

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Оренбургский государственный университет»

Научные исследования  
русской словесности  
(к юбилею профессора С.А. Матяш)

Рекомендовано к изданию ученым советом федерального государственного  
бюджетного образовательного учреждения высшего образования  
«Оренбургский государственный университет»

Оренбург  
2019

УДК 81'1:821.161.1  
ББК 83.001+81  
Н 34

Редакционная коллегия:

д.ф.н. Солодилова И.А.  
д. ф. н. Пыхтина Ю.Г.  
к. ф. н. Борисова И.М.  
к. ф. н. Дымова И.А.  
к. ф. н. Егорова Н.В.  
к. ф. н. Коробейникова А.А.

Н 34 Научные исследования русской словесности (к юбилею профессора С.А. Матяш) / Сборник научных трудов; Оренбургский гос. ун-т. – Оренбург: ОГУ, 2019. – 210 с.  
ISBN 978-5-600-02490-8

Сборник включает в себя материалы Круглого стола «Научные исследования русской словесности» (к юбилею профессора С.А. Матяш), заседание которого состоялось в Оренбургском государственном университете 22 января 2019 года, а также статьи, присланные для юбилейного сборника учеными российских городов (Москва, Санкт-Петербург, Самара, Тверь, Челябинск, Оренбург) и зарубежья (Китай, Польша, США, Казахстан), в которых представлены оригинальные исследования по актуальным проблемам стиховедения, поэтики жанра, лингвопоэтики, русской и зарубежной литературы.

Материалы будут интересны и полезны специалистам-филологам, преподавателям высших и средних учебных заведений, аспирантам, студентам и всем интересующимся вопросами русской словесности.

УДК 81'1:821.161.1  
ББК 83.001+81

ISBN 978-5-600-02490-8

© Коллектив авторов, 2019  
© ОГУ, 2019

## Содержание

БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК О СВЕТЛАНЕ АЛЕКСЕЕВНЕ МАТЯШ .....	6
ДИССЕРТАЦИИ, ПОДГОТОВЛЕННЫЕ И ЗАЩИЩЁННЫЕ ПОД РУКОВОДСТВОМ С.А. МАТЯШ .....	13
1 СТИХОВЕДЕНИЕ.....	16
К АНАЛИТИКЕ РАЗВИТИЯ СТИХОРУСИСТИКИ.....	16
Ляпина Л.Е.	
О НЕКОТОРЫХ ЭКСПЕРИМЕНТАХ С ГРАФИКОЙ В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ .....	19
Борисова И.М.	
МЕТРИКА И ЖАНР В ЭПИГРАММАХ Н.П. НИКОЛЕВА.....	25
Тверьянович К.Ю.	
ВОЛЬНЫЙ ЯМБ В.С. ВЫСОЦКОГО: ВОПРОСЫ СТРУКТУРЫ И ЖАНРОВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ.....	28
Фомина О.А.	
О ВОСЬМИСТИШИЯХ.....	36
Шерр Б.П.	
САМОЕ «ИНТИМНОЕ» СВОЙСТВО СТИХА: О КНИГЕ С.А. МАТЯШ «СТИХОТВОРНЫЙ ПЕРЕНОС (ENJAMEMENT) В РУССКОЙ ПОЭЗИИ (ОЧЕРКИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ)».....	39
Степанов А.Г.	
ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ФУНКЦИЯМИ СТИХОТВОРНЫХ ПЕРЕНОСОВ (ENJAMEMENTS) В ПОЭЗИИ А. БЛОКА.....	45
Бородавкина Е.Ю.	
О СПЕЦИФИКЕ ПОРТРЕТА В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ .....	49
Уткина Е.В.	
2 ПОЭТИКА ЖАНРА .....	55
ПРОБЛЕМА ВОЙНЫ И МИРА В РУССКОЙ ТОРЖЕСТВЕННОЙ ОДЕ НА РУБЕЖАХ XVIII-XIX ВЕКОВ .....	55
Скибин С.М.	
ЭПИГРАММАТИЧЕСКИЕ СТИХИ В СОСТАВЕ СТИХОТВОРНОГО ФЕЛЬЕТОНА СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА .....	62
Румянцева В.Н.	
ЖАНР ИНВЕКТИВЫ В НАУЧНЫХ ТРУДАХ С.А. МАТЯШ И ЕЁ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ .....	67
Краковяк А.С.	
ИНВЕКТИВА В СИСТЕМЕ ЛИРИЧЕСКИХ ЖАНРОВ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА.....	72
Анненкова Н.А.	
ОБ ИЗУЧЕНИИ ЖАНРА ИНВЕКТИВЫ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ .....	77

Бралина Г.М. ГУСТАЯ НАСЕЛЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА САШИ ЧЕРНОГО КАК ПРИЗНАК МЕТАЖАНРА «САТИРЫ И ЛИРИКА».....	83
Афанасьева Е.А. О КАЗАХСКОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ НАЧАЛА XX ВЕКА.....	87
Абишева С.Д. ФЛОРИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭМЕ Н. КЛЮЕВА «ПЛАЧ О СЕРГЕЕ ЕСЕНИНЕ» .....	97
Межебовская В.В. ПОЭТИКА ПЬЕСЫ О. МУХИНОЙ «ЛЕТИТ».....	101
Семьян Т.Ф. ПОЭТИКА БЫТОВОЙ СКАЗКИ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ХАРМСА.....	104
Шильке В.В. ОНЛАЙН-ПЕТИЦИЯ КАК ОСОБАЯ РАЗНОВИДНОСТЬ ЭПИСТОЛЯРНЫХ ТЕКСТОВ.....	108
Егорова Н.В., Петрунин А.И.	
3 ЛИНГВОПОЭТИКА .....	113
ИРОНИЯ В ЛИНГВОКОГНИТИВНОМ АСПЕКТЕ ИЗУЧЕНИЯ .....	113
Солодилова И.А. К ПРОБЛЕМЕ СВЯЗНОСТИ ТЕКСТА .....	119
Стренадюк Г.С. НЕАНТРОПОМОРФНЫЕ ГЕШТАЛЬТЫ ЛОКУСА «РОССИЯ» В ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ.....	121
Щипанова Ю.В. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ В ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ .....	127
Коробейникова А.А. «СТЕПЬ» КАК ОРЕНБУРГСКАЯ РЕАЛИЯ.....	132
Андреева Е.Д. ОБ ОДНОЙ МЕТАФОРЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА .....	135
Горовая И.Г. ЯЗЫК И ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА В АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ .....	138
Иванова Л.В. К ВОПРОСУ ОБ ЭТИЧЕСКОМ СМЫСЛОВОМ ПОЛЕ КОНЦЕПТА «МУЖЧИНА».....	141
Дмитриева Н. М., Пискарева Е.В. ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ МОЛОДЕЖНОГО СЛЕНГА В ДИАЛОГИЧЕСКОЙ РЕЧИ .....	145
Пасечная Л.А., Щербина В.Е. ФУНКЦИИ И ЦЕННОСТИ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО ДИСКУРСА ...	148
Елагина Ю.С. БЛЕНДИНГ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ.....	151

Хрущева О.А. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКИХ И НЕМЕЦКИХ ГАСТРОНОМИЧЕСКИХ РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТОВ.....	154
Шидловская И.А.	
4 ВОПРОСЫ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	158
ИНТЕРЕС ЖУКОВСКОГО К БАЙРОНУ .....	158
Зейферт Е.И.	
ЧЕЛОВЕК-ХУДОЖНИК.....	161
Карпенко Г.Ю.	
ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА В.И. ДАЛЯ.....	164
Пыхтина Ю.Г.	
ЧЕХОВ И НАТУРАЛИЗМ .....	171
Проваторова О.Н.	
ПОЛЕМИКА ВОКРУГ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ .....	177
Садомская Н.Д.	
АВТОР КАК ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ПИСЬМАХ М.А. БУЛГАКОВА .....	181
Келлер-Дедицкая Е.Р.	
ОБРАЗ «ДОРОГИ» И «ПУТИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ И. БРОДСКОГО И Б. КАНАПЬЯНОВА .....	185
Хвостова Ю.В.	
ПРОСТРАНСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНОВ ДЖ.К. РОУЛИНГ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ.....	192
Коробейникова Ю.С.	
ТРАДИЦИИ М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА В ЦИКЛЕ В.А. ПЬЕЦУХА «ПЛАГИАТ».....	195
Коробкова Т.В.	
ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНОВ Е.С. ЧИЖОВОЙ .....	198
Краснова Е.И.	
ТЕМАТИЧЕСКИЕ РУБРИКИ ПРАВОСЛАВНОГО ЖУРНАЛА «ФОМА».	204
Дымова И.А.	

## БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК О СВЕТЛАНЕ АЛЕКСЕЕВНЕ МАТЯШ



Светлана Алексеевна Матяш родилась в 1939 году в г. Харькове (Украинская ССР) в семье служащих. Детство и юность её прошли в г. Сорочинске Чкаловской (сейчас Оренбургской) области.

В 1954 г. Светлана Алексеевна вместе с семьей переезжает в г. Семипалатинск (Казахстан). С отличием окончив Казахский государственный университет, она с 1961 г. по 1997 г. работала в Карагандинском педагогическом инсти-

туте (с 1972 г. – госуниверситете) ассистентом, преподавателем, старшим преподавателем, доцентом, профессором, деканом филологического факультета.

Научную школу Светлана Алексеевна прошла в Ленинградском государственном университете на кафедре истории литературы филологического факультета во время обучения в аспирантуре (1969-1974) и последующей работы над докторской диссертацией (1975-1986). Диссертации – кандидатская «Стих В.А. Жуковского» (1974) и докторская «Вольный ямб русской поэзии: жанр, стиль, стих» (1986) были защищены в Ленинградском государственном университете.

