимание на видео Event 201. Конспирологическое издание «Humans are free» в своей статье от 26 января 2020 года в числе первых провело параллель между мероприятием, Биллом Гейтсом и коронавирусом [7]. А в феврале аналогичные материалы стали мелькать в интернете все чаще и чаще, пока не привлекли внимание пользователей Twitter и Instagram. В марте социальные сети заполнили посты с обвинениями Билла Гейтса - раз он спрогнозировал пандемию, значит, имеет к ней непосредственное

отношение. Несмотря на то, что само мероприятие Event 201 прошло мимо крупных СМИ, они заметили бурную реакцию интернет-пользователей и запустили ряд журналистских расследований. Их целью стало выяснить, почему прогнозы мероприятия Event 201 сбылись с такой высокой точностью и как со всем этим действительно может быть связан Билл Гейтс.

Так, USA Today провело расследование одним из первых. Авторы статьи под названием: «Fact check: A Bill Gates-backed pandemic simulation in October did not predict COVID-19», которая была опубликована 26 марта 2020 года, попытались разобраться в тех обвинениях, которые сыпались пользователями соцсетей в адрес Билла Гейтса. При этом USA Today отказалось от оценочных суждений и вынесения какого-либо вердикта, ограничившись сухим изложением фактов и событий. Однако их факт-чекинг показал всю несостоятельность данной теории заговора. Позже в своем интервью BBC Билл Гейтс в разговоре о ВОЗ упомянул, что их несвоевременная реакция на пандемию, за которую организацию всячески критикуют, обусловлена неготовностью мира к подобного рода эпидемиям. Эти слова Гейтса “реанимировали” внимание общества и СМИ к Event 201, вызвав вторую волну обсуждения.

Не все издания, однако, обсуждали причастность Билла Гейтса к коронавирусу. Некоторые рассматривали исключительно мероприятие Event 201 без привязки к Гейтсу. Издание Full Fact, например, опровергло видео о коронавирусе как предсказание пандемии, назвав это случайностью. А сайт FactCheck связался с экспертами конференции Event 201: они прямо заявили, что коронавирус был взят в качестве смоделированной эпидемии лишь благодаря тому, что является одним из самых часто встречающихся и непрерывно мутирующих вирусов.

Несмотря на все усилия мировых медиа в развенчании этой теории заговора, она продолжает периодически появляться в медиапространстве и по сей день. Самый свежий материал – статья от 4 июня 2021 года индийского новостного портала OpIndia «Event 201: Attended by Gates representative» [12]. В ней подробно рассматриваются мероприятие Event 201 и его участники, а также причины, по которым Билл Гейтс никак не комментирует его. Таким образом, данная теория все еще не прекратила свою жизнедеятельность и продолжает циркулировать в международном информационном пространстве. Причем материалы, посвященные ей, мало чем отличаются друг от друга. Вполне вероятно, что СМИ обращают на нее столь пристальное внимание лишь потому, что такие статьи отличаются высоким кликбейтом и вызывают общественный интерес.

В России Билла Гейтса также называли виновником пандемии - об этом говорили авторы телепрограммы «Человек и закон» на Первом

канале [4] и Никита Михалков — ведущий авторской программы «Бесогон Тв» на России 24 [2]. И в той, и в другой передаче говорили о том, что чипирование под видом грядущей вакцинации – попытка Гейтса взять человечество под контроль по причине дефицита ресурсов и вместе с тем быстро растущего населения Земли. Выпуск “Бесогон ТВ”, однако, подвергся активной критике со стороны других известных журналистов, например, Владимира Познера и Павла Гусева.

Стоит отметить, что Билл Гейтс не впервые становится главным участником различных теорий заговора. Еще до COVID-19 ему приписывали различные манипуляции и злодеяния. Первая конспирологическая теория, в центре которой фигурировало имя Гейтса, появилась еще в мае 2017 года, когда в крупном издании Politico была опубликована статья «Знакомьтесь: Билл Гейтс, самый могущественный в мире врач» [17]. В ней рассматривалась зависимость ВОЗ от фонда Билла и Мелинды Гейтсов, который выступал ключевым спонсором организации и тем самым контролировал ее за счет финансовых рычагов.

В 2018 году онлайн-издание Mysterious Times, специализирующееся на обсуждении мифов, опубликовало “секретные планы” Билла Гейтса по созданию «золотого миллиарда» - привилегированного сообщества из развитых стран мира [8]. Осуществить этот план якобы планировалась при помощи убийства детей и контроля за репродуктивной системой населения при помощи вакцинации. В качестве доказательств Mysterious Times цитировал Гейтса: «Делая людей более здоровыми, мы можем сократить численность мирового населения». Однако эта цитата была грубо вырвана из контекста ежегодного послания Гейтса о «демографическом дивиденде», опубликованного в его блоге [15]. Фрагмент текста, откуда Mysterious Times вырвали данную цитату, полностью звучит следующим образом: «Когда больше детей выживают после пяти лет, а матери могут решать, рожать ли им еще, численность населения не растет. Она снижается. Родители заводят меньше детей, когда они уверены, что их дети станут взрослыми. Со временем в таком обществе меняется структура населения, в нем становится больше работников и меньше иждивенцев, а это способствует экономическому развитию».

Согласно исследованию Signal Labs, к апрелю 2020 года количество публикаций в Facebook, посвященных Биллу Гейтсу и пандемии, превысило 16 тысяч постов [23]. Суммарное количество лайков на этих постах достигло 900 000, что наглядно демонстрирует спрос среди пользователей соцсетей на материалы подобного характера.

Стоит заметить, что с января 2020 года и по сей день Билл Гейтс реагирует на обсуждение своей причастности к коронавирусу весьма

спокойно. В середине лета 2020 года он впервые высказался на этот счет на телеканале CNN, попытавшись опровергнуть свою причастность к эпидемии [9]. Данный эфир был опубликован на официальном сайте телеканала под названием «Сообщение Билла Гейтса сторонникам теорий заговора».

Теории заговора – естественный механизм самозащиты человека в длительных условиях социальной нестабильности и эмоционального стресса. Таким образом, конспирология активизируется тогда, когда людям нужно получить объяснение, которое невозможно получить другим путем, и найти виновника кризиса. Сегодня инфодемия представляет такую же глобальную угрозу, как сам коронавирус, и распространяется по миру с неменьшей скоростью. Несмотря на то, что СМИ чаще всего не являются создателями теорий заговора, тем не менее они принимают активное участие в их распространении. Многие медиа руководствуются преимущественно кликбейтом и популярностью тем, поэтому охотно публикуют провокационные материалы для привлечения внимания аудитории и стимулирования обсуждения.

На примере теории заговора о Билле Гейтсе мы выяснили, какой путь проходит конспирологическая теория – от момента появления первых слухов до публикаций в авторитетных СМИ. Первыми в цепочке распространения теорий чаще всего становятся представители «желтой прессы» – локальные и радикальные издания. Далее из «желтой прессы» новость просачивается в социальные сети, как правило, Twitter, Facebook или Instagram. Затем она вызывает общественный резонанс и тем самым привлекает внимание “средних” СМИ, а после – крупных, вплоть до медиа международного уровня.

Стоит заметить также, что фактчекинг теорий заговора, который проводят журналисты, не способен прекратить их жизнедеятельность, но он помогает критически мыслящей аудитории разобраться в проблеме и сделать правильные выводы. В конечном счете теории заговора, пусть и остаются у всех на слуху, но перестают активно циркулировать в медиaprостранстве и вызывать доверие аудитории. Надежная и проверенная информация, предоставленная СМИ в ходе расследований, служит надежным способом борьбы с конспирологией.

### *Литература*

1. *Беляев Д.* Худший вид фейковых новостей. Откуда взялись слухи про связь коронавируса и 5G? // TASS.ru. 2020. URL: <https://tass.ru/obschestvo/8198011> (дата обращения: 10.02.2021)
2. БесогонTV – У кого в кармане государство? URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MEtaaNNUVCI&t=2s> (дата

- обращения: 10.02.2021).
3. *Рувинский В.* Коронавирусная теория заговора // *Vedomosti.ru*. 2020. URL: <https://www.vedomosti.ru/opinion/articles/2020/03/20/825733-koronavirusnaya-teoriya> (дата обращения: 09.02.2021).
  4. Человек и закон. Выпуск от 24 апреля 2020. URL: <https://yandex.ru/turbo/1tv.ru/s/shows/chelovek-i-zakon/syuzhety/troyanskiy-kon-mirovoy-pandemii-chelovek-i-zakon-fragment-vypuska-ot-24-04-2020> (дата обращения: 10.02.2021).
  5. *Barrett K.* US, Israel waging biological warfare on massive scale // *Presstv.com*. 2020. URL: <https://www.presstv.com/Detail/2020/03/07/620357/US,-Israel-waging-biological-warfare-on-massive-scale> (дата обращения: 10.02.2021).
  6. *Bass K.* Пост в Twitter: 25 января 2020 // *Twitter.com*. 2020. URL: <https://twitter.com/Jkylebass/status/1221065421874397185> (дата обращения: 10.02.2021).
  7. Bill Gates & World Economic Forum Ran Coronavirus Outbreak Simulation Just 6 Weeks Before the Real Outbreak // *Humansarefree.com*. 2020. URL: <https://humansarefree.com/2020/01/bill-gates-world-economic-forum-ran-coronavirus-outbreak-simulation-just-6-weeks-before-the-real-outbreak.html> (дата обращения: 10.02.2021).
  8. Bill Gates Outlines 2018 Plan to Depopulate the Planet // *Mysterious-times.com*. 2018. URL: <https://www.mysterious-times.com/2018/04/30/bill-gates-outlines-2018-plan-to-depopulate-the-planet/> (дата обращения: 10.02.2021).
  9. Bill Gates' message to Covid-19 conspiracy theorists // *Edition.cnn.com*. 2020. URL: <https://edition.cnn.com/videos/business/2020/07/24/bill-gates-conspiracy-theories-coronavirus-covid-19-social-media-town-hall-vrx.cnnbusiness> (дата обращения: 10.02.2021).
  10. China coronavirus: Misinformation spreads online about origin and scale // *BBC.com*. 2020. URL: <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-51271037> (дата обращения: 10.02.2021).
  11. *Syranoski D.* Inside the Chinese lab poised to study world's most dangerous pathogens // *Nature.com*. 2017. URL: <https://www.nature.com/news/inside-the-chinese-lab-poised-to-study-world-s-most-dangerous-pathogens-1.21487> (дата обращения: 10.02.2021).
  12. Event 201: Attended by Gates representative, Chinese CDC and others, a simulation to deal with a Coronavirus pandemic month before 1st reported Covid-19 case // *Opindia*. 2021. URL: <https://www.opindia.com/2021/06/event-201-bill-and-melinda-gates-foundation-chinese-cdc-john-hokpins-coronavirus-covid-19/> (дата



- обращения 08.06.2021)
13. *Evon D.* Was the COVID-19 Pandemic Planned in Rockefeller's 'Operation Lockstep'? // Snopes.com. 2020. URL: <https://www.snopes.com/fact-check/rockefeller-operation-lockstep/> (дата обращения: 10.02.2021).
  14. *Funke D., Kertscher T.* Fact-checking hoaxes and conspiracies about the coronavirus // Politifact.com. 2020. URL: <https://www.politifact.com/article/2020/jan/24/fact-checking-hoaxes-and-conspiracies-about-corona/> (дата обращения: 10.02.2021).
  15. *Gates B., Gates M.* 10 tough questions we get asked // Gatesnotes.com. 2018. URL: <https://www.gatesnotes.com/2018-Annual-Letter> (дата обращения: 10.02.2021).
  16. *Gertz B.* Coronavirus may have originated in lab linked to China's biowarfare program // [Washington Times](https://www.washingtontimes.com/news/2020/jan/26/coronavirus-link-to-china-biowarfare-program-poss/). 2020. URL: <https://www.washingtontimes.com/news/2020/jan/26/coronavirus-link-to-china-biowarfare-program-poss/> (дата обращения: 10.02.2021).
  17. *Huet N., Paun C.* Meet the world's most powerful doctor: Bill Gates // Politico.eu. 2017. URL: <https://www.politico.eu/article/bill-gates-who-most-powerful-doctor/> (дата обращения: 10.02.2021).
  18. *Iati M.* 8 facts about the coronavirus to combat common misinformation // [Washington Post](https://www.washingtonpost.com/health/2020/12/05/coronavirus-misinformation-facts/). 2020. URL: <https://www.washingtonpost.com/health/2020/12/05/coronavirus-misinformation-facts/> (дата обращения: 10.02.2021).
  19. *Matte R.* Scenario for The Future of Technology and International Development // [Issuu.com](https://issuu.com/duerprocesstv/docs/scenario-for_the-future). 2012. URL: [https://issuu.com/duerprocesstv/docs/scenario-for\\_the-future](https://issuu.com/duerprocesstv/docs/scenario-for_the-future) (дата обращения: 10.02.2021).
  20. Pew Research Center's American Trends Panel Wave 63.5 Coronavirus Survey // [Pew Research Center](https://www.journalism.org/wp-content/uploads/sites/8/2020/03/PJ_2020.03.18_Coronavirus-News1_TOPLINE.pdf). 2020. URL: [https://www.journalism.org/wp-content/uploads/sites/8/2020/03/PJ\\_2020.03.18\\_Coronavirus-News1\\_TOPLINE.pdf](https://www.journalism.org/wp-content/uploads/sites/8/2020/03/PJ_2020.03.18_Coronavirus-News1_TOPLINE.pdf) (дата обращения: 09.02.2021).
  21. *Rahhal N.* China built a lab to study SARS and Ebola in Wuhan - and US biosafety experts warned in 2017 that a virus could 'escape' the facility that's become key in fighting the outbreak // [Daily Mail](https://www.dailymail.co.uk/health/article-7922379/Chinas-lab-studying-SARS-Ebola-Wuhan-outbreaks-center.html). 2020. URL: <https://www.dailymail.co.uk/health/article-7922379/Chinas-lab-studying-SARS-Ebola-Wuhan-outbreaks-center.html> (дата обращения: 10.02.2021).
  22. *Spencer S.* Coronavirus Wasn't Sent by 'Spy' From Canada // [Factcheck.org](https://www.factcheck.org/2020/01/coronavirus-wasnt-sent-by-spy-from-canada). 2020. URL: <https://www.factcheck.org/2020/01/coronavirus-wasnt-sent-by-spy-from-canada> (дата обращения: 10.02.2021).

23. *Wakabayashi D., Alba D., Tracy M.* Bill Gates, at Odds with Trump on Virus, Becomes a Right-Wing Target // *Nytimes.com*. 2020. URL: <https://www.nytimes.com/2020/04/17/technology/bill-gates-virus-conspiracy-theories.html> (дата обращения: 10.02.2021).

**Трошкова А.Н.,**  
магистрант,  
Российский православный университет  
св. Иоанна Богослова;  
alenatr\_music@mail.ru

### **Dies Irae современной медиасферы в романе Умберто Эко «Нулевой номер»**

**Аннотация:** в статье рассматриваются социально-культурологические аспекты медиакритики как средства просветительского воздействия на массовое сознание, представленные в романе Умберто Эко «Нулевой номер». Взаимодействие публицистического и художественного творчества выражаются в жанровой конвергенции текста, составленного по принципу дискурсивного коллажа. Было рассмотрено, каким образом в тексте конвергентного типа функционируют апокалиптические образы в рамках лиминальных пространств.