Она всегда с глубоким почтением вспоминает своих школьных учителей А.М. Бахтызина и И.Г. Швандт. Своими наставниками в стиховедении Светлана Алексеевна считает учёных А.Л. Жовтиса, В.Е. Холшевникова и М.Л. Гаспарова.

Благодаря приглашению руководства Оренбургского государственного университета в 1997 г. С.А. Матяш получила возможность вернуться на свою малую родину. В настоящее время Светлана Алексеевна Матяш – доктор филологических наук, профессор кафедры русской филологии и методики преподавания русского языка Оренбургского государственного университета, член Ученого совета факультета филологии, руководитель профиля «Русская литература» аспирантуры. За время работы в университете С.А. Матяш:

– Подготовила пакет документов, выступила на заседании УМО и добилась положительного решения вопроса об открытии в ОГУ специальности «Журналистика» (январь 1998);

– Открыла аспирантуру по двум филологическим специальностям: 10.01.01 – Русская литература и 10.01.08 – Теория литературы. Текстология (март 1998);

– Подготовила успешную защиту 19 аспирантов, в том числе 12 аспирантов – сотрудников ОГУ. Защиты состоялись в АГПУ им. Абая (Алматы), СО РАН (Новосибирск), СамГПУ (Самара), СамГУ (Самара);

– Являлась членом диссертационных советов – при АГУ им. Абая (Алматы с 1994 по 2001 гг.), при СамГУ (Самара с 2007 по 2015 гг.), при Самарском национальном исследовательском университете имени академика С.П. Королёва (с 2018 г. по настоящее время).

– Выполняла функции председателя ГАК (КарГУ, Караганда, 2000; ОГПУ, Оренбург, 2000, 2006; СамГУ, Самара, 2007);

– Руководила госбюджетной темой «Стих и жанр в русской поэзии XVIII–XXI вв.» (с 2000 по 2011 гг.);

– С 2012 г. по настоящее время разрабатывает научное направление – «Актуальные проблемы стихосложения и рецепции стиховых и жанровых форм».

В Светлане Алексеевне уникальным образом сочетаются талант учёного и педагога. Она полна сил, творческих планов, желания трудиться на благо отечественного литературоведения. Как лектор курсов «Введение в литературоведение» и «История отечественной литературы» (XVIII в., первая половина XIX в.), она соединяет научную глубину изложения материала с эмоциональностью и темпераментным обсуждением проблем современности, чем вызывает живой интерес у студентов. Она заслужила глубокое уважение и признательность коллег и студентов.

Впечатляет широта научных интересов Светланы Алексеевны: это теория и история стиха, его структурные особенности (графика, синтаксис), проблемы жанра и стиля. Ценность научной работы С.А. Матяш, её стремление объединить разные области литературоведения были отмечены уже при защите кандидатской диссертации «Стих В.А. Жуковского» (выполненной под руководством В.Е. Холшевникова) первым оппонентом Е.Г. Эткиндром. Он, отметив высокий исследовательский и теоретический уровень диссертации, утверждал, что она полезна «для таких отраслей филологии, как общее стиховедение, поэтика в целом, история и теория поэтических форм и жанров, теория перевода, наконец, история русской литературы вообще».

Ещё более высокую оценку получила докторская диссертация С.А. Матяш, посвящённая теории и истории вольного ямба. Рецензент ведущей организации, профессор Ю.М. Лотман констатировал: «...работа представляет собой оригинальный, высоко квалифицированный труд, внося важный вклад в изучение истории и теории русского стиха, ...анализ эпиграмм вольного ямба представляет одно из самых содержательных исследований русской эпиграммы». Оппонент, крупнейший стиховед М.Л. Гаспаров отметил, что исследование «...может быть образцовым примером для будущих стиховедов, заинтересованных в том, чтобы их отрасль науки не отрывалась, а срасталась с общей историей и теорией литературы». «Мне жаль, – далее пишет М.Л. Гаспаров, – что я сам не имел возможности исследовать столь бесконечно интересный материал, но я рад, что исследователем его оказалась именно С.А. Матяш, потому что сам бы я его исследовал именно так». В отзыве на автореферат А.С. Янушкевич назвал работу С.А. Матяш «своеобразной энциклопедией по проблемам вольного ямба русской поэзии», а П.А. Руднев – «квалифицированным трудом, вносящим важный вклад в изучение истории и теории русского стиха, где анализ эпиграмм вольного ямба представляет собой одно из самых содержательных исследований, на которых должна строиться подлинная история поэзии, немислимая без истории стиха».

Докторская диссертация была защищена по двум специальностям: 10.01.01 – Русская литература и 10.01.08 – Теория литературы. Текстология – по ним Светлана Алексеевна и стала готовить аспирантов. Вместе со своими учениками С.А. Матяш интенсивно разрабатывает научное направление «Проблема «стих и жанр» в русском стихосложении XVIII – XX веков», в рамках которого исследовались периферийные жанры русской поэзии (кантата, отрывок, надпись, стихотворная новелла, инвектива, стихотворный фельетон). Проблемы поэтики изучались на материале поэзии А. Сумарокова, В. Тредиаковского, И. Богдановича, В. Жуковского, К. Батюшкова, А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, Ф. Тютчева, И. Тургенева, Н. Асеева, С. Кирсанова, А. Мариенгофа, Вяч. Иванова, В. Высоцкого, А. Тарковского. Интенсивности и результативно-

сти работы способствовал созданный ею аспирантский семинар, в работе которого принимали участие не только аспиранты, но и студенты, выступающие на научных конференциях в различных городах России и публикующие статьи.

Материалы и результаты исследований С.А. Матяш используются в учебном процессе Оренбургского государственного университета и других вузов, а в Томском государственном университете и в эдиционной практике при издании «Полного собрания сочинений и писем В.А. Жуковского: в 20 томах» (М.: Языки славянских культур, 1999-2018), осуществляемого коллективом кафедры русской и зарубежной литературы этого научного центра.

Над проблемами теории и истории вольного ямба профессор С.А. Матяш работает с небольшими перерывами свыше 30 лет. И в 2011 году издает книгу «Вольный ямб русской поэзии XVIII – XIX вв.: жанр, стиль, стих», в основе которой лежит материал докторской диссертации, уточненный, значительно расширенный, учитывающий особенности новейшей литературы. В небольшой заметке «Книжного обозрения», посвящённой этой книге, Д. Давыдов относит С.А. Матяш к крупнейшим специалистам в области теории и истории русского стиха и подчёркивает: «Четкость анализа, подробность рассмотрения материала делают книгу совершенно необходимой любому исследователю русского стиха»<sup>1</sup>. Л.Е. Ляпина и Е.В. Хворостьянова отмечают в рецензии на книгу, что данная «монография С.А. Матяш – долгожданное и значительное явление в современном литературоведении», что Светлана Алексеевна «была и остаётся по сию пору наиболее авторитетным специалистом в области истории и типологии "самого свободного размера" силлабо-тонической системы». Особо подчеркивается роль серьёзного и глубокого труда С.А. Матяш для современной филологической науки: «Эта книга стала первым фундаментальным исследованием, посвященным возникновению и развитию стихотворного размера, получившего широкое распространение во многих лирических, эпических и драматических жанрах русской поэзии»<sup>2</sup>. Т. Савченко считает, что в монографии о вольном

---

<sup>1</sup> Давыдов Д. Реставрация размера // Книжное обозрение. – 2011. – № 23 (2321). – С. 15.

<sup>2</sup> Ляпина Л.Е., Хворостьянова Е.В. С.А. Матяш «Вольный ямб русской поэзии XVIII-XIX вв.: жанр,

ямбе в русской поэзии XVIII-XIX веков, «рассматривая структурные, жанровые, графические разновидности вольного ямба, исследователь даёт им генетический, историко-литературный, теоретический, эстетический анализ»<sup>1</sup>, что «работа С. Матяш – убедительное подтверждение роли историко-культурной традиции в развитии стиховых форм»<sup>2</sup>. Английский стиховед Ч.Л. Дрэйдж, давая высокую оценку этому исследованию, говорит: «Читатели будут изумлены её смелостью в постановке проблем, перед которыми многие останавливались, и находчивостью при их решении, умением привлечь и обобщить результаты предыдущих исследований и развить их, предлагая собственные идеи»<sup>3</sup>.

Не оставляя стихосложение Жуковского, теорию и историю вольного ямба, Светлана Алексеевна в последние годы сконцентрировала свои исследовательские усилия на стихотворном синтаксисе, сделав объектом изучения теорию и историю переноса. Результатом проведенной научно-исследовательской работы стала монография «Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии: очерки теории и истории» (СПб., 2017), заслуженно получившая признательные отзывы именитых учёных-литературоведов. Среди них рецензия О.Б. Лебедевой, которая пишет: «Труды С.А. Матяш по теории и истории русского стиха давно получили не только всероссийское, но и мировое признание. Для славистов Германии, США, Франции, Италии, Польши и Эстонии труды оренбургского ученого стали классикой русского стиховедения и активно используются ими в практике университетского преподавания и научной деятельности». В работе о стихотворном переносе в русской поэзии Светланой Алексеевной «предложена методика выявления переносов и методика описания многоступенчатой структуры переноса. Открыты новые типы переносов («затяжной», «левый», «сказовый»). Впервые очерчена судьба строфического переноса. Выявлены тенденции эволюции структуры переносов в русской поэзии XVIII-XX

---

стиль, стих» // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. – 2013. – № 4. – С. 228.

<sup>1</sup> Савченко Т. С.А. Матяш «Вольный ямб русской поэзии XVIII-XIX вв.: жанр, стиль, стих» // Вопросы литературы. – Май – Июнь, 2013. – С. 465.

<sup>2</sup> Там же, с. 467.

<sup>3</sup> Charles Drage. S.A. Matiash. Vol'nyi iamb russkoi poezii XVIII-XIX vv.: zhanr, stil', stikh // Slavonic and East European Review, vol. 92, issue 4, 2014, pp. 742.