**Ключевые слова:** «Нулевой номер», жанровая конвергенция, апокалипсис, лиминальность.

**Troshkova A.N.,**  
master of philology,  
St. John the Theologian's Russian Orthodox Institute, Moscow  
alenatr\_music@mail.ru

### **Dies Irae of the modern media sphere in Umberto Eco's novel "Numero Zero"**

**Abstract:** the article examines the socio-cultural aspects of media criticism as a means of educational influence on the mass consciousness, presented in the novel by Umberto Eco "Numero Zero". The interaction of journalistic and artistic creativity is expressed in the genre convergence of the

text, compiled according to the principle of discursive collage. The article considers how apocalyptic images function within liminal spaces in a convergent text.

**Keywords:** "Numero Zero", convergent genre, apocalypse, liminality.

Последний, седьмой, роман Умберто Эко «Нулевой номер» вышел в Италии 9 января 2015 г. и сразу же вызвал общественный резонанс. Вновь прозвучали обвинения в плагиате текста без указания на его источник. Но теперь речь шла не о заимствованиях из исторических источников, как это было при появлении «Имени розы» и «Острова накануне», и не из хроники итальянского писателя и сподвижника Гарибальди Джузеппе Чезаре Абба, как при выходе «Пражского кладбища», а о копировании из всем известной Википедии [8] и даже фрагментов собственных текстов. Очевидно, критикам были незнакомы такие излюбленные приемы У. Эко, как цитатная техника, бриколаж, двойное кодирование, использование иронических интертекстуальных фреймов и пародийного гротеска. Именно последнее позволяет расценивать «Нулевой номер» как произведение, не только обличающее внутренние процессы в современной медиасфере, но и предупреждающее о неизбежных последствиях распространения дезинформации, фейков, непроверенных фактов и беспочвенных инсинуаций.

По словам самого Умберто Эко, роман появился в результате своеобразного «кесарева сечения» [7, с. 231], путем долгих и трудных поисков истины в мире лжи и теории заговоров, вдохновенных фейков и фальсификаций. Несмотря на хронотоп повествования, представленный читателю Милан и события 1992 г., а именно, громкое антикоррупционное расследование «Чистые руки», остаются весьма условными. Действие романа происходит в гротескной до кафкианского сюрреализма реальности, абсурдной и страшной, находящейся будто в преддверии грядущего Страшного суда. И эта реальность – наша, будто бы говорит автор, соединяя тексты и факты века нынешнего и минувшего.

За 20 лет работы над «Нулевым номером» – с 1994 г. после публикации романа «Остров накануне» – вышли художественные произведения У. Эко «Баудолино», «Таинственное пламя царицы Лоаны», «Пражское кладбище», сборники «Опыты о переводе», «Полный назад!», многочисленные бустины-эссе, составившие впоследствии публицистические сборники «Картонки Минервы» и «Заклятие Сатаны». Так или иначе все написанные тексты вплелись в ткань повествования «Нулевого номера», несобственно-прямой речью составив мысли гуржурналиста Колонны, конспирологические монологи Брагадоччо и речи главного злодея – журналиста Симеи.

Роман изобилует персонажами, в которых внимательный читатель легко узнает реальных людей: политиков, журналистов, общественных деятелей. Тем не менее каждый из работников фальшивой редакции газеты «Domani» является не более чем музилевским «человеком без свойств», набором штампов и шрифтов: Колонна, Симеи, Палатино, Констанца, Лючиди, Камбрия, Романо Браггадоччо и единственная девушка редакции Майя Фрезия. Их задача – под руководством нанятого гострайтера, Колонны, составить издание, исполненное компроматов, инсинуаций, дезинформации, клеветы, новостей из личных мнений и перевернутых фактов. Цель газеты – не издание, а лишь анонсирование материалов в качестве угрозы и шантажа с целью увеличения единоличной власти человека, так и оставшегося за кадром книги – коммендаторе Вимеркате.

Словно персонажи в поисках автора Луиджи Пиранделло, брошенные на произвол вымысла герои с головой погружаются в омут фактологических махинаций Симеи. Под его руководством они учатся опровергать опровержения, искрометно наводить тени подозрения, создавать новость там, «где никто не знал, что она есть» [3, с. 66]. Таким образом, газета «Завтра», по названию напоминающая большинство изданий, программ и телешоу, становится воплощением «грязной» журналистики, газетой для фабрикации новостей и «поливания грязью». У. Эко не раз высказывался в бустинах по поводу инсинуаций массмедиа. Такова, например, заметка «La macchina del fango» («Машина грязи», или «Станок грязи» по переводу на сайте ИноСМИ) от 30 октября 2015 г., в которой автор критически разбирает тонкую технику газетных инсинуаций на примере знаменитых «бирюзовых носков судьи» и «сенсации» (scoop) о раковой опухоли папы Франциска [4].

Кульминацией макабрического медийного парада становится фигура Браггадоччо, буквально помешанного на теории фальсификации смерти итальянского лидера, Дуче или просто Бенито Муссолини (ум. 1945 г.). Имя Браггадоччо выбрано не случайно: оно связано с итальянской версией амплуа «хвастуна», этимология которого зиждется на поэме Э. Спенсера «Королева фей»: созданный Э. Спенсером персонаж обозначает пустое бахвальство и тщеславие (от англ. brag – «хвастун»). Главный герой Колонна характеризует его так: «Этот Браггадоччо – просто какая-то Шехерезада, сочинитель сериалов» (в ориг. «d'appendice» – «фельетонов») [3, с. 172]. Причем бесконечный сказ Браггадоччо неизменно проходит в полуреальном пространстве, пороговом, или лиминальном, по В.И. Тюпа [2], между жизнью и смертью, в пространстве, где стираются границы между фактом и вымыслом, истиной и ложью, добром и злом.

Для повествования своих историй Браггадоччо неизменно выбирает

пороговые пространства: узкие лабиринты улицы Баньера, печально известной жертвами известного преступника XIX в., серийного убийцы Антонио Боджа; красностенный зал таверны «Мориджи», ставший перифразом залов из «Маски Красной смерти» Эдгара По; оссуарий церкви Святого Бернардино на Костях неподалеку от некогда существовавшего чумного городского кладбища. Именно в этом оссуарии Брагадоччо «до сумасшедшего блеска в глазах» повествует о заговоре, включающем Муссолини, Ватикан, ложу P2, ЦРУ, секретные службы, операцию стей-бихайнд и другие. Вся «сенсация» Брагадоччо также кратко пересказана в самом конце романа, когда Колонна вместе с Майей смотрят документальный фильм ВВС. Тем самым безумные конспирологические теории находят воплощение в реальности, подтвержденные и задокументированные официальными каналами, в то время как сам Брагадоччо становится их жертвой в одном из переулков улицы Баньера. Обстоятельства смерти персонажа вступают в диалог с предыдущими высказываниями У. Эко, иронично цитирующего в заметке «О самовыражении» неизвестного автора: «Приди в ассамблею и крикни там: “Каков болван!” <...> После этого государь не решится послать за тобой своих головорезов» [5, с. 94].

Единственные, кто противостоит всеобщему медийному хаосу – это Колонна и Майя Фрезия, составившие, по замыслу У. Эко, бондианскую пару. Единственная дама редакции имеет опыт написания светской хроники и гороскопов, свадебных заметок и некрологов. Умберто Эко описывает Майю ее же собственными словами: «В смысле я не замужем, что называется, сингл. Мне двадцать восемь лет, незаконченное высшее, филологический факультет, не защитилась по семейным обстоятельствам» [3, с. 35]. Смесь иронии и некоторой житийности в описании, т. е. соединение высокого и низкого, вообще свойственно для Умберто Эко. Неоднократно обозначенный в тексте «аутизм» [3, с. 108, 133] Майи, бесхитрость и редкое умение смотреть в глубь событий делают ее медиатором нравственно-этических норм происходящего вокруг беззакония.

Согласно представлениям ведийской мифологии «Майя» являет собой способность к перевоплощению, иллюзии и обману. Однако вопреки отрицательным коннотациям Майя реализует чудесную метаморфозу, превращение в иное качество бытия. В вишнуизме Майя обозначает «иллюзорность и двойственность вселенной, действительность, понимаемую как грезу божества, и мир как божественную игру» [1, с. 327–328]. Возможная «правнучка Кумской сивиллы» [3, с. 109], как о ней говорит Колонна, именно Майя трансформирует мировоззрение Колонны и призывает его покинуть

знакомый ему мир, полный безумств и апокалиптических предзнаменований.

Канадский исследователь творчества Умберто Эко Рокко Капоцци отметил: «Во всех романах У. Эко главные герои либо умирают, либо на последних страницах уже ожидают смерти» [6, с. 15]. И это действительно так. Начиная с первого романа «Имя розы», на последних страницах которого звучит лакримоза уходящей в молчаливые сумерки эпохи средневековья, и заканчивая «Нулевым номером», где Колонна под «иллюзорным покрывалом Майи» сбегает из Милана на далекий остров. И за реальным о. Святого Юлия читатель ясно видит очертания мифического «Острова мёртвых» А. Бёклина. Более того, метафора «покрывало Майи» уже появлялась в его публицистических заметках, в частности в сборнике «О зеркалах и другие истории. Реалистическая иллюзия», и была также направлена на развенчание мифов об окружающей нас действительности.

Тема вечного возвращения, аллюзии и отсылки пронизывают каждую строчку романа. «Нулевой номер» – это настоящий карнавал автореференции. Мы видим, как из-за маски Браггадоччо подмигивает сам автор, повествуя устами персонажа о собственной линии жизни: «Мой дед был подкидыш»; «Фамилии подкидышам придумывали чиновники, проводившие перепись»; «Милан пятьдесят лет назад. Как когда я был ребёнком, потом подростком» [3, с. 36, 42]. Почти каждая строчка романа оказывается цитатой или аллюзией на многие публицистические тексты У. Эко, например, заметки из книги «Как путешествовать с лососем», а также бустины из сборников «Картонки Минервы» и «Заклятие Сатаны»: «Как опровергнуть опровержение», «Странная история неизвестного сотрапезника», «Дай мне сказать, лахудра!», «Настоящий Великий коммуникатор?», «Почему?», «Последние новости: убийство Юлия Цезаря» и др.

Соединяя публицистику и художественное творчество в последнем романе, Умберто Эко также связывает начало и конец всего своего творческого пути. Напоследок перед читателем возникает очередная загадка, или подсказка, автора, апеллирующего читателей к названию первого романа «Имя розы»: анаграмма названия последнего романа «Numero Zero» – Roman u<n> roze, что на фонетическом уровне равно «Roman un rose». Возможно, гротескная реальность «Нулевого номера» — это не более чем оживший бестиарий, открывшийся во всей красе антропоморфных мотивов перед Адсоном Мелькским. Но если ученик Вильгельма Баскервильского в своем отречении от жизни сумел найти выход из лабиринта, то современный герой, герой «Нулевого номера», возможно, так и будет ждать вечного «завтра», когда «остров святого

Юлия опять засверкает на солнце» [3, с. 238].

Таким образом, в романе «Нулевой номер» реализуется критика современной медиасферы, приобретшей в повествовании апокалиптические черты. Фактологические махинации журналистов показаны автором, непременно, в пороговых, лиминальных, пространствах, в то же время идейно коррелируя с предыдущими высказываниями автора в его публицистических и художественных текстах.

### *Литература*

1. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.
2. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие. 3-е изд., стер. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.
3. Эко У. Нулевой номер. М.: Изд-во АСТ: CORPUS, 2016. 240 с.
4. Эко У. Станок грязи // Интернет-издание ИноСМИ. URL: <https://inosmi.ru/world/20151104/231172117.html> (дата обращения: 02.06.2021).
5. Эко У. Чёрный ящик и другие ненужные вещи. Второй краткий дневник: эссе. М.: Слово, 2019. 176 с.
6. Capozzi R. Umberto Eco: Acute Observer of Our Social and Cultural History // *Italica*. 2016. № 1 (93). P. 5-22.
7. Capozzi R. Umberto Eco's «Numero Zero»: A «j'accuse» of Forgeries, Lies, Conspiracies and Bitter Truths // *Italica*. 2015. № 1 (92). P. 222-240.
8. Sacchi M., Mascheroni L. Un «Numero (sotto)zero». Eco fotocopia Wikipedia. URL: <https://www.ilgiornale.it/news/cultura/numero-sottozero-eco-fotocopia-wikipedia-1084647.html> (дата обращения: 02.06.2021).

**Каторгина Д.Ю.,**  
независимый исследователь;  
katorginalnu@yandex.ua

### **Особенности оформления интернет-новостей (на материале ИА «Луганский информационный центр»)**

**Аннотация:** в данной статье рассматриваются особенности оформления интернет-новостей на примере информационного агентства

Луганской Народной Республики. Автор рассматривает основные типы заголовков, используемых ИА «ЛИЦ».

**Ключевые слова:** Интернет-СМИ, новость, контент, медиатекст, заголовок.

**Katorgin D.Yu.,**  
independence researcher  
katorginalnu@yandex.ua

### **Peculiarities of registration of internet news (on the material of IA «Lugansky information center»)**

**Annotation:** this article discusses the design features of Internet news on the example of the information agency of the Lugansk People's Republic The author examines the main types of headings used by the IA "LIC".

**Keywords:** online media, news, content, media text, headline.

Новостные сообщения в условиях быстрой смены событий и обширного потока информации все чаще нуждаются в тщательности и одновременно оперативности подготовки. В журналистиковедческих исследованиях предложены общие требования к новостным сообщениям, которые можно свести к следующим:

- информационность, насыщенность материала фактами;
- оперативность, которая является одним из основных признаков ценности информации;
- актуальность темы сообщения;
- общественная значимость, основанная на принципах морали, патриотизма и т. п.;
- правдивость, фактологическая точность, отсутствие ошибок в именах, цифрах, датах, собственных названиях и т. д.;
- краткость, лаконизм высказываемых мыслей;
- выразительность, яркость, отсутствие штампов;
- простота, ясность, доступность содержания и языка сообщения;
- релевантность – отбор тех фактов, которые заинтересуют реципиента или будут для него полезными.

Для интернет-новостей все указанные выше требования, по-нашему мнению, актуальны, однако некоторые из них приобретают особое значение, а некоторые трансформируются. Так, информативность и оперативность в сетевых СМИ становятся ключевыми признаками новостных материалов, в то время как яркость высказываний теряется из-



за больших потоков информации и необходимости чрезвычайно быстрого представления информации. Новостям в интернете свойственны лаконизм и простота речи, однако сетевые СМИ не всегда придерживаются критерия общественной значимости сообщений.

На основе анализа новостного контента информационных интернет-агентств к особенностям новостных сообщений в сетевых медиа можно отнести:

- оперативность;
- небольшой объем материалов;
- приоритет содержания над формой подачи;
- особую роль заголовков;
- специфическую структуру основного текста новостного сообщения.

Оперативность – главный признак новостного контента интернет-СМИ. Если газета выходит в подавляющем большинстве случаев раз в день, выпуски новостей на телевидении – в зависимости от специфики канала, чаще всего несколько раз в сутки, то новости в интернете публикуются непрерывно, в режиме реального времени. Потребность в сверхоперативном режиме новостей на сайтах информационных агентств, заказ ускорением информационных потоков в сетевом медиа пространстве, влечет упрощение языка и стиля материалов и в некоторых случаях приводит к грамматическим, пунктуационным, синтаксическим ошибкам или ошибкам во время набора текста.

Необходимость оперативно подавать информацию обуславливает и вторую особенность новостного контента – небольшой объем материалов, который в подавляющем большинстве случаев не превышает четырех-пяти абзацев. Небольшой объем удобен не только журналисту, который может оперативно сообщить в интернет-СМИ о событии. Реципиент, просматривая сайты информационных агентств, чаще всего нуждается узнать новости, потратив на это как можно меньше времени.