[https://www.jstor.org/stable/10.5699/slaveasteurorev2.92.4.0740?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/10.5699/slaveasteurorev2.92.4.0740?seq=1#page_scan_tab_contents)

вв.». В отзыве Е.В. Хворостьяновой говорится, что «это первое в отечественном и зарубежном стиховедении исследование, в котором при описании переноса предложены (с опорой на предшественников и современников) корректные принципы анализа ритмико-синтаксической структуры текста по семи параметрам, что вносит существенный вклад в создание научной типологии явления переноса». «Исследование С.А. Матяш характеризует исключительная оригинальность, стиховедческая актуальность и высокая филологическая акрибия, что позволяет обращаться к нему одновременно как к научному исследованию, справочному пособию и ценному учебно-методическому материалу, активно используемому в учебном процессе СПбГУ». Л.Е. Ляпина в своём отзыве отмечает: «Работы С.А. Матяш в этой области уже активно востребованы в литературоведении – как академическом, так и связанном с преподавательской деятельностью. Они являют пример органичной и перспективной связи проблемно-теоретических стиховедческих изучений с историей и теорией отечественной поэзии в целом». А в рецензии на книгу Светланы Алексеевны о стихотворном переносе подчёркивает, что С.А. Матяш, опираясь на опыт отечественных исследователей, блестяще показывает «успешность использования конкретных стиховедческих знаний и разработок для решения больших и малых проблем теории и истории литературы, углубления интерпретации и анализа художественных текстов, и в этом – методологическое достоинство книги, проявляющееся в масштабах науки о художественной словесности в целом»<sup>1</sup>. О.И. Федотов в рецензии на исследование Светланы Алексеевны о стихотворных переносах в русской поэзии пишет, что «монографию С.А. Матяш можно было бы назвать, перефразируя Белинского, "энциклопедией отечественных анжамбеманов"»<sup>2</sup>.

В целом по результатам исследований С.А. Матяш опубликовано более 180 научных и научно-методических работ, в том числе 2 монографии (60 п.л.),

---

<sup>1</sup> Ляпина Л.Е. Рецензия на книгу: С.А. Матяш Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии: очерки теории и истории // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2018. – № 54. – С. 271.

<sup>2</sup> Федотов О.И. С.А. Матяш Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии: очерки теории и истории // Новое литературное обозрение. – 2018. – № 5 (153). – С. 383.

3 главы в коллективных монографиях, 14 статей в изданиях, рекомендованных ВАК, 6 статей в изданиях, включенных в базы данных Web of Science, Scopus, 6 статей в зарубежных изданиях (Казахстан, США, Германия), 3 учебных пособия, а также в многочисленных докладах на конференциях разного уровня (Лос-Анджелес, Тарту, Москва, Санкт-Петербург, Томск, Смоленск, Донецк, Харьков, Ярославль, Самара, Новосибирск, Екатеринбург, Челябинск, Череповец, Алматы, Бишкек, Караганда, Оренбург).

Светлана Алексеевна награждена медалью «Ветеран труда» (1986), нагрудным знаком «Отличник народного просвещения Казахской ССР (1992), Почетной грамотой Министерства образования и науки Российской Федерации» (2014), четырьмя дипломами лауреата премии администрации (2000, 2003) и премии Губернатора (2012, 2018) Оренбургской области в сфере науки и техники.

Д.ф.н. Пыхтина Ю.Г.,  
к.ф.н. Борисова И.М.,  
к.ф.н. Дымова И.А.

## **ДИССЕРТАЦИИ, ПОДГОТОВЛЕННЫЕ И ЗАЩИЩЁННЫЕ ПОД РУКОВОДСТВОМ С.А. МАТЯШ**

1. Попов А.Н. Русская литературная кантата: теоретическое осмысление и художественная практика: Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.08 – Теория литературы / Алма-Ата, Алмаатинский государственный университет им. Абая, 1994.

2. Даниленко И.И. Диалог в эпиграмме и басне XVIII – первой половине XIX века: Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.08 – Теория литературы / Алма-Ата, Алмаатинский государственный университет им. Абая, 1995.

3. Мецгер А.Е. Стих Н. Огарёва: Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.08 – Теория литературы / Алма-Ата, Алмаатинский государственный университет им. Абая, 1996.

4. Краснова И.Л. Проблема сатирического стихотворного стиля (на материале поэзии «Искры»): Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.08 – Теория литературы / Алма-Ата, Алмаатинский государственный университет им. Абая, 1997.

5. Зейферт Е.И. Жанр отрывка в русской поэзии первой трети XIX века: Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.08 – Теория литературы / Алма-Ата, Алмаатинский государственный университет им. Абая, 1999.

6. Прокопович О.А. Жанр надписи в русской поэзии XVIII – первой трети XIX вв.: Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.08 – Теория литературы / Новосибирск, Институт филологии СО РАН, 2000.

7. Бокушева Г.А. Стихотворный перенос (на материале поэзии Н.А. Некрасова): Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.08 – Теория литературы / Караганда, Казахский государственный национальный университет им. Аль-Фараби, 2001.

8. Евсеева Р.А. Поэтика композиции лирики В.А. Жуковского: Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.01 – Русская литература / Самара, Самарский государственный педагогический университет, 2003.

9. Дымова И.А. Стихотворные новеллы Н.А. Некрасова в контексте жанровых тенденций поэзии середины XIX века: Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.01 – Русская литература / Самара, Самарский государственный педагогический университет, 2003.

10. Борисова И.М. Графический облик поэзии: «лесенка», курсив, графический эквивалент текста (на материале поэзии Н.А. Некрасова, его предшественников и современников): Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.08 – Теория литературы. Текстология / Самара, Самарский государственный университет, 2003.

11. Анненкова Н.А. Сатира и инвектива в поэзии М.Ю. Лермонтова: Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.01 – Русская литература / Самара, Самарский государственный педагогический университет, 2004.

12. Фомина О.А. Стихосложение В.С. Высоцкого и проблема его контекста: Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.08 – Теория литературы. Текстология / Самара, Самарский государственный университет, 2005.

13. Кудрявцева О.С. Жанры и метажанр сатиры (на материале 16-й полосы «Литературной газеты»): Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.08 – Теория литературы. Текстология / Самара, Самарский государственный университет, 2005.

14. Румянцева В.Н. Стихотворный фельетон середины XIX века (Н.А. Некрасов, В.С. Курочкин, Д.Д. Минаев): Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.01 – Русская литература / Самара, Самарский государственный университет, 2007.

15. Слонь О.В. Композиция традиционных и нетрадиционных жанров русской лирики середины XIX века (на материале поэзии Н.А. Некрасова): Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.08 – Теория литературы. Текстология / Самара, Самарский государственный университет, 2007.

16. Бралина Г.М. Жанр инвективы в русской лирике середины XIX века: Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.01 – Русская литература / Самара, Самарский государственный университет, 2008.

17. Мукасеева В.А. Стих М.К. Луконина в контексте поэзии военных лет: Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.01 – Русская литература / Самара, Самарский государственный университет, 2012.

18. Скибина С.Н. Рецепция Горация в русской поэзии XVIII – начала XIX вв.: жанровый аспект: Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.01 – Русская литература / Самара, Самарский государственный университет, 2012.

19. Афанасьева Е.А. «Сатиры и лирика» Саши Черного как метажанр: Дисс. ...канд. филол. наук. Спец. 10.01.01 – Русская литература / Самара, Самарский государственный университет, 2013.

# 1 СТИХОВЕДЕНИЕ

## К АНАЛИТИКЕ РАЗВИТИЯ СТИХОРУСИСТИКИ

**Ляпина Л.Е., доктор филологических наук, профессор  
Российский государственный педагогический университет  
имени А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург**

Стиховедение издавна было значимой и востребованной наукой. На протяжении всего первого – риторического – этапа своего развития неизменно высокий статус знания о стихотворстве как первой художественно-речевой системе, включавшей в себя богатый спектр ритмообразующих форм, определялся необходимостью успешного их использования для обеспечения высокого уровня художественности поэтических текстов, создаваемых в опоре на традицию, канон.

Далее, уже в XVIII веке, при подготовке и проведении в российской словесности реформы Тредиаковского-Ломоносова, стиховедение обнаружило способность к эффективному теоретическому осмыслению и практическому внедрению новой версификационной системы, что стало, как известно, важным фактором формирования в России теории литературы в целом – тем самым еще укрепив статус стихорусистики [1, с. 13].

С отходом от традиционализма и усилением роли индивидуального художественного сознания, в постриторическую эпоху, стиховедение из нормативного становится исследовательским – и начинает играть первопроходческую роль в методологических поисках. Если на протяжении XIX века это готовилось в выработке оригинальных концепций стиха, лирико-поэтического мышления А.А. Потебней и Д.Н. Овсяннико-Куликовским, то на рубеже XIX-XX вв. стиховедческая наука обращается к принципиальной разработке точных методов в литературоведении. Начатый в русле формальной школы (А. Белый, Б. Ярхо), подхваченный далее Б.В. Томашевским, А.Н. Колмогоровым и его

учениками, органично вошедший в практику структурно-семиотического литературоведения, выведенный на новый системный уровень М.Л. Гаспаровым и его школой, – процесс этот принес славу «русскому методу» в мировом масштабе.

В XX веке, однако, роль и характер развития науки о стихе усложняются в связи с тем, что постепенное историческое смещение литературной поэзии на периферию завершается победой прозы; при этом сложная и многосоставная, опирающаяся на традицию модель версификационного компонента начинает утрачивать привлекательность в массовом сознании авторов и читателей нового поколения. Стиховедение (не только отечественное) все чаще упрекают в эзотеризме и «герметизме» [5]. В этих условиях актуальным представляется вопрос о современных тенденциях и перспективах развития стиховедческой науки.