Информация, представленная в интернете, является главной ценностью. Следовательно, приоритет отдается содержанию контента, по сравнению с его формой. Главная задача интернет-журналиста – сообщить о событии, предоставить факты, поэтому композиционные, стилистические и другие аспекты написания материала отходят на второй план.

Существенное значение имеет заголовок интернет-новости. В наше время существует много сетевых информационных ресурсов, которые ведут конкурентную борьбу за реципиента. Поэтому заголовок должен одновременно информировать о содержании материала и привлекать внимание потенциального читателя.

В течение суток крупное информационное агентство может продуцировать до двухсот новостей, поэтому ни один читатель не будет открывать каждое из них – он просматривает заголовки [1]. В этом случае заголовок становится главным критерием выбора новостного сообщения для прочтения.

Единого подхода к тому, каким должен быть заголовок интернет-новости нет. Ряд исследователей сходятся во мнении, что заголовки интернет-новостей должны быть простыми, легкими для запоминания, привлекать внимание пользователя и одновременно нести максимум информации о содержании сообщения. Заголовок новости для массовой аудитории не должен содержать сложных научных терминов, аббревиатур. Простым и одновременно информативным, по нашему мнению, являются заголовки ИА «Луганский Информационный Центр» («ЛИЦ»): «Луганский русский театр приступил к подготовке спектакля "Инь и Ян. Черная версия"», «Первый этап вакцинирования Sputnik V сотрудников МВД ЛНР завершился – ЦОС», «Обновленный зал бокса открылся в Луганске на базе ФСО "Динамо"».

Слишком сложными для массовой аудитории будут заголовки «Синоптики прогнозируют 14 февраля в ЛНР от 18 до 8 градусов мороза», «Очевидец освобождения Луганска в 1943 году провел встречу со студентами ЛГАУ», «Объем производства бумаги и изделий из древесины в 2020 году вырос на 43,8% – Минэконом».

Недостаточно информативными, по нашему мнению, являются заголовки «Помогают всем», «Новогодний блиц. Общественник Виталий Лещенко: "Стояли, стоим и стоять будем"», «НЕДЕЛЯ ГЛАЗАМИ ЭКСПЕРТА: Надежда на дедушку, бесконечная стена и помылка карамельки», «ОТ РЕДАКЦИИ: Луганский Информационный Центр. За сотню миллионов»

А. Амизин выделяет несколько черт, которые должны быть присущи заголовку, – это удобство прочтения, привлекательность, информативность, краткость. Исследователь утверждает, что заголовок новостей информационных интернет-агентств, рассчитанных на массовую аудиторию, не должен состоять более чем из семи слов. Если заголовок длиннее, он непригоден для публикации [1]. Однако на практике наблюдаем значительное количество заголовков, которые содержат больше, чем семь слов: «Заявление главы ЛНР о прибытии в Республику второй партии вакцины Sputnik V»; «Соорганизатор акции "Помощь ветерану": "В общении с очевидцами войны узнаешь больше, чем из учебников истории"», «Общественники поздравили автомобилистов с Днем освобождения Луганска акцией "Голос памяти"», «Команды четырех вузов ЛНР приняли участие в военно-патриотическом квесте

"Дорога молодых"», «Колонна МЧС России, которая везет гуманитарную помощь для Донбасса, прибыла на государственную границу РФ, где началось таможенное оформление груза», «Российская колонна с гуманитарной помощью для Донбасса пересекла государственную границу РФ и разделилась – часть машин пошла в Донецк и часть – в Луганск». Среди длинных заголовков есть такие, которые требуют такого количества слов, однако большинство из них могли бы быть сокращены без потери информативности. Так, слишком большое количество слов в заголовке снижают его читабельность и привлекательность для реципиента.

Одна из определяющих черт заголовка новостного материала – наличие в нем глагола, поскольку глагол наиболее четко отражает то, что происходит в новости. Самым удачным глаголом для заголовка новости является глагол прошлого или будущего времени свершившегося вида, глаголы настоящего времени в заголовках новостей нецелесообразны [1].

Загороднов Д.Г. выделяет следующие разновидности новостных заголовков:

1. Заголовок-хроника – фактически дублирует новость, что позволяет быстрее донести информацию до потенциального читателя (Пример: «Луганский дворец культуры провел урок мужества в честь Дня защитника Отечества»).

2. Заголовок – «бегущая строка». В качестве заголовка выступает начало материала, переходящее в текст (Пример: «МЧС ЛНР 17 февраля проведет в Республике проверку сирен звуковой системы оповещения»).

3. Заголовок-цитата. Подобные заголовки, использующие в своей структуре имена, а также цитаты, позволяют удвоить интерес со стороны читателя. Помимо этого, их главным преимуществом является высокая степень доверия со стороны аудитории. Но данный заголовок будет востребован только в том случае, если в его структуре указана какая-либо общественно-значимая личность, то есть человек, на которого ссылается автор новостной заметки должен быть знаком широкой аудитории (Пример: «Киев полностью отказался от урегулирования в Донбассе ради политических бонусов – Мирошник») [4].

Особое место в структуре новостного сообщения в интернете принадлежит лиду. Лид любого материала, а особенно новости, должен быть ярким, информативным и коротким одновременно. Основная задача лида новостных материалов в сетевых СМИ – заинтересовать пользователя и заставить его прочитать сообщение до конца. Такой лид не должен содержать лишних сведений, он должен сразу знакомить реципиента с предметом новости.

Новостной контент сайтов республиканских информационных

агентств не всегда имеет графически выделенный лид. Информационное агентство «ЛИЦ» в своих публикациях лид графически не выделяет. Однако первый абзац новостных материалов вполне соответствует признакам лида, следовательно, его можно считать графически не акцентированным лидом.

Если лиды новостных материалов в печатных СМИ часто имеют слишком большой объем и много информации, то одним из недостатков лидов интернет-новостей является недостаточная информативность. Часто они в видоизмененной, перефразированной или расширенной форме дублируют заголовок сообщения. Еще одним недостатком является синтаксическое строение предложений.

Так, новость, размещенная на сайте информационного агентства «ЛИЦ» 25.02.2021 года, имеет заголовок «Вторая партия российской вакцины Sputnik V прибыла в Республику – Пасечник» и следующий лид: «Вторая партия российской вакцины от коронавирусной инфекции Sputnik V прибыла в Республику. Об этом заявил глава ЛНР Леонид Пасечник» [3].

Такой лид лишь перефразирует заголовок, не предоставляя никакой новой информации. Он не соответствует требованиям яркости и информационности.

Новостной контент имеет особую структуру сообщения, его основного текста. Если большие по объему аналитические материалы главную информацию часто подают внутри или в конце текста, то новость имеет противоположную структуру. Средний объем новостного сообщения равен четырем-шести абзацам, хотя могут быть и меньшие (сообщения без подробностей), и более крупные (новость с пояснениями). Схему построения новостного сообщения чаще всего изображают в виде перевернутой пирамиды: заголовок – важнейшая часть новости; первый абзац расширяет содержание заголовка, сообщает важную информацию; во втором абзаце помещаются интересные подробности; третий абзац описывает то, что не попало в первый и второй; четвертый и последующие абзацы конкретизируют сообщенное в первых трех. Важность информации снижается от первого абзаца до последнего [1].

Однако, если новость в традиционных СМИ обычно ограничивается текстом, составленным по принципу перевернутой пирамиды, то новостные публикации в интернете могут иметь дополнительные мультимедийные блоки: звук, видео, изображения, инфографику. Таким образом образуется медиапирамида, в которой мультимедийный контент не только вспомогательную роль, а может становиться основным источником сведений. Так, изображение или видеоролик могут предоставить больше информации, чем несколько абзацев текста. В

структуре новостного контента каждый элемент имеет важное значение. Для освещения одного события в сетевых медиа можно использовать текстовые, гипертекстовые и любые доступные мультимедийные элементы, которые в совокупности образуют максимально полную и точную информационную картину, что невозможно в традиционных СМИ из-за технических ограничений [2].

Таким образом, новостной контент – это информационное содержательное наполнение сайтов сетевых СМИ, которое характеризуется оперативностью попадания на сайт, высокой частотой обновления актуальной информации и превращением традиционного текста новости в медиатекст.

### *Литература*

1. *Амзин А.* Новостная интернет-журналистика. URL: <https://www.alex-alex.ru/nij/NIJ-2-20131006.pdf> (дата обращения: 20.03.2021).
2. *Амзин А.* Интернет-журналистика. Как писать хорошие тексты, привлекать аудиторию и зарабатывать на этом. URL: <https://www.litres.ru/aleksandr-amzin/internet-zhurnalistika-kak-pisat-horoshie-teksty-privlekat/chitat-onlayn/> (дата обращения: 10.03.2021).
3. Вторая партия российской вакцины Sputnik V прибыла в Республику – Пасечник. URL: <http://lug-info.com/news/one/vtoraya-partiya-rossiiskogo-preparata-sputnik-v-pribyla-v-respubliku-pasechnik-65017> (дата обращения: 20.03.2021).
4. *Загороднов Д.Г.* Классификации новостных заголовков в Интернете в масштабах провинциального мегаполиса // «Вестник Челябинского государственного университета». 2011. № 10. С. 48-51.

**Осьмухина О.Ю.,**

профессор, доктор филологических наук,  
Национальный исследовательский Мордовский государственный  
университет им. Н.П. Огарева;  
[osmukhina@inbox.ru](mailto:osmukhina@inbox.ru)

**Трушкина А.П.,**

магистрант кафедры русской и зарубежной литературы,  
Национальный исследовательский Мордовский государственный  
университет им. Н.П. Огарева;  
[trualena1998@mail.ru](mailto:trualena1998@mail.ru)

## **Котики в истории русской культуры: от фольклорного образа к интернет-мему**

**Аннотация:** статья посвящена репрезентации образа кота в истории русской культуры. Прослеживается трансформация образа кота - от «кота ученого» в фольклоре, котов, обретающих готические очертания в романах XX в. (М. Булгаков, Т. Толстая) до проекта Б. Бергера «Котя», рисунков Васи Ложкина и Интернет-мема «Наташ, вставай! Мы там все уронили!», конструкция которого, где сразу несколько котов пытаются достучаться до интернет-зрителя, вполне сопрягается с последними событиями «карантинной эпохи» и любыми новостями.

**Ключевые слова:** бестиарий, образ кота, фольклор, готика, интернет-мем.

**Osmukhina O. Yu.,**

Professor, Doctor of Philology,

National Research Ogarev Mordovia State University;

osmukhina@inbox.ru

**Trushkina A. P.,**

Master student of the

Department of Russian and foreign literature,

National Research Ogarev Mordovia State University;

trualena1998@mail.ru

## **Cats in the history of Russian culture: from folklore image to internet meme**

**Abstract:** the article is devoted to the representation of the image of a cat in the history of Russian culture. The transformation of the image of a cat is traced – from the «cat of the scientist» in folklore, cats, acquiring gothic outlines in the novels of the twentieth century. (M. Bulgakov, T. Tolstaya) to B. Berger's project «Cat», drawings by Vasya Lozhkin and the Internet meme «Natasha, get up! We dropped everything there!», The design of which, where several cats are trying to reach the Internet viewer at once, is quite compatible with the latest events of the «quarantine era» and any news.

**Keywords:** bestiary, image of a cat, folklore, gothic, internet meme.

Изображение животных в литературе имеет весьма длительную историю: зародившись на заре человеческой цивилизации, в эпоху

панфольклора, анималистическая тема прошла долгий путь, как в устной, так и в письменной традиции. Говоря об изображении животных в литературе, по мнению Н. Лихиной, следует разграничить два понятия, определяющих разные подходы к анималистической теме. Учёные условно выделяют “анимализм” и “бестиарий”: в собственно анималистике «фигурируют животные, реально существующие в природе», в бестиарии же «наличествуют звери, в природе несуществующие» [10, с. 149]. Подчеркнём, что подобное разграничение, конечно, весьма условно, поскольку достаточно часто в литературе и искусстве встречается некая промежуточная категория, соединяющая черты обоих типов. Примеров подобного рода чрезвычайно много, однако наиболее показателен в этом отношении образ кота. В огромном количестве произведений кот фигурирует либо в роли второстепенного персонажа, либо непосредственно заглавного героя: от Э. А. По, Э. Т. А. Гофмана, Л. Кэрролла, Т. Пратчетта, Ч. Буковски, С. Кинга, Н. Геймана, А. С. Пушкина, М. А. Булгакова, А. М. Ремизова до А. и Б. Стругацких, Л. Петрушевской, Т. Толстой, В. Пелевина и т.д.

Оговоримся, что к осмыслению образа кота в литературе так или иначе уже обращались исследователи (И. В. Кондаков, И. Б. Казакова, О. Л. Полякова, Е. А. Жиндеева, Ю. И. Щанкина, Н. Е. Лихина, А. Г. Козлова и др.), выделяя самые разнообразные функции котиков в художественных произведениях: «кошка-демон», «кошка-домовой», «кошка-творец», «кошка-разрушитель», «кошка-проводник». В народных представлениях кошка всегда наделялась многозначной символикой и функциями. В мифологии кошачий образ бинарен: он может одновременно выполнять функции и демона, и хранителя, противостоящего тёмным силам.

Прежде всего кот является излюбленным героем русских народных сказок. В одних он выступает в роли доброго зверя и помощника, достаточно вспомнить сказку «Кот, петух и лиса», в которой кот несколько раз спасает кочетка от хитрой лисы, желающей съесть его: «Лиса принесла кочетка домой и крутилась уж сжарить его. Тут прибежал кот <...>, к коту стали выходить лисонькины дети, один за другим; он их всех поколотил; после вышла сама лиса, он и её убил, и избавил кочетка от смерти» [11, с. 30]. Здесь со всей очевидностью воплощены народные представления о кошке как о домашнем покровителе, её присутствие в доме благоприятно сказывается на хозяйстве и на скоте, неслучайно самая популярная примета – при переезде в новый дом хозяева сначала пускают кошку, а затем входят сами. Однако наряду с положительным образом в фольклоре весьма популярен и образ изворотливого кота-вояки, который зачастую становится товарищем лисицы, что указывает на его природную хитрость. Это раскрывается в сказках «Кот и лиса» («Котофей Иванович у меня

такой сердитый: коли кто не по нём, сейчас съест! Ты ступай, приготовь быка да принеси ему на поклон. Да смотри, быка-то положи, а сам схоронись, чтоб он тебя не увидел, а то брат, худо придётся! <...> С той поры все звери стали кота бояться; а кот с лисой запаслись на целую зиму и стали себе жить да поживать, и теперь живут, хлеб жуют» [11, с. 33]), «Напуганные медведь и волки» («Побежал медведь, побежала лисица. «Знать, ты, куманёк, ушибся?» – спрашивает лисица. «Нет, кумушка, если б я не спрыгнул, кот бы давно меня съел!» [10, с. 35]), где кот способен напугать даже таких лютых зверей, как медведь и волк.

Как известно, культ кошки как демонического или сверхъестественного существа был распространён во многих древних культурах. Древние славяне считали кота символом подземного царства, постоянным спутником ведьм, которому приписывались мистические свойства. При этом образ кошки выразился двояко: с одной стороны, это отважный кот-змееборец, а с другой – воплощение зла, тёмных сил, несущих людям лишь беды и несчастья. «Волшебный кот», обладающий положительными качествами, наиболее популярен в русском народном творчестве, его магические функции помогают главным героям преодолевать трудности. Так, в сказке «Василий сын купеческий» «большущий серый кот» спасает своего хозяина от крыс, готовит пир для царя, забирает у ведьмы волшебное зеркальце: «Вот стали просить, приехали гости. Кот как развернётся да, вишь ты, бокал тряхнёт, – откуда ни возьмись, всяких заморских вин да заморских закусок. Как вернет тот платок, в котором чайный бокал, и тут и чай, и всякие разные десерты...» [10, с. 148]. Кот-злодей редко является персонажем русских народных сказок («Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что»), однако именно он находит своё выражение в дальнейшем развитии русской литературы.

Одним из наиболее популярных «литературных» котов является кот-учёный, который «всё ходит по цепи кругом» [14, с. 8], в прологе поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила». Здесь обнаруживается сходство со сказочным мифическим персонажем, котом Баюном, убивающим богатырей. Баюн усыплял героев своими разговорами и убивал железными когтями. Однако Пушкин позаимствовал из сказок только положительную характеристику кота – способность рассказывать сказки и петь песни. Кот-учёный показан как носитель фольклорной традиции, он является сосредоточием сакрального знания и народной мудрости.

Абсолютно новая интерпретация образа кота представлена в повести-быличке А. Погорельского «Лафертовская маковница». Как известно, на русского прозаика большое влияние оказывало творчество Э.Т.А. Гофмана, поэтому, на наш взгляд, вполне адекватной будет



параллель между котом фрау Рауэрин из повести «Золотой горшок» и котом маковницы: находясь на особом положении, они приближённые ведьм, также котов объединяет вальяжность и тягучесть движений. Гофмановский кот идёт, «выгибая спину и волнообразно вертя хвостом, с важностью» [6, с. 120], у Погорельского – «встал, плавно выступая, приблизился к ней» [13, с. 140]. Стоит заметить, что в повести Гофмана ведьмин кот – персонаж эпизодический, его роль в развитии сюжета второстепенная, в то время как кот Погорельского – один из главных персонажей, настоящая авторская находка. Здесь же впервые в русской литературе появляется кот-оборотень – чёрный кот старухи превращается в титулярного советника Аристарха Фалалеича Мурлыкина: «Маша <...>, бросив нечаянно взгляд на кота, увидела, что на нём зелёный мундирный сертук; а на место прежней котовой круглой головки показалось её человеческое лицо <...> Она отворила дверь и оцепенела!.. На скамье, подле Онуфрича, сидел мужчина небольшого роста, в зелёном мундире, то самое лицо устремило на неё взор, которое некогда видела она у черного кота» [13, с. 144]. А. Погорельский обращается к древним христианским представлениям о принадлежности кота к нечистой силе: горящие в сумерках глаза заставляли обывателей ассоциировать его с дьяволом. Именно эту характеристику в повести-быличке Погорельский акцентирует наиболее отчетливо: «<...> перед нею плавно выступал чёрный кот с сверкающими глазами и с поднятым вверх хвостом... За нею на задних лапах сидел черный кот, и оба глаза его в густом мраке светились, как огни» [13, с. 138]. Поэтому помимо умения превращаться в людей, кот также является проводником в мир иной: он «мяукает унылым голосом» [13, с. 137] двенадцать раз в полночь в вечер колдовства, всюду следует за хозяйкой во время проведения бесовского обряда, за что был прозван жителями Лафертовской части «нечистым духом» [13, с. 137].

Кот-оборотень встречается и в творчестве Н. В. Гоголя – достаточно вспомнить повести «Майская ночь, или утопленница», где молодая мачеха каждую ночь превращается в кошку, чтобы погубить падчерицу («Глядит: страшная чёрная кошка крадётся к ней; шерсть на ней горит, и железные когти стучат по полу. В испуге вскочила она на лавку, - кошка за ней <...>, и вдруг бросилась к ней на шею и душит её. <...> на стене висела отцовская сабля. Схватила её и бряк по полу – лапа с железными когтями отскочила. Целый день не выходила из светлицы своей молодая жена; на третий вышла с перевязанной рукой. Угадала бедная панночка, что мачеха её ведьма») [5, с. 58]; или «Вечер накануне Ивана Купала», в которой ведьма в образе чёрной кошки подсказала Петро, где найти клад.

Наиболее же примечательным и известным в русской литературе остаётся все-таки булгаковский образ кота Бегемота («Мастер и

Маргарита»). Многогранный и синтетичный по своей природе, он выполняет в романе несколько функций. Прежде всего кот Бегемот – демон-паж из свиты Воланда, восходящий к библейскому персонажу Книги Иова: «Вот бегемот, которого Я создал, как и тебя; он ест траву, как вол; вот его сила в чреслах его и крепость его в мускулах чрева его <...> это – верх путей Божиих; только Сотворивший его может приблизить к нему меч Свой» [4, с. 15]. М. А. Орлов установил, что имя «Бегемот» принадлежало одному из могущественных демонов преисподней, его образ является одним из самых популярных образов в демонологических легендах и преданиях Европы: «Руки у него были человеческого фасона, а громаднейший живот и толстые задние лапы, как у бегемота, напоминали о носимом им имени» [12, с. 343]. В литературе писатели нередко обращались к образу демона Бегемота, вспомним «Битву» Роберта Шекли, «Лесного царя» Мишеля Турнье, сказку Джеймса Крюса «Тим Тайлер, или Проданный смех». Однако наиболее тесное сходство с героем европейских легенд имеет персонаж Булгакова: «жутких размеров чёрный кот» [3, с. 58], который показался Анне Ричардовне бегемотом («чёрный, здоровый, как бегемот» [3, с. 141]). Главная функция кота Бегемота в романе «Мастер и Маргарита» – обличить один из пороков человечества – чревоугодие. Фактически прозаик возрождает средневековую традицию, в которой бес желаний желудка – самый главный искуситель человека (достаточно вспомнить «Божественную комедию» Данте, где воплощением этого демона также является огромный, жирный, чёрный Цербер). Так, обжорство и бражничество кота Бегемота становятся не столько его отличительной чертой, сколько устойчивой маской. Поэтому все эпизоды, в которых кот утоляет свои гастрономические желания, отличаются особой комичностью: «на ювелирном пуфе в развязной позе развалился некто третий, именно – жутких размеров чёрный кот со стопкой водки в одной лапе и вилкой, на которую он успел поддеть маринованный гриб, в другой»; «Бегемот отрезал кусок ананаса, посолил его, поперчил, съел» [3, с. 58]. Вершиной чревоугодничества Бегемота является сцена на Смоленском рынке, где кот вдоволь насытился всеми «прелестями» [3, с. 410] продуктовых отделов. Однако за комической маской Бегемота скрывается и истинное «лицо» «интеллигенции» того времени, для которой низменные потребности гораздо дороже истинных духовных ценностей. Булгаковский персонаж, хотя и в гротескной форме, воплощает образ жизнь москвичей: ездит на трамвае, щеголяет своей мещанской неприметностью («не шалю, никого не трогаю, починяю примус» [3, с. 400]), предаётся обжорству и невиданному пьянству.

Согласно известной концепции смеховой культуры М.М. Бахтина, чревоугодие и бражничество – одни из элементов народной смеховой

культуры; образы обжор и пьяниц уже в доклассовом фольклоре приобрели архетипические черты «плута, шута и дурака» [1, с. 273]. Таким образом, наряду с демоном-искусителем Бегемот выполняет и функцию шута. О фольклорной природе кота-шута говорит обращение Воланда к Бегемоту: «Нет, я видеть не могу этого шута горохового» [3, с. 296]. Используемый Воландом русский фразеологизм позволяет рассматривать кота в контексте русской фольклорно-мифопоэтической традиции. Кривляния перед публикой («Но кот отмочил шутку почище номера с чужими часами. Неожиданно поднявшись с дивана, он на задних лапах подошёл к подзеркальному столику, передней лапой вытащил пробку из графина, налил воды в стакан, выпил её, водрузил пробку на место и гримировальной тряпкой вытер усы») [3, с. 140], бесконечные шутки сближают Бегемота и с фольклорным трикстером, и с образом лубочного кота-балагура. Показателен эпизод прощания свиты Воланда с Москвой, здесь Бегемот восходит к сказочному коту Баюну, убаюкивающему воинов своим свистом: «Воланд кивнул Бегемоту, тот очень оживился, соскочил с седла наземь, вложил пальцы в рот, надул щёки и свистнул. У Маргариты зазвенело в ушах. Конь её взбросился на дыбы, в роще посыпались сухие сучья с деревьев, взлетела стая ворон и воробьёв...» [3, с. 439].

В образе Бегемота специально подчёркнуто его двойное бытие: звериное и человеческое («кот начал шаркать задней лапой... выделявая какие-то жесты, свойственные швейцарам, открывающим дверь»; «никакого кота у ног гражданина уже не было, а из-за плеча его вместо этого уже высовывался и порывался в магазин толстяк в рваной кепке, действительно, немного смахивающий рожей на кота» [3, с. 404-405]) – именно это говорит о существовании булгаковского Бегемота одновременно в двух мирах – сна и яви, земной реальности и фантастического «инога царства».

Своеобразную интерпретацию образа кота демонстрирует и Т. Толстая в романе «Кысь». Загадочная Кысь – лесное чудовище, которое никто никогда не может увидеть, но жители города Фёдор-Кузьмичск верят в него и ощущают его присутствие («В тех лесах, старые люди сказывают, живёт кысь. Сидит она на тёмных ветвях и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь! – а видеть её никто не может. Пойдёт человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! и хребтину зубами: хрусь! – а когтем главную-то жилочку нащупает и перервёт, и весь разум из человека и выйдет.») [16, с. 17]. Примечательно, что в романе нет описания внешнего облика Кыси, представить её в виде чудовищной кошки позволяет звукоподражание, составляющее её имя. По этому поводу Н. Елисеев пишет: «КЫСЬ, БРЫСЬ, РЫСЬ, РУСЬ, КИС, КЫШЬ!

Татьяна Толстая удачно придумала это слово; соединила ласково-подзывательное: кис-кис, резко-отпугивающее: кышшш! И присовокупила к этим древним словам хищную рысь и брезгливое – брысь! Получилась страшная хищница из породы кошачьих: нежная как кис-кис, мерзкая как кышь, хищная как рысь и стремительная как рысь, ну и русская, разумеется, как Русь» [8]. Кысь – это собирательный образ сказочных мифических существ: и упырь, который прокусывает человеческую шею для получения крови, и оборотень, жестоко терзающий человеческую плоть. У исследователей нет единой точки зрения о предназначении Кыси в романе. Одни видят в ней сочетание всех низменных инстинктов человека, другие отмечают, что Кысь – прообраз русской души, которая вечно ставит перед собой вопросы и вечно ищет на них ответы. Не случайно, когда главный герой романа Бенедикт начинает задумываться о смысле бытия, он ощущает присутствие Кыси («... опять в голове раздвоение какое-то. То всё было просто, ясно, счастливо, мечты всякие хорошие, а то вдруг будто кто сзади подошёл да всё это счастье из головы и выковырнул... Как когтем вынул... Кысь это, вот что! Кысь в спину смотрит!») [16, с. 251]. Кысь – нечто среднее между прообразом русской тоски и человеческим невежеством, своего рода зловещий образ-символ деградирующего и бездействующего общества, предостерегающий в рамках антиутопии о возможных последствиях нравственного оскудения.

Очевидно, что образ кота в литературе один из наиболее примечательных и репрезентован на разных этапах развития художественной словесности по-разному, в том числе, и в зависимости от индивидуально-авторских установок того или иного прозаика: «кот учёный» и Кот Баюн в фольклорной традиции, кот-филистер (Э.Т.А. Гофман) и кот как символ возмездия (Э.А. По) в романтической литературе, кот-трикстер, окруженный демоническим ореолом (М. Булгаков), сложный образ-символ, служащий предостережением о последствиях возможной ценностной катастрофы (Т. Толстая) и т.д.

В заключение подчеркнем, что образ кота воплощен не только в современной отечественной литературе, но шире – культуре. Весьма показательны в этом отношении, во-первых, проект Б. Бергера «Котя», где белый пушистый кот органично вписывается в любой сюжет («Тройку» В. Перова, «Даму с горностаем» Л. да Винчи) и оказывается вполне уместным на хрестоматийно известных портретах великих мыслителей, философов прошлого или фото представителей политического бомонда: достаточно вспомнить Котю, выглядывающего из-за пазухи Карла Маркса, или сидящего на руках у Д.А. Медведева, З. Фрейда, или на трибуне Мавзолея, наряду с другими членами КПСС. Сам Б. Бергер,

комментируя появление и смысл «Коти», с явной долей иронии отмечал: «Первый Котя родился в 2005 году после посещения какой-то большой биеннале в ЦДХ, когда я увидел, насколько сейчас гламур и китч побеждают культуру. Я тогда поехал в Германию, и у меня возникла идея такого свифтовского проекта. Я очень люблю Джонатана Свифта – это смесь философии, иронии и фантазии и одновременно борьба с пошлостью, глупостью, мракобесием и невежеством. Котя, символ гламура и китча, сам становится нашим сталкером, который нежно и весело проводит вас сквозь историю искусства и историю мировых катаклизмов. Котя – это Вергилий, который показывает Данте девять кругов ада. Что в Коте хорошо – ничего не требует и ни на чем не настаивает, не осуждает и не паникует, не горячится и не угрожает, и сообщает своим присутствием несколько дополнительных измерений всему происходящему. Котя – это наш Гулливер, наш Чебурашка, наши лилипуты. Котя существует для того, чтобы придать всему существующему несколько дополнительных плоскостей восприятия. Котя либо проявляет весь надуманный пафос произведения, потому что сразу видно, что он живой, а все остальное высосано из пальца, либо он выявляет всю серьезность происходящего» [2].

Во-вторых, кот становится центральным персонажем и серии рисунков Васи Ложкина, ярких, выполненных в примитивистской стилистике, чаще всего пронизанных черным юмором, воспроизводящих хрестоматийно известные фразы или «жизненные» сюжеты; нередко Кот у Васи Ложкина появляется в сопровождении суровой, брутальной Бабки, которая хорошо знает, что такое жизнь.

В-третьих, с конца 2019 г. в Сети обретает популярность мем с котами, впервые появившийся в паблике «Котизм» и тиражируемый до сих пор: настойчивые питомцы склоняются над хозяйкой и пытаются ее разбудить фразами «Наташ, вставай!» и «Мы там все уронили!» (при этом героиня мема Наташа – персонаж абстрактный, совершенно необязательно являющийся человеком). Оказалось, что конструкция шуток, где сразу несколько котов пытаются достучаться до интернет-зрителя, прекрасно подходит к любым событиям и новостям – от пасхальных поздравлений («Наташ, вставай, Христос Воскрес!»), падения курса доллара («Наташ, вставай, \$ по 72») до известного выступления президента РФ об историческом пути России («Наташ, вставай, мы всех победили», «И половцев, и печенегов») и активной деятельности группы «Изоляция» в Фейсбуке, объединившей в период пандемии людей, ежедневно выкладывающих собственные «реплики» на известные живописные и скульптурные работы («Наташ, вставай картину делать», «Давай Гогена, Наташ»). Кроме того, «производные» мема активно

распространились в связи с введением карантина и режима самоизоляции, «откликаясь» на все аспекты новой реальности и пародийно дезавуируя их: экзистенциальный страх перед пандемией, связанные с ней разного рода ограничения, особенности работы в удаленном формате и т.д. При этом мем оказался настолько живуч, что его пространство продолжает расширяться едва ли не ежедневно: он явился удвоенной пародией, когда «история с Наташей и котиками» была спроецирована на истории паблика «Страдающее Средневековье»; его закономерным продолжением стала «месть Наташ», построенная по смеховой логике «обратности» (М. М. Бахтин), когда «Наташи» в хирургических масках, склоняются над предполагаемым «Барсиком», сообщая, то «Мы там все удалили»; наконец, границы его бытования сегодня охватывают и сетевую поэзию – мем обыгрывается в многочисленных «порошках», «пирожках» и веб-комиксах: «почищу смажу если нужно / могу пополнить патронташ / а ты вставай здесь все серьезно / Наташ».