В поисках этих перспектив стихорусистика, прежде всего, активизирует свои разработки на базе современного языкознания, успешно развивая «лингвистику стиха». Что же касается литературоведческой ипостаси стиховедения, с ее необходимым вниманием к личностному творческому началу и поэтике художественного текста, то здесь приоритетным становится стремление к выявлению художественного потенциала стиховых форм, их эстетических и содержательно-смысловых функций в больших контекстах. На этих путях развивается сравнительное стиховедение. Ответом на запросы времени стала восходящая к К. Тарановскому и разработанная М.Л. Гаспаровым концепция семантических ореолов метрико-ритмических форм [2]. Другим направлением коллективной деятельности ученых в XX веке стало теоретическое и практическое освоение жанра метрико-строфических справочников, репрезентирующих на сегодняшний день основную часть отечественной классической поэзии. Результаты этих исследований призваны помочь в изучении специфики творчества каждого из поэтов.

Для XXI века особенно перспективным представляется стремление ведущих стиховедов при изучении версификационных феноменов анализировать их

влияние на другие уровни художественной организации поэтических произведений. Появляется целый ряд системных исследований стиховых форм в их непосредственной связи с жанровыми, мотивными, сюжетно-композиционными, индивидуально-стилистическими исканиями в контексте единого литературного процесса [3; 4; 6].

Развитие отмеченных тенденций, в случае соединения с заинтересованной и творческой реакцией со стороны литературоведов широкого профиля, позволит надеяться на постепенное преодоление стиховедческого «герметизма» путем скоординированного общего изучения поэзии во всем многообразии ее аспектов.

#### Список литературы:

- 1 Возникновение русской науки о литературе. – М.: Наука, 1975. – 464 с.
- 2 Гаспаров, М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. – М.: Фортуна ЭЛ, 2012. – 416 с.
- 3 Матяш, С.А. Вольный ямб русской поэзии XVIII-XIX вв.: жанр, стиль, стих. – СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2011. – 496 с.
- 4 Матяш, С.А. Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии (очерки теории и истории). – СПб: Издательство РГПУ им. А.И. Гецена, 2017. – 464 с.
- 5 Степанов, А.Г. Стихovedение и поэтика // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – С.251-252.
- 6 Хворостьянова, Е.В. Условия ритма. Историко-типологические очерки русского стиха. – СПб: Изд-во РХГА, 2008. – 464 с.

## О НЕКОТОРЫХ ЭКСПЕРИМЕНТАХ С ГРАФИКОЙ В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

**Борисова И.М., кандидат филологических наук, доцент**

**Оренбургский государственный университет**

Графика признается устойчивым признаком стиха многими стиховедами, Ю.Н. Тыняновым, Б.В. Томашевским, Ю.М. Лотманом, С.А. Матяш и др. В последнее время стало проводиться много исследований в области графического оформления художественного текста, в том числе поэтического (А.Ф. Бадаев, Ю.В. Казарин [1], С.А. Матяш [2], В.Б. Семенов [3], А.Г. Степанов [4], Д.А. Суховой [5] и др.).

В наших предыдущих исследованиях было показано, что отечественные поэты XVIII-XIX веков использовали такие графические средства, как «лесенку», курсив и графический эквивалент текста.

На материале 16061 стихотворного произведения 244 поэтов мы выяснили, у каких авторов чаще всего встречаются тексты с использованием разных средств графики. Из таблицы № 1 видно, что А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов и Н.А. Некрасов активно разрабатывали все три приёма, то есть исследование графики лишней раз подтверждает статус творчества этих поэтов, как трёх вершинных проявлений русской классической поэзии.

Таблица № 1

Поэты	«Лесенка» (случаев / произведений)	Курсив (случаев / произведений)	Эквивалент текста (случаев / произведений)
И.И. Дмитриев		105 / 54	
Н.М. Карамзин		204 / 50	
В.А. Жуковский		302 / 64	
Н.М. Языков			37 / 16
Ф.Н. Глинка		360 / 90	37 / 4
П.А. Вяземский		149 / 55	
<i>А.С. Пушкин</i>	<i>603 / 36</i>	<i>183 / 71</i>	<i>149 / 80</i>
В.К. Кюхельбекер	756 / 10	108 / 20	
<i>М.Ю. Лермонтов</i>	<i>605 / 13</i>	<i>80 / 44</i>	<i>70 / 30</i>

В.Г. Бенедиктов		101 / 29	11 / 10
И.С. Тургенев	186 / 10		31 / 11
<i>Н.А. Некрасов</i>	<i>165 / 40</i>	<i>177 / 52</i>	<i>81 / 44</i>
В. Курочкин		101 / 37	
Д. Минаев		96 / 27	20 / 2
Ап. Григорьев	339 / 13		31 / 13
А.Н. Майков	490 / 17		11 / 9
Л.А. Мей	926 / 41	133 / 41	
Я.П. Полонский	57 / 12		18 / 14
Ф.И. Тютчев		82 / 37	
А.Н. Апухтин	26 / 11		15 / 11

Наши разыскания позволили не только подробно проанализировать данные средства графики, но и обнаружить те единичные факты, в которых поэты оригинально экспериментируют с ними. В настоящем докладе такие случаи и будут представлены вашему вниманию.

Использование «лесенки» в русской поэзии часто ассоциируется с именем В. Маяковского. Однако ещё задолго до него поэты применяли «лесенку». И самые яркие случаи – в недраматическом стихе. Например, неповторимо использование «лесенки» в следующих строках:

По цветникам летя к ручью.  
И, задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...  
«Здесь он! здесь Евгений!  
О боже! что подумал он!»  
(Пушкин «Евгений Онегин»)

Больной уж безгласен лежал,  
Одетый как в гроб, причащённый,  
Увидел жену, простонал

И умер...

13  
...Саврасушка, трогай,  
Натягивай крепче гужи!  
(Некрасов «Мороз, Красный нос»)

Качая головой, призрак стоит.  
Кого ж я в нём, встревоженный, узнал?  
Мою обманутую Лору!..  
... Я упал!

Печален степи вид, где без препон  
Скитается летучий Аквилон...  
(Лермонтов «Джюлио»)

И, руки с угрозой подняв надо мной,  
Чуть слышно сказал (я дрожала):

– Смотри! через год возвращайся домой,  
Не то – прокляну!.. –

Я упала...

#### Г л а в а IV

«Довольно, довольно объятий и слез!»

Я села и тройка помчалась.

(Некрасов «Княгиня Волконская»)

Во всех четырех случаях «лесенка» приходится на момент наивысшего психологического напряжения и имитирует то или иное движение героев: 1) у Пушкина это взволнованное движение Татьяны, которая очень ждала приезда Онегина, но, заметив его повозку, она стремглав побежала в сад, дабы сделать вид, соответствующий приличиям; 2) у Лермонтова Джюлио, когда-то обманувший и погубивший возлюбленную Лору, падает в обморок при виде её страшного призрака; 3) в «Княгине Волконской» героиня тоже падает в обморок в драматической сцене прощания с родными; 4) в поэме «Мороз, Красный нос» это последний вздох умирающего крестьянина.

В первых двух случаях выразительность «лесенок» подчеркивается ещё приёмом строфического переноса. В третьем и четвертом – «лесенка» совпадает со строфическим пробелом. Несомненно, что поэты мастерски используют данный графический приём в сочетании с ритмико-синтаксическим и строфическим средствами, и что это одни из самых выразительных фактов использования графики в русской поэзии.

Исключителен случай, когда в недраматическом стихе мы наблюдаем подряд две строки с лестничной разбивкой, которые, с одной стороны, подчеркивают психологическое состояние «тягостных» предчувствий, опасений лирического героя. С другой – имитируют его содрогание при виде призрака:

И мне казалось, что моё дыханье  
Её насквозь проникло, – очи в очи  
У нас гляделись, зажигались жизнью  
Её глаза, я видел...

Смертный холод

Я чувствовал...

И целый день тоскою



Я точки в повестях люблю...  
(В.Л. Пушкин «Капитан Храбров»)

И все, кому послушна лира,  
Мой храм наполнили толпой...  
(Я.П. Полонский «К демону»)

С целью сосредоточения наибольшего внимания на чувствах героини, «лесенка» подчеркивается не только эквивалентом текста, но и стилистическими фигурами анадиплосиса и анафоры в поэме Тургенева:

Я слышала, что это признак гордой  
И пламенной души... О Стено, Стено,  
Мне долго жарко будет ложе  
И беспокоен сон! . . . . .  
. . . . . Но мне ли,  
Мне ль, слабой деве, обратить вниманье  
Царя людей... Когда я с ним, во мне  
Сжимает сердце робкий ужас...  
(Тургенев «Стено»)

У Панаева графика способствует сопоставлению двух состояний героя в разное время:

И голос мой тогда бы с высоты,  
Подобно грому божьему, раздался:  
О люди, на колени!.. Не предо мною, люди, –  
Пред искусством! . . . . .  
. . . . . А ныне что я?  
. . . . .  
(*Приближает к себе бутылку с вином и, указывая на нее*)  
(И.И. Панаев «Два отрывка из большой драматической грёзы...»)

У Тургенева графический эквивалент имитирует образовавшуюся пустоту после смерти:

Взглянули, вскрикнули и тут же вместе  
От ужаса взаимного, внезапно,  
Упали мертвыми. . . . .  
. . . . .  
. . . . . И мир был пуст;  
Тот многолюдный мир, могучий мир  
Был мертвой массой, без травы, деревьев,  
Без жизни, времени, людей, движенья...  
(Тургенев «Тьма»)

Не менее эффектно, когда отточие подражает эху, повторяющему только последние слоги:

*П.* О лира милая, воспой мне, ах, воспой!  
Иль оду, иль рондо, иль маленький сонет!  
*Э.* . . . . . нет.  
*П.* Почто несчастного не слушаешь, почто?  
Ужель не воспоешь ты, лира, никогда?  
*Э.* . . . . . да.  
*П.* Так я ин рассержусь и лиру изломаю.  
И ты не тужишь?  
*Э.* . . . . . шутишь.  
(А.А. Дельвиг «Пиит и эхо»)

Таким образом, русские поэты XVIII-XIX веков не просто проявляли интерес к графике, но и экспериментировали с ними, сочетали с разными художественными средствами, добиваясь яркого эффекта на уровне смысла текста.

#### Список литературы:

1 Бадаев, А.Ф. Поэтическая графика (функционально-эстетический и лингвистический аспекты): Монография / А.Ф. Бадаев, Ю.В. Казарин. – Екатеринбург: ИД «Союз писателей», 2007. – 188 с.

2 Матяш, С.А. Рифма и графика // Вольный ямб русской поэзии XVIII-XIX вв.: жанр, стиль, стих. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2011. – С. 55-64.

3 Семенов, В.Б. Поэтическая графика / В.Б. Семенов // Введение в литературоведение: учеб. пособие для вузов / под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк., 2004. – С. 467-477.

4 Степанов, А.Г. Семантика стихотворной формы. Фигурная графика, строфика, enjambement: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2004. – 22 с.

5 Суховой, Д.А. Графика современной русской поэзии: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – СПб., 2008. – 27 с.

## МЕТРИКА И ЖАНР В ЭПИГРАММАХ Н.П. НИКОЛЕВА

**Тверьянович К.Ю., кандидат филологических наук  
Санкт-Петербургский государственный университет**

Николай Петрович Николев (1758–1815) был известен современникам прежде всего как драматург – автор трагедий, комических опер и комедий [7]. Друзья и единомышленники из кружка Ф.Г. Карина полагали, что в своих трагедиях он превзошел А.П. Сумарокова, и вообще считали Николева едва ли не самым выдающимся русским поэтом после М.В. Ломоносова.

Исследователи русской литературы XVIII века никогда не рассматривали Николева в числе поэтов первого ряда, однако внимание стиховедов его поэзия привлекала неоднократно. К.Д. Вишневский в своей классической статье о русской метрике XVIII столетия приводит данные по употребительности у него различных метрических форм и типов архитектоники [2]. С.А. Матяш в монографии о русском ЯВ дает статистику по различным параметрам вольного стиха Николева [4]. Его дактилические стихотворения включены М.В. Акимовой в материал статьи о 4-стопном дактиле с цезурным усечением [1]. Версификационные особенности поэзии Николева представляют интерес, в частности, потому, что его перу принадлежат «Рассуждения о российском стихотворстве» (1787) – теоретическое сочинение, явно свидетельствующее об особом и осознанном внимании этого поэта к проблемам стихосложения.

Ниже речь пойдет о 75 стихотворениях Н.П. Николева из 4 тома его «Творений...» [5, с. 231-256]. Эти стихотворения выделены в особый раздел «Плоды минут, или бездумья». Заглавие раздела вполне соответствует вкусам эпохи, отражая рокайльную моду на «малые формы», несерьезные темы, интимность, импровизационность [6, с. 886]. Составившие его произведения по формальным признакам также оправдывают заглавие: все они небольшого объема (от 2 до 16 строк), больше половины текстов (41 из 75) четырехстрочные. По жанровым признакам они, в подавляющем большинстве, ближе всего к эпи-

грамме: имеют сатирическую направленность, посвящены высмеиванию пороков, заканчиваются пуантой. Именно как эпиграммы рассматривает их С.А. Матяш [4].

Доминирующие метрические формы в «Плодах минут» – ЯВ и Я6. По данным М.Л. Гаспарова, это самые популярные формы малых жанров в XVIII столетии [3, с. 63]. Средний объем наших текстов – 5 строк. Это меньше среднего объема эпиграммы XVIII века: согласно подсчетам С.А. Матяш, этот показатель составляет 6,5 строки [4, с. 297].

Объем текста	2	4	5	6	7	8	10	11	16	Всего
Кол-во произв.	6	41	4	10	2	5	5	1	1	75

Несмотря на малый объем, многие стихотворения раздела имеют нарративный сюжет. Сочетая признаки лирики и эпоса, они сближаются с басней и притчей. Как и в стихотворной притче, их персонажи – обобщенные образы, представляющие определенные социальные роли и соответствующие типы поведения (красавица, судья, пиита, проповедник и др.); реже – аллегорические образы животных; мораль сформулирована в пуанте. Близость к басне поддерживается и на уровне метрики: ЯВ и Я6 достаточно активно использовались и в басне и в эпиграмме, однако басня предпочитала первый, эпиграмма – второй [4]. Отдав в своих эпиграммах предпочтение ЯВ и сократив объем текста по сравнению с традиционным для этого жанра, Николев тем самым проявил чуткость к новым, только нарождающимся тенденциям: соответствующие особенности С.А. Матяш отмечает в эпиграммах ряда поэтов следующего поколения [4, с. 279].

	Я6	ЯВ	Проч. (в т.ч. ПМФ)	Всего
Эпиграммы XVIII в. (Матяш 2011:279)	57	38	5	100
«Плоды минут»	15	64	21	100

В конце раздела «Плоды минут» помещены девять стихотворений, которые заметно выделяются по ряду признаков: в отличие от стальных, они имеют

индивидуальные заглавия; семь текстов написаны размерами, которые ранее в разделе не встречались (ЯРз, 3-сл., НКл); лишь в одном стихотворении наблюдается сочетание жанровых признаков эпиграммы и басни. Таким образом, стихотворения, отличающиеся от остальных метрически, отличаются и в жанровом отношении. Тем не менее в них тоже присутствуют признаки разных жанров: эпиграммы и послания («Цыдулка к приятелю» и два стихотворения, озаглавленные просто «Цыдулка»), эпиграммы и песни («Сомнение в целом мире...», 16 строк).

В плане версификации эпиграммы Николева необычны не только абсолютным преобладанием ЯВ над Я6, но и соотношением стопностей в пределах ЯВ. По данным С.А. Матяш, нормой для ЯВ того времени было господство Я6, за которым следовал Я4, а затем Я3. В нашем материале представлен вариант ЯВ, который С.А. Матяш описывает формулой 6=3-4 (равная частотность 6-стопных и 3-стопных строк) и фиксирует во всем своем обширном материале только у Николева [4, с. 465]. По замечанию Светланы Алексеевны, модель с преобладанием 6- и 3-стопных строк, введенная Сумароковым, затем стала популярной в басне, в эпиграмме же на второе место очень быстро вышли 4-стопные строки. Таким образом, выбранное Николевым соотношение стопностей ЯВ поддерживает «жанровую гетерогенность» его эпиграмм.

Стопность ЯВ	1	2	3	4	5	6	Всего
«Плоды минут» – строки	12	31	74	47	18	77	259
– %	4,6	12,0	28,5	18,1	6,9	29,7	100

Итак, «Плоды минут» можно рассматривать как собрание произведений, экспериментальных в жанровом отношении, и, памятуя о существенной для русской поэзии связи жанра и метра, объяснить здесь некоторую нетрадиционность стиховой формы жанровым новаторством. Тогда Н.П. Николев предстает как интересный поэт-экспериментатор, осознанно разрабатывавший жанровую и стиховую форму своих произведений – не только в его чрезвычайно интересных «рондо», но даже в таком расхожем жанре, как эпиграмма, и в таком популярном стихотворном размере, как ЯВ.

Список литературы:

- 1 Акимова, М.В. Семантика 4-стопного дактиля с односложным цезурным усечением в русской поэзии XVIII – начала XIX вв. // Славянский стих. VII: Лингвистика и структура стиха. – М., 2004. – С. 307-318.
- 2 Вишневский, К.Д. Русская метрика XVIII века // Вопросы литературы XVIII века. (Пензенский государственный педагогический институт им. В.Г. Белинского. Уч. зап. Сер. филологическая. Т. 123.). – Пенза, 1972.
- 3 Гаспаров, М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М., 2000.
- 4 Матяш, С.А. Вольный ямб русской поэзии XVIII–XIX вв.: Жанр, стиль, стих. – СПб., 2011.
- 5 Николев, Н.П. Творения... Часть IV. – М., 1797.
- 6 Пасхарьян, Н.Т. Рококо // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Стлб. 885-887.
- 7 Серман, И.З. Николев, Н.П. <Биографическая справка> // Поэты XVIII века. Т. 2. – Л., 1972. – С. 18-21.

## **ВОЛЬНЫЙ ЯМБ В.С. ВЫСОЦКОГО: ВОПРОСЫ СТРУКТУРЫ И ЖАНРОВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ**

**Фомина О.А., кандидат филологических наук**

**г. Москва**

Вольный ямб (ЯВ) привлекал внимание исследователей, прежде всего, как «необычный размер», «самый свободный размер силлабо-тонической системы» [10, с. 12], который является «своеобразной стиховой конструкцией», обладающей «обилием модификаций, способных создавать и «образ прозы», и образ «возвышенной поэзии» [14, с. 73]. В отечественном стиховедении история изучения этой стиховой формы восходит к концу 20-х гг. XX века – к рабо-

там Л.И. Тимофеева [14] и М.П. Штокмара [18], методика анализа вольного ямба в дальнейшем была углублена Б.И. Ярхо [19] и С.А. Матяш [10]. Эти научные труды по вольному ямбу XVIII-XIX вв., а также работы Г.О. Винокура [1], Б.В. Томашевского [15], К.Д. Вишневского [2; 3], наряду с данными М.Л. Гаспарова [6] и других исследователей индивидуальной метрики поэтов XX века, показали, что в истории русского стихосложения вольный ямб занимает особое место. Проследив картину эволюции этого размера, автор первого в отечественном и зарубежном стиховедении масштабного монографического исследования вольного ямба С.А. Матяш отмечает, что «на протяжении длительной истории вольный ямб не покидает метрического пространства русской поэзии: перемещаясь из центра на периферию метрического репертуара, он неизменно остается в его пределах» [10, с.14].