### *Литература*

1. *Бахтин М.М.* Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
2. *Бергер Б.* Котя Ру. URL: <https://proza.ru/2010/07/12/614> (дата обращения: 21.06.2021).
3. *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита: романы. М.: Эксмо, 2014. 640 с.
4. *Ветхий Завет. Книга Иова.* М.: Вита-Нова, 2016. 288 с.
5. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений в одном томе. М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2017. 231 с.
6. *Гофман Э.Т.А.* Золотой горшок. М.: Советская Россия, 1991. 320 с.
7. *Даль В.И.* Поверья, суеверья и предрассудки русского народа. М.: Харвест, 2011. 608 с.
8. *Елисеев Н.* КЫСЬ, БРЫСЬ, РЫСЬ, РУСЬ, КИС, КЫШЬ. URL: [www.guelman.ru/slava/kis/index.html](http://www.guelman.ru/slava/kis/index.html) (дата обращения: 15.03.2021).
9. *Жиндеева Е.А., Щанкина Ю.И.* Ассоциативно-эмотивное представление образа кота в творчестве Н. Рузанкиной: традиции и новаторство // Известия Самарского научного центра Российской Академии наук, 2014. С. 931-937.
10. *Лихина Н.Е.* Бестиарный мотив в русской литературе // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2011. Вып.8: Филологические науки. – С.149-154.
11. Народные русские сказки: из сборника А.Н. Афанасьева. М.: Худож. лит., 1979. 348 с.
12. *Орлов М.А.* Сказания и легенды средневековой Европы. Ростов-н/Д.: Феникс, 2007. 480 с.

13. Погорельский А. Сочинения, письма. СПб.: Наука. Ленинградское отделение, 2017. 156 с.
14. Пушкин А.С. Руслан и Людмила: Поэма, 1817-1820 // Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 4. Л.: Наука, 1977. С. 7-80.
15. Топоров В.Н. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. М.: Сов. энциклопедия, 1992. Т.2. 719 с.
16. Толстая Т.Н. Кысь. М.: Эксмо, 2011. 416 с.

**Новикова Ю.Н.,**  
студент,  
Московский педагогический  
государственный университет  
un\_novikova@student.mpgu.edu

### **Иньское письмо и его современное применение в медиапространстве**

**Аннотация:** данные на Иньских гадательных надписях охватывают множество тем, касающихся жизни в эпоху Шан-Инь. Они являются самыми ранними из корпусов китайского языка, на их дешифровку выделяются технологические и финансовые ресурсы. Являясь приближенными к пиктограммам, они схожи по некоторым концептам и принципам построения с современными «эмотиконами». На их основе создаются шрифты, стикеры и анимация, которые облегчают процесс понимания и запоминания китайских иероглифов, сближают с мировоззрением жителей Древнего Китая.

**Ключевые слова:** Шан-Инь, Иньское письмо, гадательные надписи, цзя-гувэнь, эмотиконы, анимация.

**Novikova Y.N.,**  
student,  
Moscow Pedagogical State University  
un\_novikova@student.mpgu.edu

### **Oracle bone scriptures and their modern application in the media**

**Abstract:** the data on the Oracle Bone Scriptures cover many topics related to life in the era of Shang-Yin. They are the earliest of Chinese corpora, for their deciphering technological and financial resources are allocated.

Bearing a strong resemblance to pictograms, they share a number of concepts and principles of composition with modern emoticons. On their basis, fonts, stickers and animations that facilitate the process of understanding and memorizing chinese characters are created. They enable a better understanding of the worldview of the inhabitants of Ancient China.

**Keywords:** Shang, Yin, OBS, oracle bones, jiaguwen, emoticons.

Первая знаковая система в истории китайской культуры, состояла из двух элементарных знаков. Один из которых был целой, а второй – прерванной прямой линией. Эти знаки объединялись по три в триграммы – гуа. Таких триграмм было восемь, их смысл варьировался в зависимости от цели их использования. Они, в свою очередь, могли складываться друг с другом попарно, образуя 64 гексаграммы. Эта простейшая знаковая система не могла быть использована для записи сообщений, но она имела принципиальное значение, потому что с ее помощью было усвоено представление о том, что всякое сообщение может быть закодировано с помощью письменных знаков.

Происхождение триграмм самым тесным образом связано с западножоуским ритуалом гадания на стеблях тысячелистника. При гадании задавалась серия вопросов, на которые можно было дать только односложный ответ – «да» или «нет» (по аналогии с бинарной системой исчисления).

Китайская иероглифическая письменность – «вэньзцы» – начала формироваться в середине пятого тысячелетия до нашей эры. Она прошла долгий путь изменений. Всё началось с насечек на неолитических керамических изделиях, которые затем перешли в кинеграммы.

В 3, а по некоторым данным – 5 тысячелетии до нашей эры появились пиктограммы китайского письма, «вэнь», которые в дальнейшем преобразовались в иероглифы на Иньских гадательных надписях. Как говорит их название, эти знаки наносились на лопаточные кости зверей или панцири черепах шаманами династии Шан, столицей которой был город Инь, для последующего обжига и получения «предсказаний».

Рость или панцирь, тщательно распиленные для придания формы, были отполированы с лицевой стороны и имели выемки на оборотной стороне. Пример полученной таким образом верхней части лопатки быка показан в приложениях 1, 2. Воздействие тепла на впадины с обратной стороны приводило к появлению характерных 卜-образных трещин на лицевой стороне; отсюда происходит китайский иероглиф 卜 ( «гадать»). Прорицатель интерпретировал трещины как ответ на свои вопросы, которые были выгравированы на полированной поверхности



рядом с трещинами. Некоторые надписи также окрашивались красным пигментом.

По существующим данным, именно эти Иньские гадательные надписи (китайский: 甲骨文; пиньинь: jiǎgǔwén (цзягувэнь); буквально «панцире-костная-письменность»), датирующиеся 14-9 вв до н.э., являются самыми ранними памятниками древней китайской письменности. Отсутствие археологических доказательств не позволяет с уверенностью определить, когда именно и в каких обстоятельствах появилась эта письменность или темп её развития. А также остаётся нерешённым вопрос о том, развивалась ли она исключительно в религиозном контексте или, как в древности на Ближнем Востоке, с привязкой к государственной администрации.

Иньские гадательные надписи впервые были обнаружены учеными в 1899 году на кусках костей животных и панцирях черепах, продаваемых в качестве лекарств (таинственный порошок из костей дракона), а к 1928 году их источник был прослежен до деревни Сяотунь (小屯) в области города Аньян в провинции Хэнань, где официально проводятся археологические раскопки. При раскопках в 1928–1937 годах было обнаружено 20 000 фрагментов Иньских надписей, что составляет около 1/5 от общего числа обнаруженных. Надписи представляли собой записи гаданий, выполненных королевской династией Шан или для неё. Иньские гадательные надписи являются хорошо развитой системой письма, датируемой поздней династией Шан (16-12/11 вв до н.э.). Название государства Шан (Инь) состоит из двух отдельных терминов: само названия основавшей его народности (шанцы) и названия его последней столицы (город Инь). Письменность на Иньских гадательных надписях является высокоразвитой и полностью зрелой, что указывает на длительный период, возможно, тысячелетия предшествующего развития.

Поздние Иньские гадательные надписи династии Шан вместе с некоторыми своими современниками – иероглифами в другом стиле, отлитыми из бронзы, составляют самую раннюю и значимую основу китайской письменности, которая важна для изучения китайской этимологии, поскольку письменность Шан-Инь является прямым предком современной китайской письменности. Это также самый старый член и предок семейства китайских скриптов.

Иньские гадательные надписи поздней Шан выглядят архаичными и пиктографичными, как и их современник, Шанское письмо на бронзе. Это выражено более явно на ранних примерах Иньских надписей, чем на примерах из позднего периода (таким образом, некоторая эволюция действительно произошла за примерно 200-летний период). По сравнению с Шанскими и Чжоусскими письменами на бронзе, Иньские гадательные

надписи явно значительно упрощены, а округлые формы часто преобразовываются в линейные. Считается, что это связано с трудностью гравировки твердых костных поверхностей по сравнению с легкостью их нанесения на влажные глиняные формы, при помощи которых отливались бронзовые изделия. Таким образом, более подробный и изобразительный стиль надписей на бронзе считается более характерным для типичной письменности династии Шан (обычно использующийся в бамбуковых книгах), чем стиль Иньских гадательных надписей. И именно этот стиль продолжал развиваться сначала в письменность периода Чжоу, а затем – в печати государства Цинь в период поздней Чжоу.

На данный момент найдено около 160 000 Иньских гадательных надписей. С них было записано около шести тысяч различных знаков, из которых около двух тысяч было сопоставлено с современными версиями (приложение 3) и, таким образом, расшифровано палеографами. Остальные – до сих пор остаются неизвестными, предположительно, в основном это имена собственные.

Хотя тексты ограничены шаблонным характером их композиции, они содержат массу разнообразной информации, которая дает яркое представление о жизни людей династии Шан. Помимо упомянутых выше тем, они содержат также генеалогические, календарные, метеорологические и астрономические данные, включая самые ранние записи о солнечном затмении и комете. Общество, создавшее Иньские гадательные надписи, обладало многими характеристиками, которые сегодня считаются типично китайскими.

В последние годы исследования Иньских гадательных надписей остановились. Основная причина заключается в том, что исследователи не могут расшифровать символы, что препятствует пониманию системы письма. Однако, поскольку китайская система письма является старейшей постоянно используемой письменностью в мире, изучение её истоков – Иньских гадательных надписей – играет важную роль как в лингвистических, так и в исторических исследованиях. В связи с чем Национальный музей китайской письменности Аньяна, надеется возродить исследования Иньских гадательных надписей, предлагая денежную награду тем, кто сможет перевести эти символы.

Количество знаков в каждой из Иньских гадательных надписей, вырезанной на костях животных или панцире черепахи, колеблется от менее десяти до более ста. Кроме того, поскольку они использовались в древнем Китае для гаданий, данные на них охватывают множество тем, включая войну, церемониальные жертвоприношения, сельское хозяйство, а также рождения, болезни и смерти членов королевской семьи. Следовательно, Иньские гадательные надписи представляют собой самые

ранние из корпусов китайского языка<sup>4</sup>, и их анализ и понимание имеют большое значение для исторических исследований. Учитывая, что ручная обработка древних языков зачастую является сложной и трудоемкой, в этой области были направлены усилия на использование методов машинного обучения<sup>5</sup>. Идёт процесс создания цифровой базы данных в надежде, что большие объёмы данных и облачные платформы помогут расшифровать символы.

Будучи более близкими по форме к пиктограммам, чем их современные потомки, символы с Иньских гадательных надписей понятны современному обществу, как никогда – эпоха социальных сетей и интернет-коммуникации с использованием схематических изображений – «эмотиконов» – сблизила нас с нашими предками. Восприятие и выражение действительности через призму графически упрощённых образов теперь не является привилегией древних цивилизаций. А факт того, что в современной китайской письменности можно проследить её пиктографические корни, делает очевидным использование символов, являющихся золотой серединой между ними в качестве инструмента познания языка и культуры.

Несколько лет назад доктор педагогических наук, Чень Нань, со своей командой из Академии искусства и дизайна Университета Цинхуа, создал эмотиконы для мобильных устройств (приложение 4), за основу которых были взяты Иньские гадательные надписи. Этот набор стикеров с называется «Иньское письмо с эмоциями», и его основная часть представляет собой характерные символы, разработанные с использованием шрифта, созданного на основе Иньских гадательных надписей (汉仪陈体甲骨文 «Hàn yí chén tǐ jiǎgǔwén»). Эти эмотиконы подобны набору красочных и ярких динамических карточек, используемых для запоминания слов. Геометрические символы Иньского письма соответствуют китайским иероглифам. С ненавязчивой анимацией и сопроводительной популярной онлайн-лексикой становится наглядно понятно значение каждого символа. Они удобны для восприятия и запоминания.

На основе того же шрифта созданы анимационные короткометражки, которые показывают мир вокруг, исторические события, сказки и рассказы через образы, запечатлённые в Иньских гадательных надписях. Беря во внимание активное использование в

---

<sup>4</sup> Под лингвистическим корпусом понимается совокупность текстов, собранных в соответствии с определенными принципами, размеченных по определенному стандарту и обеспеченных специализированной поисковой системой.

<sup>5</sup> Класс методов искусственного интеллекта, изучающий способы построения алгоритмов, способных обучаться.

современной анимации устоявшихся у современных людей графических образов, можно сделать параллель. Такого рода восприятие и отображение действительности сближает нас с жителями Древнего Китая.

Появились и обретают всё большую популярность азбуки, кубики Рубика, браслеты, шахматы и другие предметы, в которых используется Иньское письмо. Проводились удачные эксперименты по обучению детей китайским иероглифам с использованием основанных на нём иллюстраций и мультфильмов.

Китайская письменность долгое время развивалась в религиозном контексте, что делает исследование Иньских гадательных надписей важным как для лингвистики, так и для истории. Кроме того, оно приносит плоды в медийной и в педагогической сферах. В связи с невозможностью расшифровать оставшиеся символы, выделяются кадровые, технологические и финансовые ресурсы. Таким образом, эта сфера знаний является перспективной для изучения и востребованной для практического применения.

### *Литература*

1. *Лу Исинь*. Принципы создания корпусов китайского языка // Известия РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. №181.
2. *Wilkinson, Endymion*. Chinese History: A New Manual (4th ed.) // Cambridge, Massachusetts: Harvard University Asia Center, 2015, p. 681.
3. *Edward L. Shaughnessy*. The Beginnings of Writing in China // Woods (ed) Visible Language. Inventions of Writing in the Middle East and Beyond, 2010. 215-240 с.
4. *William G. Boltz*. The Origin and Early Development of the Chinese Writing System // American Oriental Series, vol. 78. American Oriental Society, New Haven, Connecticut, USA, 1994; revised 2003, p. 31, 55.
5. *Xu Han, Yuzhuo Bai, Keyue Qiu, Zhiyuan Liu, Maosong Sun*. IsOBS: An Information System for Oracle Bone Script // Proceedings of the 2020 EMNLP (Systems Demonstrations), Association for Computational Linguistics. November 16-20, 2020. 227–233 с.
6. *Guo Moruo and Hu Houxuan*. The collection of Oracle Bone scripts // Beijing, 1982. p. 311.
7. *Wang Zhongshu*. Han civilization. New Haven // Yale University Press, 1982. p. 265.
8. *Gao Ming*. General Theory of Ancient Chinese Characters // Beijing: Beijing University Press, 1996, p. 327.
9. *Li Xueqin*. How should we study Oracle? // The Paper, 2019. URL: [https://www.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_5314622](https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_5314622) (дата обращения: 10.10.2021)

10. *Shangguan Yun, Ren Siyu.* The 120th Anniversary of the Discovery of Oracle Bone Scriptures // China News, The Paper, 2019. URL: [https://www.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_4703531](https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_4703531) (дата обращения: 10.10.2021)
11. *Luo Xin.* Tsinghua Academy of Fine Arts doctoral supervisor uses Oracle Bone Scriptures to design emoji packs, cold text becomes cute // The Paper, 2018. URL: [https://www.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_1963923](https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1963923) (дата обращения: 10.10.2021)

## ПРИЛОЖЕНИЕ

















































Приложение 1. Лицевая сторона Иньских надписей



Приложение 2. Обратная сторона Иньских надписей



### Приложение 3. Эволюция древнекитайских пиктограмм в современные иероглифы

mural	oracle bone	bronze age	great seal	traditional	modern simplified	mural	oracle bone	bronze age	great seal	traditional	modern simplified
											
<b>Sun, Day</b> Pronunciation Chinese: rì   Japanese: hi   Korean: il						<b>Hog, Swine, Pig</b> Pronunciation Chinese: shì   Japanese: buta   Korean: 豕: si					
											
<b>Moon, Month</b> Pronunciation Chinese: yuè   Japanese: tsuki   Korean: wol						<b>Turtle, Tortoise</b> Pronunciation Chinese: guī   Japanese: kame   Korean: geobug-i					
											
<b>Person, Human</b> Pronunciation Chinese: rén   Japanese: hito   Korean: salam						<b>Sheep, Ram</b> Pronunciation Chinese: yáng   Japanese: hitsuji   Korean: yang					
											
<b>Hill, Mountain</b> Pronunciation Chinese: shān   Japanese: yama   Korean: san						<b>Dog</b> Pronunciation Chinese: 狗: quǎn   Japanese: inu   Korean: gyeon					

### Приложение 4. Примеры эмотиконов: знаки зодиака



**Коноплянкина А.П.,**  
студент,  
Пензенский государственный университет;  
konoplyashka174@gmail.com

**Популяризация верлибра и отражение феномена  
распространения свободного стиха  
в отечественных СМИ и медиа**

**Аннотация:** в статье исследуется репрезентация темы верлибра в публицистических текстах СМИ, происходит анализ степени вовлеченности современных медиа в актуализацию свободного стиха, а также изучение подхода журналистов к проблеме популяризации верлибра в литературном сообществе.

**Ключевые слова:** верлибр, СМИ, медиа, поэзия, журналистика.

**Konoplyankina A.P.,**  
student,  
Penza State University;  
konoplyashka174@gmail.com

**Popularization of the verlibre and reflection of the  
phenomenon of the spread of free verse in the domestic media**

**Abstract:** The article examines the representation of the topic of verlibre in the journalistic texts of the media, analyzes the degree of involvement of modern media in the actualization of free verse, as well as studies the approach of journalists to the problem of popularization of verlibre in the literary community.

**Keywords:** verlibre, mass media, media, poetry, journalism.

В настоящее время в литературных кругах все чаще можно услышать о верлибре, о поэтах, которые уже несколько лет специализируются на этой поэтической форме, пренебрегая формами привычных стихотворений, использующих рифму и соблюдающих ритмический рисунок. Отношение к данной тенденции, как и к самому типу стихосложения, нельзя назвать однозначным, а мнение – сложившимся, даже несмотря на богатую историю российского верлибра. Однако, вопреки литературным спорам и разногласиям, масштаб включенности свободного стиха в современную поэзию увеличивается.

Непосредственное влияние на тенденцию его популяризации оказывают медиа, среди которых стоит выделить отечественные СМИ, включающие в себя газеты, журналы, интернет-издания, веб-страницы, рассчитанные на молодых любителей поэзии, сообщества в социальных сетях с литературным содержанием и т.д. Для более глубокого понимания феномена верлибра и путей его развития в современной России необходимо определить степень вовлеченности современных медиа в популяризацию свободного стиха и выяснить причину его распространения не только среди опытных литераторов, но и среди молодежи нашей страны.

Прежде чем проанализировать взгляд СМИ на феномен верлибра, следует дать определение данному термину. Исторический словарь галлицизмов русского языка определяет верлибр (или свободный стих) как стих, строящийся на интонационно-синтаксической основе, не связанный ни постоянной рифмой, ни определенной метрикой. Однако, при изучении вопроса о свободном стихе кандидатом филологических наук Н. Дарбаисели было сформировано иное положение о том, что «верлибр является новым жанром, который проявляется на стыке прозы и поэзии» [1]. Помимо Н. Дарбаисели свободный стих в различных его проявлениях исследовали Ковалёв П.А. [2], Мишина М.М. [3], Демецкая В. В. [4], Ямпольская А. В. [5] и другие.

Тем не менее, верлибр становится объектом внимания не только ученых-литературоведов, но и журналистов, которые видят в нем интересную тему для публикаций. Чаще всего к теме свободного стиха обращается «Литературная газета», которая в статьях ставит задачу не только донести до читателя информацию о существовании данной поэтической формы, но и осмыслить её историю, проанализировать работы современных поэтов и даже отстаивать право верлибра на существование в литературной среде. Нередко издание обращается к верлибрам по причине выхода нового сборника свободных стихотворений, обзоры которых делают журналисты «Литературной газеты», эксперты, давая комментарии авторскому стилю, направлению и соответствию задумки автора жанровым стандартам. «Я неоднократно писала о том, как сложно работать с верлибрами. Как трудно сказать ровно столько, сколько надо, как непросто соблюсти меру рассудочности и эмоциональности, – комментирует работы Максима Стрхова в сборнике «Опыты. Строки разной длины» литературный критик Анастасия Ермакова, — У Максима Стрхова верлибры получают и смотрятся не как некий эксперимент и форма отдыха от наскучившей силлаботоники, а как искренняя попытка освоения и осмысления мира. Оттого стихи получают свежими и ёмкими, одновременно взволнованными и



глубокими. За каждым верлибром кроется целый роман» [6]. Далее в данной статье описываются ошибки и сильные стороны верлибров поэта Максима Страхова, в конце которой делается вывод.

Однако критика верлибров со стороны «ЛГ» бывает не только положительной. Как и любая поэтическая форма, свободный стих базируется на определенных правилах использования лексических приемов и норм пунктуации, которым поэт волен пренебрегать только при осознанной оценке последствий своего выбора. Обличение подобных нюансов для более точного понимания читателем и даже будущим писателем принципов написания верлибра также можно встретить на страницах «ЛГ». В оценке Анастасии Ермаковой: «Этот, с позволения сказать, верлибр написан Андреем Черкасовым. Пунктуация, точнее её отсутствие, и весьма замысловатое графическое решение переданы в точности. Надо заметить, авторы сборника вообще пренебрегают заглавными буквами и знаками препинания, и не просто пренебрегают, а как-то даже воинственно, концептуально» [7]. Такой вывод сделала литературный критик Анастасия Ермакова, которая часто публикуется в «Литературной газете» именно в качестве рецензента вышедших сборников верлибристов.

Стоит отметить, что верлибры в издании занимают особую нишу, и нельзя определить однозначное отношение издателей к этой стихотворной форме. Зачастую «ЛГ» публикует рецензии литераторов и критиков на те или иные поэтические сборники, которые могут получить либо положительную оценку, либо отрицательную. Однако стоит отметить, что многие литературоведы, публикующие статьи на данную тему, пытаются отстоять свободный стих как независимую и прогрессивную поэтическую форму. Геннадий Красников пишет: «Ситуацию взорвал никому тогда неизвестный московский поэт Карен Джангиров. Он совершил самоубийственный с точки зрения элитарного благополучия поступок – он привёл в строго охраняемый заказник толпу стихотворцев-верлибристов. Можно сказать, что он вернул в русскую поэзию целый пласт серьёзной литературы» [8]. Однако порой не сама форма верлибра, а именно верлибристы не находят поддержки на страницах «ЛГ», создавая плюрализм мнений вокруг свободного стиха. Форма верлибра, позволяющая «свободно», как многие думают, создавать поэтические произведения привлекает к себе людей, не знакомых с поэзией, но имеющих возможность написать прозу, разделенную на строфы. Кирилл Анкудинов отмечает: «В этом номере представлен двадцать один русскоязычный поэт. Одиннадцать авторов – чистые верлибристы; ещё пять – почти верлибристы (в их подборках встречаются раёшники и дурашливые рифмованные миниатюры). Две силлабо-тонические

подборки плюс три спорных случая (нетрадиционная метрика с минимумом рифм или без рифм) – выходит меньше четверти «неверлибристов» при самом снисходительном подходе» [9]. Подобная критика может быть выражена в «ЛГ» со стороны литературоведов не только по отношению к отдельным сборникам, но и по отношению к литературному процессу в целом, затрагивающему становление и развитие новых поэтов-верлибристов в России. «Поэт Олег Полежаев добавляет: «Кажущаяся простота верлибра привлекает многих, но реальных достижений мало. Обычно на выходе – рубленая проза с необязательными строчками. А главное в верлибре, на мой взгляд, – ритмический рисунок». В тоже время есть известные литераторы – к примеру, Даниэль Орлов из Санкт-Петербурга, Константин Комаров из Екатеринбурга, Марина Кудимова из Москвы, – которые верлибристов не жалуют. Орлов и вовсе негодует: «90% верлибристов – просто жулики! Они выдают за верлибр то, что таковым не является. Верлибр – высшая степень поэтического мастерства. Это сознательный уход от логичной структуры. Но при этом должно быть столь сильное метафорическое высказывание, чтобы не ритмизованный текст воспринимался как некая красивая игра ума. Это удастся не всем и не всегда» [10]. Данный аспект был затронут в новостной рубрике «ЛГ» по итогам первого в Сибири фестиваля верлибра и двухдневного литфорума, посвящённого 200-летию Уолта Уитмена.

Необходимость впервые организовать данный фестиваль, состоявшийся 6-7 апреля 2019 года, говорит об актуальности формы свободного стиха в современной России. Это событие приехали освещать не только местные СМИ, но и заинтересованные журналисты с разных концов страны. Медиа по-разному обозревали данное событие: интернет-издание газеты «Навигатор» оформило новость в форме цитат, выражающих мнение участников и гостей фестиваля о свободном стихе. Несмотря на упоминания интервьюируемых о возможном неоднозначном восприятии верлибра как поэтической формы, участники фестиваля давали положительную оценку как идее мероприятия, так и феномену распространения верлибра: «Что делать с верлибром? Не мешать ему жить. У него безграничные перспективы: есть вещи, которые иначе как верлибром не напишешь. Впрочем, останутся и те, кто считает, что ямб и хорей «свыше нам даны», – заключил участник фестиваля Полторацкий. «На мой взгляд, система тонического стихосложения препятствует выражению авторской мысли. Верлибр предлагает свой путь преодоления традиционной стиховой заданности, продолжая модернистскую традицию авангарда и в то же время обращаясь к вопросам философии и психологии», – высказал мысль член оргкомитета форума, поэт, дизайнер

из Кольцова Святослав Одаренко [11].

Ещё одним источником информации, затрагивающим тему свободного стиха, стали «Ведомости». В публикации «Безошибочный голос. Почему Луиза Глюк достойна Нобелевской премии» тема верлибра раскрывается через историю личности, представленную в жанре очерка. В публикации автор не только повествует о том, что представляет собой верлибр в литературе и в поэзии Луизы Глюк, в частности, но и будто бы пытается оправдать его как поэтическую форму, стремится доказать, что он имеет место в творчестве современных писателей: «Поэзия – тоже искусство и в своем современном виде может вызывать недоумение, испуг и отторжение: почему этот набор слов называется стихами? Луиза Глюк (на ее родном английском эта немецкая фамилия произносится как Глик) всю жизнь пишет верлибры. Это так называемый свободный стих – без рифм, без стихотворного размера. Проще говоря, это проза, записанная в столбик. Не то чтобы нашей литературе стихи такого рода были чужды – все мы в школе заучивали тургеневское стихотворение в прозе про «великий, могучий, правдивый и свободный русский язык». Это и есть верлибр. Но все же мы привыкли, что в стихах должны быть рифма и определенный ритм. И в целом должно быть красиво, гармонично, напевно – как у Пушкина или Есенина. В этом смысле поэзия Глюк неизбежно разочарует» [12]. Журналист в начале публикации, прежде чем рассказать историю заслуженной поэтессы, стремится в форме диалога с читателем развеять его стереотипы о том, что верлибр – не поэзия, так как не состоит из привычных многим характерных стихотворению черт – например, рифмы. Автор композиционно завершает работу собственным справедливым «чтд», как в школьном учебнике по геометрии, представляющим собой итог творческой жизни поэтессы, а именно получение ей Нобелевской премии: «Луиза Глюк все сделала правильно. Она пишет, как принято. Ведет себя, как принято. И шведские академики услышали ее «безошибочный поэтический голос, который своей строгой красотой делает индивидуальное существование универсальным» – так сказано в определении Нобелевского комитета».

Тема верлибра весьма часто затрагивается в СМИ либо в контексте новостных обзоров, где основная задача журналистов, не специализирующихся на литературных предпочтениях читателей, – это преподнесение информации о культурной жизни страны/региона, используя знакомые и понятные термины, либо в специальных литературных рубриках, создаваемых с учетом потребностей определенного читателя, заинтересованного в поэзии. К последнему типу, с учетом уровня вовлеченности свободного стиха в содержание статей, можно отнести обозреваемую ранее «Литературную газету», а также

«Независимую газету», которая в статьях не просто описывает последние события из жизни поэтов-верлибристов, но и делает обобщенный анализ их творчества, опираясь на литературоведческий опыт журналиста, автора обособленной поэтической рубрики: «Оказалось, что поэзия Орлицкого чрезвычайно разнообразна и стилистически и, если можно так выразиться, жанрово. Едкая инвектива и мрачный сарказм соседствовали с тонкими миниатюрами любовной или «пейзажной» лирики, а поэтическое философствование – с изобретательной литературной игрой», рассуждает Анна Анисова [13] «В рассказах Гальпера есть и нежность, и грусть, есть юмор, а не только сатира. В рассказах Гальпер добрее. Может быть, потому что верлибр вообще если и принуждает к чему-нибудь, но только не к миру» [14].

Актуальность темы свободного стиха в периодике можно оценить посредством наблюдения за выходом новых сборников верлибристов, которые дают основу для создания новостей для локальных и федеральных СМИ, а также являются объектом разбора и анализа со стороны литературных критиков, работающих на страницах тематических газет и журналов. Сложно прогнозировать тенденцию выхода новых поэтических антологий, однако движение в сторону популяризации свободного стиха уже началось. Свидетельствами будут являться проведение ежегодного Фестиваля русского свободного стиха как ответная реакция на запросы литературного сообщества; активное включение верлибров в сборники работ современных поэтов [15], творчество которых набирает популярность среди молодёжи; статистика запросов (в Яндексe), связанная с верлибром, определившая более 7,5 тысяч показов в месяц [16], что наглядно демонстрирует заинтересованность пользователей поисковой системы в информации о данной поэтической форме.