В настоящей статье излагаются результаты исследования вольного ямба Высоцкого. Анализ выполнен по наиболее авторитетному и репрезентативному на сегодняшний день изданию – собранию сочинений В.С. Высоцкого в двух томах [4]. Рассмотрено 532 произведения (21651 строка).

Нам уже приходилось отмечать, что в метрическом репертуаре Высоцкого лидируют ямбы, а вольный ямб оказывается одним из самых востребованных размеров [16]. По нашим статистическим данным, он занимает второе место среди ямбов (19,8% от количества текстов, написанных ямбическими размерами). В контексте стихосложения второй половины XX в. этот высокий показатель выглядит необычно, поскольку, по данным М.Л. Гаспарова, вольные размеры в данный период «сходят на нет» [5, с. 273]. И действительно, вольный ямб отсутствует у Ю. Левитанского [13], его процент незначителен у С. Кирсанова [7], однако вольный ямб достаточно часто употреблялся Б. Слуцким [8], Н. Заболоцким [17], А. Кушнером [9]. В этот ряд следует поставить и Высоцкого. Проведенный нами диахронический анализ его вольного ямба показал, что первое произведение, написанное ЯВ, датировано 1962 годом, последнее – 1980-м, т.е. интерес к этому размеру поэт сохраняет на протяжении всего творческого пути.

Охарактеризуем вольный ямб Высоцкого с точки зрения метрической структуры. Как известно, методика изучения вольного стиха (в частности, вольного ямба) была разработана Л.И. Тимофеевым [14, с. 106-115] и М.П. Штокмаром [18, с. 138-166]. Согласно этой концепции, вольный ямб характеризовался частотностью употребления в тексте строк разной длины, т.е. процентным соотношением 1-2-3-4-5-6-стопных строк. Эта методика позволила стиховедам показать своеобразие вольного ямба: выявить «метрический каркас» (в XVIII – первой половине XIX вв. он был составлен строками 6-стопного ямба) и его «спутников» (в указанном периоде – это строки меньшей длины). Результаты статистического анализа вольного ямба Высоцкого по Тимофееву и Штокмару представлены во втором столбце следующей таблицы:

Вольный ямб Высоцкого

	число строк	к/у
Я2	8%	1,4
Я3	20,7%	2,2
Я4	22,4%	1,9
Я5	33,2%	2,9
Я6	9,7%	1,5
Я7	5,4%	1,8
Я8	0,3%	1
Я9	0,3%	1
ЯВ в целом	929=100%	2

Как видно из таблицы, «метрический каркас» вольного ямба сформирован строками 5-стопного ямба (33,2%). Как отмечает Б.И. Ярхо, возрастание доли 5-стопных строк в вольном ямбе начинается с М.Ю. Лермонтова [19, с. 29]. Высокий процент в вольном ямбе Высоцкого дают 4-стопные (22,4%) и 3-стопные (20,7%) строки. Доля 6-стопных строк, в сравнении с предшествующими эпохами, значительно снижается (9,7%), т.е. 6-стопный ямб уже не образует «метрический каркас», а, скорее, выступает «спутником», наряду с другими ямбическими размерами: Я2 (8%); Я7 (5,4%); Я8 (0,3%); Я9 (0,3%). Отметим, что включение в вольный ямб «сверхдлинных» (7-стопных и более) строк – яркая особенность стиха XX века. По наблюдениям М.Л. Гаспарова, такие примеры

нередки у В. Маяковского, а также, по данным С.А. Матяш, – у В. Брюсова, С. Черного и других поэтов XX века.

Методика исследования метрической структуры вольного ямба была углублена в 30-е годы Б.И. Ярхо, который подчеркивал, что «помимо вариаций размеров, вольные ямбы отличаются друг от друга более или менее пестрым расположением», т.е. являются по-разному урегулированными [19, с. 29]. В «Метрических справочниках» к стихотворениям А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова Б.И. Ярхо использует «коэффициент урегулированности» (к/у), который получается из отношения числа стихов к числу групп одной стопности, в терминологии Б.И. Ярхо, «гомогенных» групп [19, с. 29-30]. В лирике А.С. Пушкина этот коэффициент равен 2,4, в лирике М.Ю. Лермонтова – 2,1 [20, с. 129]. Наш анализ показал, что к/у вольного ямба Высоцкого составляет 2, т.е. оказывается ближе к Лермонтову, чем к Пушкину. В 70-е годы в работах С.А. Матяш рассматривается к/у не только вольного ямба в целом, но и вычисляется к/у для каждой стопности в отдельности. Эта методика позволяет выявить тенденцию одних стопностей к объединению в «более плотные массивы текста» и стремление других стопностей к функционированию в качестве «метрического курсива» [11, с. 101-102; 12, с. 27]. Как видно из второй графы приведенной выше таблицы, у Высоцкого наибольший к/у дают строки 5-стопного ямба (2,9), т.е. они располагаются наиболее крупными пластами. Коэффициент урегулированности высок и у 3-стопного ямба – 2,2 (см.: «Жил-был один чудак...»), а также у 4-стопного (1,9) и 7-стопного (1,8) ямбов, которые также стремятся к увеличению групп. Менее крупными пластами расположены 6-стопный (1,5), 2-стопный (1,4) ямбы. 8-стопные (1) и 9-стопные (1) строки встречаются в качестве одиночных и выступают в роли метрического курсива (см., соответственно: «Тюменская нефть», «Песня о сумасшедшем доме», «Баллада об оружии»).

Рассмотрим вольный ямб Высоцкого в аспекте жанровых тенденций. Как известно, традиция вольного ямба, сложившись к концу XVIII в., получила наибольшее развитие в XIX в., ее яркими представителями были В.А. Жуков-

ский и А.С. Пушкин. В то время формируется «жанровый ореол» вольного ямба [10], различаются три основные разновидности: басенный, эпистолярно-элегический и драматический. Наш анализ показал, что Высоцкий во многом отражает эти традиции. Так, жанровые признаки басни, на наш взгляд, присутствуют в стихотворении «Жил-был один чудак...»:

	Жил-был один чудак, –	<i>Я4</i>	Другой бы, может и запил –
<i>Я3</i>	Он как-то раз весной,	<i>Я3</i>	А он махнул рукой:
	Сказал чуть-чуть не так –	<i>Я4</i>	«Что я, – когда и Пушкин был
	И стал невыездной. <...>	<i>Я3</i>	Всю жизнь невыездной!»
	(«Жил-был один чудак...»)		

Как известно, басня представляет собой короткий рассказ в стихах (или прозе) с прямо сформулированным моральным выводом, придающим произведению аллегорический смысл. Повествовательной частью (как видно из процитированного выше текста) басня сближается со сказками и новеллами. В данном примере реализуются такие признаки басни, как комизм, присутствие мотивов социальной критики, наличие свойственных жанру образов животных (см. строки: «Что, мол, сбежал гиппопотам / С Египта в Сомали»; «Должно быть, между строк прочли, / Что бегемот – не тот»). Следует подчеркнуть, что данное стихотворение, в отличие от басен предшествующих эпох, сочетает длинные и короткие ямбические строки, строится только на коротких ямбах. Эта новая форма находится в соответствии с новым характером басенного рассказа, в котором традиционная назидательность, финальный моральный вывод заменяется шуткой «на злобу дня», своеобразной остротой.

Наш анализ показал, что в ряде произведений, написанных вольным ямбом, присутствует связь с жанром элегии (см.: «Мне каждый вечер зажигают свечи...», «Люблю тебя сейчас...»), послания (см.: «Письмо к другу, или Зарисовка о Париже»).

Как отмечает С.А. Матяш, вольный ямб в XVIII – первой половине XIX вв. широко употреблялся в музыкально-драматических произведениях, часто использовался в музыкальных номерах для создания так называемого аккомпа-

нированного речитатива [10, с. 119]. Ярким примером продолжения этой традиции служит произведение «Куплеты Гусева»:

Я на виду – и действием и взглядом  
Я5 Я выдаю присутствие свое.  
Нат Пинкертон и Шерлок Холмс – старье!  
Спокойно спите, люди: Гусев рядом!  
Я6 Мой метод прост: сажусь на хвост и не слезаю.  
Я6 Преступник – это на здоровом теле прыщик, –  
Я6 И я мерзавцу о себе напоминаю:  
Я4 Я здесь – я вот он, – на то я сыщик!  
Волнуются преступнички,  
Что сыщик не безлик, –  
Я3 И оставляют, субчики,  
Следочки на приступочке,  
Шифровочки на тумбочке, –  
Достаточно улик.

(«Куплеты Гусева»)

Кроме того, вольный ямб использовался в эпических и лиро-эпических жанрах. Учитывая опыт предшествующих эпох, Высоцкий использует вольный ямб в новеллах (см.: «Смотрины», «Тот, который не стрелял»). Однако поэт не только следует сложившимся традициям, но и даже расширяет сферу использования вольного ямба, внедряя его в баллады (см.: «Баллада об оружии») и особенно интенсивно – в песне, где ЯВ сохраняет второе место среди ямбов (25,4%). Именно в песнях Высоцкий широко использует чередование строк разной длины для выражения интонационных перепадов речи, маркировки динамики развития образа, усиления драматизма.

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы.

1 Активно используя вольный ямб на протяжении всего творческого пути, сохраняя жанрово-экспрессивный ореол этого размера, Высоцкий продолжает традиции русской классической поэзии.

2 Вместе с тем, поэт не только следует традиции, но и проявляет новаторство и индивидуальность: использует вольный ямб в балладах, меняет предпочтения в области метрической структуры ЯВ. Так, «метрический каркас» вольного ямба Высоцкого сформирован строками не 6-стопного (как в классической

поэзии), а 5-стопного ямба; поэт, следуя тенденциям своей эпохи, включает в вольный ямб сверхдлинные строки, которые, создавая ритмические перебои, зачастую выступают в роли метрического курсива.