### *Литературы*

1. *Анисова А. И Вяземский не виноват, и Батюшков.* URL: [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2016-09-22/3\\_orlitskiy.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2016-09-22/3_orlitskiy.html) (дата обращения: 28.01.2020)
2. *Анкудинов К. Наблюдать умиранье ремёсел.* URL: [https://lgz.ru/article/-34-6610-30-08-2017/nablyudat-umirane-remyesel/?sphrase\\_id=2574074](https://lgz.ru/article/-34-6610-30-08-2017/nablyudat-umirane-remyesel/?sphrase_id=2574074) (дата обращения: 26.01.2021)
3. *А то слопаю яблочный штрудель.* URL: [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2019-12-26/13\\_1012\\_poetry1.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2019-12-26/13_1012_poetry1.html) (дата обращения: 28.01.2021)

4. *Дарбаисели Н.Г.* Верлибр в грузинской поэзии. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01000271509#?page=1> (дата обращения: 04.02.2020)
5. *Демецкая В.В.* Верлибр и жанр: функционально-стилистический и перекладацкий аспекты (на материале поэзии У. Уитмена и Т.С. Элиота): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Одесса, 1994.
6. *Ермакова А.* Верлибнуться можно. URL: [https://lgz.ru/article/N31--6235--2009-07-29-/V%D0%B5rlibnutysya-mozhno9698/?sphrase\\_id=2573783](https://lgz.ru/article/N31--6235--2009-07-29-/V%D0%B5rlibnutysya-mozhno9698/?sphrase_id=2573783) (дата обращения: 25.01.2021)
7. *Ермакова А.* За верлибром кроется роман // [lgz.ru](https://lgz.ru) URL: [https://lgz.ru/article/-10-6500-11-03-2015/za-verlibrom-kroetsya-roman/?sphrase\\_id=2573987](https://lgz.ru/article/-10-6500-11-03-2015/za-verlibrom-kroetsya-roman/?sphrase_id=2573987) (дата обращения: 25.01.2021)
8. Живые поэты. М.: Издательство «Э», 2018. 248 с.
9. Ковалев П.А. Русский верлибр XX века и проблемы его изучения. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-verlibr-xx-veka-i-problemy-ego-izucheniya/viewer> (дата обращения: 03.02.2021)
10. *Красников Г.* Закон сохранения вечности. URL: [https://lgz.ru/article/-40-6661-03-10-2018/zakon-sokhraneniya-vechnosti/?sphrase\\_id=2574074](https://lgz.ru/article/-40-6661-03-10-2018/zakon-sokhraneniya-vechnosti/?sphrase_id=2574074) (дата обращения: 26.01.2021)
11. *Мишина М.М.* Верлибр как идеоречевой цикл особого типа в лингвориторической парадигме: монография. Сочи: СГУ, 2017. 214 с.
12. *Новиков-Ланской А.* Безошибочный голос. Почему Луиза Глюк достойна Нобелевской премии. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2020/10/09/842736-bezoshibochnii-golos> (дата обращения: 09.05.2021)
13. *Татаренко Ю.* В тисках свободного стиха. URL: [https://lgz.ru/article/-15-6687-17-04-2019/v-tiskakh-svobodnogo-stikha/?sphrase\\_id=2574074](https://lgz.ru/article/-15-6687-17-04-2019/v-tiskakh-svobodnogo-stikha/?sphrase_id=2574074) (дата обращения: 26.01.2021)
14. *Татаренко Ю.* Первый в Сибири фестиваль верлибра. URL: <https://navigato.ru/stati/publication/pervii-v-sibiri-festival-verlibra> (дата обращения: 27.01.2021)
15. *Ямпольская А.В.* Лингвистика и поэтика итальянского верлибра: дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 176 с.

**Робак С.П.,**  
студент,  
Московский педагогический  
государственный университет

## **Современные литературные мемы: генезис, практика применения в школе**

**Аннотация:** в статье речь идёт о предпосылках появления понятия «мем» в Интернет-пространстве, приводится его типология, в культурологическом аспекте раскрываются его особенности. В работе рассмотрена практическая значимость литературных мемов, представляющих собой средство повышения мотивации учащихся на уроках литературы в школе.

**Ключевые слова:** мем, литературный мем, методическое средство, урок литературы.

**Robak S.P.,**  
student,  
Moscow Pedagogical State University;  
sony.robak@yandex.ru

## **Modern literary memes: genesis, practice of application at school**

**Abstract:** the reasons for the appearance of "meme"'s concept in the Internet space, the memes' typology and their features in the cultural aspect are presented in this article. The article deals with the literary memes' practical significance which is a means of increasing the students' motivation in literature lessons at school.

**Keywords:** meme, literary meme, methodological tool, literature lesson.

В настоящее время «меметическая» эпидемия буквально охватила большую часть социальных сетей, что побуждает рассмотреть это явление более подробно, в том числе и с точки зрения его образовательного потенциала.

Впервые термин «мем» ввёл в научный обиход Ричард Докинз в книге «Эгоистичный ген». Английский учёный объяснял мем («теме» согласно правилам следует переводить на русский язык как «мим», однако в таком виде лексема не укоренилась в русском языке) так: устойчивый компонент, передающий культурные информационные коды от поколения к поколению. Мемы похожи на гены тем, что, во-первых, несут в себе закодированные данные и, во-вторых, могут также воспроизводиться. Например, идеи, песни, новомодные слова – все они могут переходить от

человека к человеку. Данный процесс будет называться имитацией [1, с. 188-190]. Примечательно, что Б. И. Медников в предисловии к книге Докинза указывает, что слово «мем» лучше произносить по аналогии со словами «мемуары, мемориал».

В современном понимании Интернет-мем представляет собой компонент культурной информации, спонтанно получивший широкую известность в Интернете [4, с. 162]. Наиболее частой ассоциацией, возникающей при лексеме «мем», является Интернет-картинка, содержащая развлекательный контент.

Концепция Интернет-мемов не нова: уже в 19 веке в России существовали лубки – раскрашенные яркие рисунки с надписями. Данное явление массовой культуры позапрошлого столетия изображено на картинке В. М. Васнецова «Книжная лавочка» [2, с. 9]. В те времена лубочные рисунки носили развлекательный характер, их даже и называли «потешные листы». Лубки во многом выполняли одну из ключевых функций современных Интернет-мемов – развлекательную.

Можно утверждать, что современный Интернет-мем является сетевым фольклорным общедоступным творчеством. Авторы картинок почти всегда остаются неизвестными. Однако стоит отметить, что в начале 21 века (2000-2005 года) Интернет-мемы в социальных сетях можно причислить к эксклюзиву, доступному не каждому, так как компьютеры с доступом ко «всемирной паутине» были редким явлением.

«Прародителями» современных мемов также можно считать и анекдоты, небольшие по объёму смешные истории с неожиданным остроумным финалом. Анекдоты по своей форме подачи уступают мемам, так как вторые обычно имеют визуальное воплощение. Но нельзя утверждать, что словесный юмор уходит в прошлое, так как в большинстве мемов лексические единицы играют значимую роль (например, окказиональные слова). Языкотворческое начало приветствуется в создании картинок.

Основой для создания Интернет-мемов может послужить событие или явление, исторический факт, литературный герой, высказывание известных личностей и т. д. Зачастую мемы выражают эмоциональную реакцию на разнообразные события: заявления медийных личностей, политические события, инновационные изобретения, высказывания пользователей социальных сетей. Количество мемов бесконечно, так как они ежедневно публикуются в тысячах разнообразных сообществах, форумах и блогах.

Типология мемов достаточно обширна, они подразделяются по [1; 5]:

- 1) типу представления контента (текстовые, визуальные, видео, смешанные или креолизованные);
- 2) происхождению (персонажные, ситуативные, синтаксические, компаративные и др.);
- 3) сроку существования (краткосрочные, долговременные);
- 4) тематике (политические, культурные и др.).

Литературные Интернет-мемы несут в себе закодированную информацию о художественных текстах, известных (и не только) авторах и их творчестве.

В культурологическом аспекте особенности литературных мемов сводятся к:

- наличию литературного, исторического и культурного подтекстов;
- содержанию юмористического компонента;
- чувственному восприятию со стороны читателя;
- обладанию субъективностью.

Источником создания литературного мема могут быть персонажи или герои из книг, сюжеты художественных произведений, прозаики и поэты.

Современные учащиеся всё чаще коммуницируют друг с другом в социальных сетях. Интернет-мемы являются одними из компонентов современной культуры общения подростков, без которых, как правило, виртуальное взаимодействие не обходится.

Литературные Интернет-мемы могут стать помощниками педагогу, так как они повышают мотивацию к изучению художественных произведений на уроках [3]. Литературный мем – это современный приём обучения, помогающий не просто мотивировать обучающихся, но и способствовать развитию таких умений, как сопоставление текстов, извлечение подтекстовой информации и её анализ.

Для любого педагога важно, чтобы его уроки были не только познавательными, но и интересными. Снять напряжение в процессе учебной деятельности, поднять «интеллектуальный» тонус учащихся, разнообразить ход урока можно, конечно же, с помощью литературных мемов, содержащих юмор.

Педагог на уроках литературы может использовать готовые мемы, созданные студентами-филологами или старшеклассниками и находящиеся в социальных сетях в открытом доступе.

Литературные Интернет-мемы можно использовать на разных этапах урока (постановка целей, актуализация знаний, обобщающий этап, рефлексия) и на уроках разного типа (урок усвоения новых знаний, урок – обобщение, урок актуализации знаний и др.)



Заранее подготовленную картинку (рис. 1) учитель в начале урока демонстрирует учащимся и задаёт вопросы, направленные на выявление её понимания: «Что вы видите на данной картинке?», «Как вы понимаете изображённое?», «У каких авторов такие «слоны» встречаются?». Наводящие вопросы помогут ученикам выявить подтекстовую информацию картинки. Далее педагог даёт задание, являющееся ведущей частью урока: сравнить подобные типы героев и привести примеры литературных произведений, где встречается каждый из них. Так, подобный мем, показанный на этапе актуализации знаний, служит началом самостоятельного совершенствования аналитической работы с художественными героями. Важно с учениками сформулировать критерии, по которым они будут проводить сопоставительный анализ. Например, социальное положение, уровень образования, отличительные черты характера и т.д. Подобный урок целесообразно проводить в 9 классе, когда ученики уже знакомы с тремя основными типами героев русской литературы, понимают значение термина «реализм».

В старших классах в рамках повторения ранее изученного материала можно дать задание с мемом, в котором надо найти ошибку, то есть упражнение, направленное на развитие критического мышления. На рисунке 2 нарисованы три волка, характеризующие основные направления в русской литературе. «Почему волки так изображены?» - один из ключевых вопросов, который надо задать ученикам. Главное навести учеников на мысль о том, что каждый волк имеет специфические черты, свойственные тому направлению, к которому он относится. Так, в классицизме есть идеализация, ясность, изображение того, что присутствует в действительности; в реализме проявляется типизация, а в сентиментализме – главенство чувств, эмоций. Вопрос «каких авторов каждого направления вы знаете?» будет логичным и уместным. После учащихся можно спросить о том, где заключается ошибка. Недочёт мема в том, что он не иллюстрирует романтизм как не менее ключевое направление в русской литературе.

Таким образом, литературные Интернет-мемы выполняют на уроках не только компенсаторную функцию, но и служат средством повышения мотивации у учащихся.

### *Литература*

1. Докинз Р. Эгоистичный ген. М.: Мир, 1993. 318 с.
2. Зиновьева Н.А. Воздействие мемов на Интернет-пользователей: типология Интернет-мемов // Вестник экономики, права и социологии. 2015. № 1. С. 195-201.

3. *Пастон Э.* Виктор Васнецов (Мастера живописи). М.: Белый город, 2001. 64 с.
4. *Сидоренко М.Г.* Исследование возможностей использования интернет-мемов в образовательном процессе // Вестник Саратовского областного института развития образования. 2015. № 4. С.101-107.
5. *Щурина Ю.В.* Интернет-мемы как феномен интернет-коммуникации // Научный диалог. 2012. № 3. С. 160–171.
6. *Щурина Ю.В.* Интернет-мемы: проблема типологии // Вестник Череповецкого государственного университета. 2014. № 6. С. 85-89.

**ПРИЛОЖЕНИЕ**



Рис.1. Мем «Вся суть русской литературы»

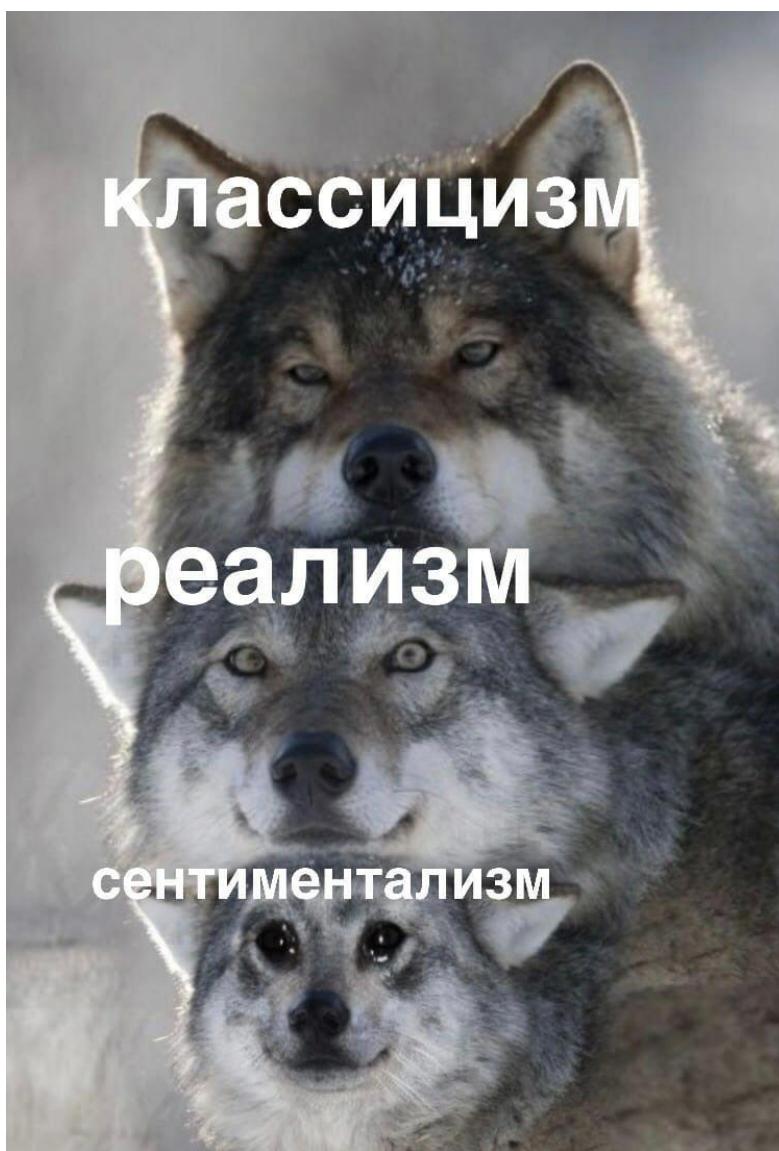


Рис. 2. Мем «Волки»

**Гарифуллина А.М.**,  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры дошкольного образования,  
ИПО КФУ;  
alm.garifullina2012@yandex.ru

**Галлямова Г.Г.**,  
заведующая МАДОУ «Детский сад №167  
комбинированного вида  
с татарским языком воспитания и обучения»;  
Советского района г. Казани,

**Гарифуллина А.М.**,  
аспирант первого года обучения,  
ИПО КФУ

## **Менторинг в педагогическом образовании в условиях социальной изоляции: теория и практика применения**

**Аннотация:** актуальность статьи обусловлена тем, что цифровизация захватывает все большее пространство, при этом педагогика не остается в стороне. Отчасти, это происходит из-за мировых катаклизмов, например пандемия, в условиях которой у нас не остается выбора: с позиции студенческой молодежи – либо учишься, не выходя из дома, либо не учишься вовсе. Поскольку, мы выбираем первый вариант, на помощь приходят ЭОРы (электронные образовательные ресурсы) и ЦОРы (цифровые образовательные ресурсы). Безусловно, без педагогического сопровождения невозможно представить себе ни один ресурс. Глобальная цель заключается в постепенном переходе на новые образовательные стандарты и качество образования.

Автором сформулированы цели, задачи и основные подходы к реализации менторинга в эпоху социальной изоляции для образовательного пространства. Раскрыты сущностные характеристики научных основ менторинга, заключающихся в адаптации, обучении и сопровождении начинающих педагогов дошкольной организации.

Статья предназначена для педагогов дошкольных образовательных организаций; руководителей системы дошкольного образования; студентов педагогических колледжей, вузов.

**Ключевые слова:** менторинг, социальная изоляция, образовательная среда, дошкольное образование, коучинг, эдвайзинг, менторинг.

**Garifullina A.M.**, PhD,  
Associate Professor of the Department  
of Preschool Education, KFU,  
alm.garifullina2012@yandex.ru  
**Gallyamova G.G.**,  
head of the MADOU  
"Kindergarten №167 of a combined type  
with the Tatar language of education and training"  
of the Soviet district of Kazan,  
**Garifullina A.M.**,  
postgraduate student KFU

## **Mentoring in pedagogical education in conditions of social isolation: theory and practice of application**

**Abstract:** the relevance of the article is due to the fact that digitalization is taking over more and more space, while pedagogy does not stand aside. In part, this is due to global cataclysms, for example, a pandemic, in which we have no choice: from the standpoint of student youth - either you study without leaving your home, or you do not study at all. Since we choose the first option, EORs (electronic educational resources) and digital educational resources (digital educational resources) come to the rescue. Basically, it is impossible to imagine any resource without pedagogical support. The global goal is a gradual transition to new educational standards and quality of education.

The author formulates the goals, objectives and basic approaches to the implementation of mentoring in the era of social isolation for the educational space. The essential characteristics of the scientific foundations of mentoring are revealed, which consist in adaptation, training and support of novice teachers of a preschool organization.

The article is intended for teachers of preschool educational organizations; heads of the preschool education system; students of pedagogical colleges, universities.

**Key words:** mentoring, social isolation, educational environment, preschool education, coaching, advising, mentoring.

На Западе достаточно длительное время применяются различные технологии, такие как коучинг, эдвайзинг, шедоуинг. Менторинг предполагает реализацию этих подходов, как альтернативу к усовершенствованию образовательной среды дошкольной образовательной организации.

В исследованиях зарубежных ученых есть заключение, что

менторинг – неформальная поддержка, инструмент в достижении коллективных целей, а это значит, что его вполне можно применять и в дистанционном формате [1].

Социальная изоляция, а вместе пришедшее с ней понятие о цифровом обучении – не есть конечный пункт. Следующим шагом станет, то, что потребуется сделать обучающие материалы интересными, персонифицированными, актуальными для аудитории, в процессе самостоятельного обучения.

Тем не менее не только внешние ограничения сказались на внедрении цифровых ресурсов в жизни простых обывателей. Исследования проведенные в

Дублинском университете говорят о том, что в цифровом формате у них учатся более 68% студентов, на протяжении последних лет. С возникновением пандемии на цифровой формат перешли 92% студенческой молодежи. Это говорит о том, что Российские студенты (в частности, наши студенты Казанского Федерального Университета) идут в ногу со временем. Несмотря на то, что есть и противники цифровизации образования, которые говорят, что учиться с преподавателем в аудитории тет-а-тет, выходит дороже, чем сидеть перед монитором экрана. Наша задача, улучшить качество получаемых знаний перед этим самым экраном [2; 3].

Иен Холидей, вице – президент, проректор по образовательной деятельности, профессор из Университета Гонконга на прошедшей в Казанском Федеральном Университете онлайн конференции ТНЕ подтвердил, что когда в ноябре 2019 года у них случилась политическая нестабильность, процесс взаимодействия со студентами усложнился настолько, что опасно было покидать дома: «...мы вникали в среду цифрового обучения, хаотично, пытались найти точки соприкосновения традиционных образовательных технологий с цифровыми образовательными технологиями».

Дейл Джонсон, директор по цифровым инновациям, Университет штата Аризона, вовсе подверг сомнению традиционную подготовку педагогов в стенах вуза, его идея заключалась в том, чтобы преподносить материал «иначе».

Джон Шульц, Джон Шульц, профессор, директор студии SEds Video & Digital Media, Университет Саутгемптон, Великобритания дал рекомендацию к «человекоориентированным» иначе говоря «легким» форматам работы в цифровой среде, не переходя к более сложным инструментам, чтобы снизить нагрузку в первую очередь для преподавателей.

В процессе организации наших занятий в Институте психологии и

образования нами были предприняты попытки «иной» организаций будущих педагогов, а ныне наших студентов [4].

В процессе применения цифровых модулей студенты изучали разные возможности обучения современных детей. Мы не читали лекций. Наша задача заключалась в том, чтобы студенты учились самостоятельно извлекать знания из подготовленных и преподнесенных им материалов, а именно: видео, чаты, форумы для дискуссий. Вместо домашних заданий, «Говорящая голова», которая отвечает на поставленный вопрос (т.е. запись, на 1-2 минуты, с ответом студента на поставленный вопрос, сделанная студентом самостоятельно на телефон, которую он в последствии отправляет группу, где администратором является преподаватель).

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, в раннем детстве формируется мировоззрение, «впитываются» социальные нормы, которые демонстрируют не только окружающие взрослые, но и те, что пропагандируются в Сети.

В старшем возрасте подростки проводят опыты в социальной жизни и учатся принимать самостоятельные решения. И здесь необходимо без виртуального мира, поскольку подростки советуются со своими сверстниками именно в Сети.

Безусловно, Инстаграмм, Фейсбук, и прочие мессенджеры не заменят «живое» общение, однако это определенно поможет упростить процесс получения знаний по многим объективным причинам.

В результате нашего исследования было выявлено, что в процессе становления научных основ менторинга большое значение имеют технологии менторинга, применяемые в условиях образовательных организаций. Проблема менторинга является еще недостаточно изученной областью.

### *Литература*

1. *Габдулхаков В.Ф.* О технологиях педагогического образования в федеральных университетах // Наука. Образование. 2019. С. 162-164.
2. *Гарифуллина А.М., Башинова С.М.* Научные основы менторинга в системе дошкольного образования Российской Федерации // Казанский педагогический журнал. 2019. № 6. С. 89-93.
3. *Гарифуллина А.М.* Реализация научных основ менторинга в американской системе дошкольного образования // Вестник Северо-Кавказского Федерального университета. 2020. № 1(76). С. 179-185.
4. *Гарифуллина А.М.* Менторский подход в образовании в цифровую эпоху Российской Федерации // VI Международная научно-практическая конференция «Проблемы образования. Современные

образовательные подходы»: сборник материалов конференции. Дубна, 2021. С. 62-66.

**Ситникова Е.А.,**  
магистрант,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
Katia9806@mail.ru

### **Влияние средств массовой информации на воспитание двигательных качеств у детей среднего школьного возраста средствами гандбола**

**Аннотация:** в статье анализируется влияние средств гандбола на физическое развитие и физические качества детей среднего школьного возраста с помощью СМИ.

**Ключевые слова:** средства массовой информации; влияние СМИ; двигательные качества; физические качества; физическое воспитание; развитие; гандбол.

**Sitnikova Ekaterina,**  
master,  
Moscow Pedagogical State University;  
Katia9806@mail.ru

### **The influence of mass media on the education of motor qualities in children of secondary school age by means of handball**

**Abstract:** the author analyzes the influence of the means of handball on the physical development and physical qualities of children of secondary school age with the help of the media

**Keywords:** mass media; media influence; motor qualities; physical qualities; physical education; development; handball.

Понятие медиа имеет многогранные взгляды и точки зрения, но все они имеют общую составляющую – множественность и совокупность информационных методов, средств и приемов, которые предназначаются для передачи потребителю сообщения в различных формах проявления (например, это может быть напечатанное слово, радиовещание, любая



музыкальная композиция и т.д.). Данное понятие нас окружает повсюду. Сейчас уже нельзя представить современный мир без гаджетов, которые напрямую являются связующим звеном. Основным посредником является медиакultura, наделенная искусственно созданными материальными и нематериальными ценностями, которые передаются обществу по коммуникационным и информационным каналам.

На современном этапе развития наша жизнь очень зависима от средств массовой информации (СМИ), ведь они способны влиять на совершенно различные области нашего социума. Очевидным преимуществом СМИ является то, что они охватывают своим влиянием практически все социальные, профессиональные и национальные группы общества. Следовательно, без средств массовой информации практически нереально воздействовать на улучшение регулирования физической культурой и спортом, эффективности процессов развития, а также не стоит забывать про управленческую сторону.

Занятия физической культурой в школе несут воспитательную функцию для детей. Именно в школе учителя прикладывают усилия, чтобы решить одну из важных задач: наиболее благоприятное развитие физических качеств и умений у подрастающего поколения. Были проведены многочисленные исследования возрастных закономерностей развития физических качеств и на их основании сделан вывод, что этапы естественного роста подростков существенно важны при данном процессе, ведь в дальнейшем это повлияет на всестороннее развитие.

Насущным вопросом в России до сих пор остается проблема развития и воспитания физических качеств, так как воздействуют отрицательные факторы. Сокращение проведения бесплатных занятий и секций; несоответствие заработка учителей и тренеров с проводимыми занятиями; также замечена тенденция к возрастанию умственной нагрузки и резкое снижение физической. Также мы провели анализ содержания спортивных теле и радиoproграмм, печатных СМИ и интернет-ресурсов (различные веб-сайты), и выявили, что:

- спортивные новости во многих СМИ касаются в основном популярных видов спорта, например, футбола, баскетбола, хоккея, но забывают про такой вид спорта, как гандбол, который способствует развитию всего организма одновременно: физических качеств, двигательных действий, а также и умственных способностей;

- также выявили такую тенденцию, что трансляции, интервью, новости ведутся в основном с международных спортивных соревнований (лишь маленькую долю выделяют физкультурно-спортивной жизни России, ее регионах, городах, селах);

- недостаток внимания со стороны СМИ к физической культуре

и спорту: отсутствие пропаганды спортивной деятельности, влияние на воспитание и становление личности человека во всех областях (интеллектуальном, духовном, нравственном, физическом развитии);

– по многим каналам трансляции, которые касаются спорта, чаще всего идут в ночное время, а становление и развитие человека как личности и воспитание его физических качеств, конечно происходит на протяжении всей его жизни, но особенно активным периодом является средний школьный возраст, следовательно, мы понимаем, что дети в это время уже спят.

Все это требует нового рассмотрения проблемы влияния средств массовой информации на воспитание двигательных качеств у детей среднего школьного возраста средствами гандбола. Проанализировав вышесказанное, мы видим настоятельную необходимость в популяризации спортивного стиля жизни, который должен полагаться на целенаправленную систему долгосрочных событий, направленных на формирование положительного общественного мнения о спорте, мотивации к самостоятельной деятельности, а также повышение спортивной информированности общества. Это может быть достигнуто за счет количества публикаций контента, которые будут учитывать интересы людей, а также создания равновесия в различных видах спорта. Также разумно создать отдельные отраслевые публикации, которые будут иметь более узкий профиль материалов.

Одним из современных эффективных направлений физического воспитания школьников считается его спортизация, т.е. использование спортивных технологий, адаптированных к практике школьного физического воспитания. Однако это новое направление, несмотря на разработанную методологию, пока не имеет достаточного методологического обоснования. Необходимо разработать методы использования различных видов спорта в физическом воспитании общеобразовательной школы.

Перспективы развития, безусловно, очень значимы для общества. Медиа сегодня – это не только информационные технологии, системы, каналы, но и социальные институты, социальные процессы в индивидуальном, глобальном и национальном пространстве. Медиа с каждым годом становится значимым агентом для социализации общества, ведь посредством медиа происходит объективация реальности. Для развития вышеперечисленного (особенно, где ранее говорилось про негативные факторы) очень важна поддержка со стороны СМИ. В современном мире нельзя представить жизнь без той базы, которая включает в себя огромные объемы информации. СМИ являются главным посредником между государством и людьми. Наше общество находится под влиянием различной информации, которую диктует СМИ. Но не стоит

также забывать и о плохом влиянии: происходит некое внушение в сознание человека каких-либо событий, тем самым человек начинает по-другому воспринимать реальность; хуже всего это тогда, когда у людей начинает сходиться мнение лишь потому, что они увидели какой-то факт, например, по телевизору, и не отстаивают свою точку зрения, и свое видение. Средства массовой информации культивируют у своих зрителей взор на то, что связано с политикой, культурой, проблемами общества и со спортом.

В настоящее время на секундочку можно даже представить, что стерты границы, так как именно благодаря информации мы становимся одним целым. Получается, что роль СМИ безгранична, проявляющаяся во всех областях деятельности человека и спорт тоже входит в этот список. Информация, касающаяся тем или иным способом человека, обретает огромную мощь, которой управляют средства массовой информации и регулируют отношение к вышеуказанной теме. Освещенность в СМИ стоит во главе актуальных вопросов.

Гандбол является высокоэффективным видом спорта в плане развития двигательных качеств человека, а СМИ определенно влияют на развития двигательных качеств у детей среднего школьного возраста. В решении задач формирования двигательных навыков, воспитания физических качеств детей среднего школьного возраста важно подбирать средства, влияющие на рост и развитие, повышение работоспособности и функциональных возможностей организма, расширение границ его адаптационных возможностей. Тем самым средством и рычагом в современном мире являются СМИ.

### *Литература*

1. *Анисимова Л.И.* Исследования и оценка биологического возраста детей и подростков // *Детская спортивная медицина* / Под. ред. С.Б. Тихвинского, С.В. Хрущева. М.: Медицина, 1991. С. 257-259.
2. *Антипова М.В., Антипова Е.В.* Роль средств массовой информации в современном обществе // *Теория и практика физ. культуры*. 1996. № 6. С. 12-14.
3. *Бальсевич В.К.* Перспектива развития общей теории и технологии спортивной подготовки и физического воспитания // *Теория и практика физической культуры*. 1999. № 4. С. 21-25.
4. *Войтик Е.А.* Спортивная журналистика: учебно-методическое пособие для студентов факультетов и отделений журналистики вузов. Томск: Факультет журналистики ТГУ, 2004.
5. *Волков М.К.* К проблеме предпосылок развития двигательных способностей // *Теория и практика физ. культуры*. 1993. № 5-6. С. 41.

6. *Гужаловский А.А.* Развитие двигательных качеств у школьников. Мн.: Нар.асвета, 1978. 88 с.
7. *Игнатьева В.Я.* Гандбол – подготовка игроков в спортивных школах. М.: Советский спорт. 2013. 288 с.
8. *Игнатьева В.Я.* Средства подготовки игроков в гандбол: учебное пособие для преподавателей общеобразовательных школ, колледжей, вузов, тренеров ДЮСШ. М.: Спорт, 2015. 160 с.
9. *Кудрявцева Ж.В.* Содержание и направленность материалов газеты «Советский спорт» (1988–1990 гг.) // Социально-педагогические проблемы физической культуры и спорта: Сборник научных трудов под общ. редакцией докт. пед. наук Виноградова П. М.: Госспорт СССР, ВНИИФК, 1991. С. 75-86.
10. *Матвеев Л.П.* Теория и методика физической культуры. М.: Физкультура и спорт, 1991. 543 с.

Научное издание

МЕДИЙНЫЕ ПРОЦЕССЫ В СОВРЕМЕННОМ  
ГУМАНИТАРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ,  
ЭВОЛЮЦИЯ, ПЕРСПЕКТИВЫ

Материалы VII всероссийской научно-практической конференции  
г. Москва, 15 мая 2021 г.

Под общей редакцией Я. В. Солдаткиной

*Электронное издание сетевого распространения*

Оформление обложки В. Г. Удовенко

*Статьи публикуются в авторской редакции*

Авторы несут ответственность за достоверность приведенных фактических материалов, корректность цитирования и правильность указания источников

Управление издательской деятельности  
и инновационного проектирования МПГУ  
119571, Москва, Вернадского пр-т, д. 88, оф. 446  
Тел.: (499) 730-38-61  
E-mail: izdat@mpgu.su

Подписано к публикации: 28.02.2022.  
Объем 22,64 усл. п. л. Заказ № 1253.

ISBN 978-5-4263-1075-9