3 Значительно более высокий показатель ЯВ именно в песенном творчестве (на фоне периферийного места этого размера в поэтических произведениях, не предназначенных для музыкального сопровождения) демонстрирует своеобразие песен Высоцкого, содержащих широкую амплитуду говорных интонаций.

#### Список литературы:

1 Винокур, Г.О. Вольные ямбы Пушкина // Пушкин и его современники: материалы и исследования. Вып. XXXVIII-XXXIX. – Л., 1930. – С. 23-36.

2 Вишневский, К.Д. К вопросу об использовании количественных методов в стиховедении // Контекст 1976. – М.: Наука, 1977. – С.130-159.

3 Вишневский, К.Д. Русская метрика XVIII века // Вопросы литературы XVIII века. – Пенза, 1972. – С.129-258.

4 Высоцкий, В.С. Сочинения. В 2-х т. / Сост. А. Крылов. – М.: Локид-Пресс, 2001. – Т.1. – 527 с.; Т.2. – 527с.

5 Гаспаров, М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. – М.: Фортуна Лимитед, 2002. – 352 с.

6 Гаспаров, М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. – М.: Наука, 1974. – 487 с.

7 Догалакова, В.И. Стих С. Кирсанова: Теоретические предпосылки и поэтическая практика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1989. – 17 с.

8 Ивлева, Т.А. Проблема стиля Б. Слуцкого и особенности его версификационной системы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М, 1992. – 26 с.

9 Лалетина, О.С., Луцюк, И.В., Тверьянович, К.Ю. Метрика и строфика А.С. Кушнера // Петербургская стиховая культура: материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов. – СПб.: Нестор-История, 2008. – С.517-634.

10 Матяш, С.А. «Вольный ямб русской поэзии XVIII-XIX вв.: жанр, стиль, стих». – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2011. – 496 с.

11 Матяш, С.А. Метрика и строфика К.Н. Батюшкова // Русское стихосложение XIXв.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. – М.: Наука, 1979. – С.97-114.

12 Матяш, С.А. Метрика и строфика В.А. Жуковского // Русское стихосложение XIXв.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. – М.: Наука, 1979. – С. 14-96.

13 Салханова, Ж.Х. Стих Ю. Левитанского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1994. – 24 с.

14 Тимофеев, Л.И. Вольный стих XVIII в.: Сб. статей / Под ред. М.А. Петровского, Б.И. Ярхо. *Ars poetica*. II. – М.: издание ГАХН, 1928. – С.73-115.

15 Томашевский, Б.В. Стих и язык: Филологические очерки. – М.-Л.: Гослитиздат, 1959. – 471 с.

16 Фомина, О.А. Стихосложение В.С. Высоцкого и проблема его контекста: дис. ... канд. филол. наук. – Оренбург, 2005. – 226 с.

17 Царькова, Т.С. Метрический репертуар Н.А. Заболоцкого // Исследования по теории стиха. – Л.: Наука, 1978. – С.126-151.

18 Штокмар, М.П. Вольный стих XIX в.: Сб. статей / Под ред. М.А. Петровского, Б.И. Ярхо. *Ars poetica*. II. – М.: издание ГАХН, 1928. – С.117-167.

19 Ярхо, Б.И. Лапшина Н.В., Романович И.К., Метрический справочник к стихотворениям А.С. Пушкина / Б.И. Ярхо, Н.В. Лапшина, И.К. Романович. – М.-Л., 1934. – 142 с.

20 Ярхо, Б.И. Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М.Ю. Лермонтова» / Б.И. Ярхо, Н.В. Лапшина, И.К. Романович // Вопросы языкознания. – 1966. – № 2. – С.126-137.

## О ВОСЬМИСТИШИЯХ

**Шерр Б.П., доктор филологических наук, профессор  
Дартмутский колледж, г. Хановер, Нью-Гэмпшир (США)**

1 Уже в XIX в. поэты обращались к восьмистишиям чаще, чем ко всем другим строфам, за исключением четверостиший [1, с. 323]. И до сих пор строфы, состоящие из 8 строк, остаются на втором месте среди строф [7]. Б.В. Томашевский заметил, что часто трудно отличить восьмистишие от сочетания двух четверостиший: «...мы заметим, что среди строф, насчитывающих по 8 стихов, имеется много таких, которые с точки зрения конфигурации рифм распадаются на два самостоятельных четверостишия перекрестной рифмовки <...> То, что автор сгруппировал эти четверостишия попарно, обязывает нас рассматривать эти стихотворения как писанные восьмистишиями. И действительно, в них после восьми стихов преобладают более глубокие синтаксические разделы, чем после четвертых» [5, с. 56]. Конечно, надо соблюдать авторскую графическую форму, но все-таки возникает вопрос: когда поэт употребляет рифмующиеся абабвгвг строфы, наблюдается ли свойственная им внутренняя структура?

2 Безусловно, многие восьмистишия очень похожи на парные четверостишия. Посмотрим первую из двух строф в стихотворении Тютчева: *Ночное небо так угрюмо, / Заволокло со всех сторон. / То не угроза и не дума, / То вялый, безотрадный сон. // Одни зарницы огневые, / Воспламенясь чередой, / Как демоны глухонемые, / Ведут беседу меж собой.* [6, с. 205] Обе строфы рифмуются АБАБВГВГ, и в обеих встречается точка после 4-ой строки. И первые и последние 4 строки каждой строфы составляют синтаксически завершенное четверостишие, которое имеет типичную для четверостишия 2 + 2 структуру. Сначала кажется, что Тютчев просто сгруппировал пары четверостиший. Но оказывается, что его восьмистишия в целом отличаются от четверостиший именно в конце 4-й строки. С.А. Матяш показала, что у Тютчева мало «открытых» (син-

таксически незавершенных), графически выделенных строф – всего 5,9% [3, с. 195]. Тютчев сочинил 42 оригинальных, написанных равностишными строфами стихотворения [4, с. 402-405]. В них есть в целом 89 строф. Если бы поэт считал, что эти 89 восьмистиший состояли из автономных четверостиший, то только 5 или 6 (5.9% от числа 89 = 5.3) из первых четверостиший были бы открытыми. Однако, в 27 из 89 восьмистиший (30.3%) первое четверостишие – открытое. То есть, четверостишия не автономны, но входят в состав восьмистиший.

3 Тем не менее, восьмистишия Тютчева до некоторой степени напоминают сгруппированные четверостишия. Для сравнения приведем вторую, последнюю строфу стихотворения А.С. Кушнера, «Галстук»: *Да, раза два в году, а то и три, четыре – / Чем дольше я живу, тем чаще нужен мне / Он, жалкий, – страшно жить и скользко в этом мире. / Не надо объяснять, не правда ли, вполне / Понятно и без слов, что прочен старый узел, / Что, в петлю головой ныряя, как в хомут, / Иду туда, где рок все к яме свел и сузил, / Туда, куда и все, потупившись, идут.* [2, с. 26]. Рифмовка – это опять АБАБВГВГ. Но здесь в конце четвертой строки нет точки, а наоборот – перенос. Синтаксические разделы появляются не после 2-й, 4-й и 6-й строках, а после 1-й и 3-й. У Кушнера дело не в открытости или законченности четверостиший составляющих восьмистишие, а в своеобразной структуре восьмистишия.

4 Посмотрим на силу паузы после каждого стиха, чтобы получить более ясную картину отличия между тютчевскими и кушнеровскими восьмистишиями. Для анализа паузы мы модифицировали систему Томашевского [5, с. 116-118]. Перенос (отсутствие паузы) оценивается отметкой 0; запятая или нет пунктуации (но без переноса) – 1; тире, сочетание запятой и тире, точка с запятой – 2; многоточие, двоеточие, точка, вопросительный или восклицательный знак – 3.

В сборнике Кушнера «Кустарник» [2] встречаются 14 написанных восьмистишиями стихотворений, которые содержат 42 строфы (и в каждой строфе есть перекрестная рифма и в первых и в последних четырех строках). Мы рас-

сма тривали силу паузы в конце каждой строки в этих строфах. Затем для сравнения мы взяли 42 восьмистишия в стихотворениях Тютчева [6; все восьмистишия на с. 30-92 и на 98, 102, 118].

Таблица 1 – Окончания по строкам в восьмистишиях Кушнера

	пер	[без]	,	,-/–	;	...	:	./?/!	всего	Средняя сила паузы
<b>1:</b>	18	2	15	3	0	0	0	4	42	0.83
<b>2:</b>	18	3	12	0	2	2	1	4	42	0.95
<b>3:</b>	14	0	15	2	0	0	4	7	42	1.24
<b>4:</b>	6	1	19	4	0	2	2	8	42	1.52
<b>5:</b>	15	5	16	1	0	2	1	2	42	0.90
<b>6:</b>	12	2	16	2	0	2	3	5	42	1.24
<b>7:</b>	15	0	19	0	0	0	4	4	42	1.02
<b>8:</b>	0	0	0	0	0	0	0	42	42	3.00

Таблица 2 – Окончания по строкам в восьмистишиях Тютчева

	пер	[без]	,	,-/–	;	...	:	./?/!	всего	Средняя сила паузы
<b>1:</b>	12	3	21	2	1	1	0	2	42	0.93
<b>2:</b>	4	2	15	6	2	2	1	10	42	1.71
<b>3:</b>	17	10	15	0	0	0	0	0	42	0.60
<b>4:</b>	0	0	2	2	1	5	0	32	42	2.83
<b>5:</b>	8	9	19	4	0	1	0	1	42	1.00
<b>6:</b>	4	2	17	6	3	4	1	5	42	1.60
<b>7:</b>	12	8	18	2	0	0	0	4	42	1.00
<b>8:</b>	0	0	0	0	0	1	0	41	42	3.00

Подавляющее большинство графически выделенных строф у Кушнера синтаксически закончены; в [2] только 2,4% открыты. Однако, из 42-х восьмистиший Кушнера, в 30-и (71,4%) нет сильной паузы после 4-й строки. Кроме того, если у Тютчева наблюдается пик в силе пауз в конце 4-й строки и более низкие пики после 2-й и 6-й строк, то у Кушнера сила пауз наступает и убывает постепенно до конца строфы. Оказывается, что Кушнер, более современный поэт, создает самостоятельные, не основанные на четверостишиях, восьмистишия.

Список литературы:

1 Гаспаров, М.Л. Очерк истории русского языка. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Фортуна лимитед, 2000. – 351 с.

2 Кушнер, А.С. Кустарник. – СПб.: Пушкинский фонд, 2002. – 88 с.

3 Матяш, С.А. Строфический перенос в русской поэзии (Вопросы теории и истории) // Славянский стих: Стих, язык, смысл. Вып. VIII. – М.: Языки славянских культур, 2009. – С. 192-210.

4 Новинская, Л.П. Метрика и строфика Ф.И. Тютчева // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. – М.: Наука, 1979. – С. 355-413.

5 Томашевский, Б.В. Строфика Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. II. – М., Л.: АН СССР, 1958. – С. 49-184.

6 Тютчев, Ф.И. Лирика. Т. I. – М.: Наука, 1965. – 448 с.

7 Scherr, В.Р. Odd stanzas // Studia metrica et poetica. – 2014. – № 1. – С. 28-54 + прил.

## **САМОЕ «ИНТИМНОЕ» СВОЙСТВО СТИХА:**

### **О КНИГЕ С.А. МАТЯШ**

## **«СТИХОТВОРНЫЙ ПЕРЕНОС (ENJAMBEMENT) В РУССКОЙ ПОЭЗИИ (ОЧЕРКИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ)»**

**Степанов А.Г., кандидат филологических наук, доцент**

**Тверской государственный университет**

**Институт иностранных языков Ланьчжоуского университета, Китай**

Решая вопрос о сущности стиха, его отличии от прозы, исследователи часто приводят пример стихотворного переноса. Он хорошо иллюстрирует известное положение Б.Я. Бухштаба о том, что стих – это «речь с двойной сегментацией» [1, с. 110]. Как заметил французский философ, лингвист, стиховед Ж.-К. Мильнер, «в языке стих возможен, как только становится возможно провести фонологические границы, не сообразуясь с синтаксической структурой»

[6]. Близкую мысль высказывал М.И. Шапир, настаивая на том, что enjambement, реализующий «противоречие между грамматикой и стихом», – едва ли «не самое «интимное» свойство поэтической речи, единственный ритмический ход, который ни при каких условиях не может быть ассимилирован прозой» [5, с. 50].

В отечественной филологии, чей дисциплинарный «пирог» традиционно делят лингвисты, литературоведы и стиховеды, найдется не так много ученых, посвятивших свои изыскания этому компоненту стихотворной формы. А если говорить о масштабах сделанного, то первенство, несомненно, принадлежит Светлане Алексеевне Матяш. Ее недавняя книга [4], обобщившая результаты многолетних исследований, – убедительное тому подтверждение. Она посвящена проблемам теории и истории стихотворного переноса, среди которых важное место занимают вопросы поэтической семантики. Уникальность этого труда в комплексном внимании автора к индивидуальной поэтике и типологии: наблюдения над функциями переносов у конкретного поэта сопровождаются определением их структуры и соотношены с общими закономерностями переносного стиля в тот или иной период.

Есть еще одно качество, выделяющее исследование из ряда филологических работ: последовательная ориентация на «лингвистику стиха» – новый этап в развитии стиховедческой науки, нацеленный на установление связей «явлений стиха с явлениями других уровней строения поэтического произведения: фонетики, грамматики, стилистики, семантики» [2, с. 5]. Стихотворный перенос оказывается в выигрышном положении сразу по двум причинам: во-первых, потому что в поэтическом тексте он связан с метром, ритмом, рифмой, строфой; а во-вторых, потому что обрел в лице Светланы Алексеевны Матяш неутомимого исследователя и популяризатора.

Методологическая отзывчивость автора, продолжающего лучшие традиции отечественного стиховедения, проявилась в стремлении раскрыть механизмы семантики стихотворной формы, или, как сказано в книге со ссылкой на А.Л. Жовтиса, «выявить механизмы формирования идейно-эмоционального

комплекса произведения, с которым переносы связаны теснее других стиховых формантов» [4, с. 10]. Это важно и актуально, хотя и нелегко, поскольку не всегда удастся установить, где содержательность стихотворной формы обусловлена «органическими», а где – «историческими связями» (М.Л. Гаспаров).

Совершенно необходимый и ценный раздел книги посвящен методике выявления переносов, о которой многие исследователи поэтического текста имеют смутное представление. Между тем такая методика существует и опирается на градацию силы (тесноты) синтаксических связей, предложенную М.Л. Гаспаровым – Т.В. Скулачевой, а позже М.И. Шапиром. Обе иерархии восходят к Б.И. Ярхо, который еще в 20-30 гг. XX в. наметил группы синтаксических связей и иерархические отношения между ними. Согласно С.А. Матяш, сначала необходимо определить силу синтаксических связей между всеми метрическими словами, а затем сравнивать связи «горизонтальные» (внутри каждой строки) со связями «вертикальными» (между концом верхней строки и началом нижней). Появление и отсутствие переносов подчиняются четкому правилу: «в стихотворном тексте перенос возникает в том случае, если связи вертикальные оказываются сильнее горизонтальных, и он не возникает, если вертикальные связи по силе меньше или равны горизонтальным» [3, с. 191-192].

Литературоведу, который привык мыслить свободно и широко, определение силы синтаксических связей может показаться неоправданной уступкой педантизму. Но для лингвиста и стиховеда с их императивом эмпирической точности это, конечно, не так. И тот и другой различают разную силу, например, горизонтальной определительной и вертикальной предикативной связи, что сказывается на интонации конца стиховых рядов. Светлана Алексеевна убедительно показывает, как недооценка характера синтаксических связей в строках, образующих структуру переноса, заставляет даже серьезных исследователей находить enjambement там, где его нет. Предлагаемая ею методика избавляет от подобных неточностей и открывает новые возможности для классификации переносов.

Работа чрезвычайно богата по материалу. Исследованы 43 поэмы XIX–XX вв., написанные 4-ст. ямбом (всего 35 714 строк, в которых обнаружено 2510 переносов). Основной массив эпического, драматического и лирического стиха представлен текстами А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. При изучении переноса и рифмы в астрофическом стихе 4-ст. ямба к ним добавлены поэмы В.А. Жуковского и Е.А. Баратынского. Поэзия Жуковского привлечена при рассмотрении типов интонации и типов переносов.

Наряду с традиционными переносами, которые имеют в своей структуре две строки – верхнюю и нижнюю, С.А. Матяш выделяет в самостоятельную группу переносы нетрадиционные, до нее не замеченные и не рассмотренные: «затяжной», «левый», «сказовый». Богатый материал для анализа «затяжных» переносов дают стихотворения Н.М. Карамзина, произведения А.С. Пушкина, поэмы «Василий Теркин» А.Т. Твардовского и «Новогоднее» М.И. Цветаевой. «Сказовые» переносы исследуются в русском басенном стихе его крупнейших представителей от А.П. Сумарокова до С.В. Михалкова.

Большой интерес представляет вторая часть книги, посвященная семантике переноса. Классификаторский талант автора обнаруживает себя в разноразном перечне функций – попытке учесть максимальное число семантических изменений, на которые способен enjambement. А способен он на многое, и Светлана Алексеевна справедливо замечает, что функции переносов в разных текстах могут совмещаться. При этом предложенный любым исследователем перечень функций никогда не будет исчерпан: «Перенос – это ритмико-синтаксический прием, который может быть повторен с любым другим или близким лексическим наполнением» [4, с. 236]. Среди изобразительных функций выделяется прием маркирования первого появления персонажа, или «визитный» перенос, рассмотренный на материале поэм Пушкина. Композиционные функции исследуются в стихотворениях Карамзина, стихотворном эпосе Пушкина и восточных поэмах Жуковского и Пушкина. «Бахчисарайский фонтан» и «Домик в Коломне» рассматриваются с точки зрения маркирования переносом контраста тем и образов. Реминисцентная функция иллюстрируется

примерами из М.Ю. Лермонтова, склонного к литературным заимствованиям, и А.А. Тарковского.

Обращаясь к истории приема, С.А. Матяш предлагает аналитический обзор высказываний Третьяковского о переносе и соотносит теоретические установки ученого с его поэтической практикой. Enjambements Карамзина исследуются с точки зрения рецепции им опыта предшественников, а переносы Баратынского – в контексте пушкинской традиции. Из поэтов XX в. выделены Вяч. И. Иванов, И.А. Бродский, Т.Ю. Кибиров, а из лирических жанров и твердых форм – элегия и сонет. Переносы в текстах указанных авторов и типологических групп рассмотрены на фоне традиции этого стихового приема.

Увеличение числа параметров описания enjambements позволило расширить и уточнить представления об их структуре и функционировании. Преобладающим типом переноса является *contre-rejet*, а его доминирующая клаузула на раннем этапе – мужская. Из синтаксических связей лидируют (в порядке убывания частотности) обстоятельственные, предикативные и с косвенным дополнением. В рецепции стиховых форм можно выделить три типа: первый – отталкивание и сближение, второй – сближение и отталкивание, третий – эксперимент. В истории переноса этим типам соответствуют поэтические практики Н.М. Карамзина, Е.А. Баратынского, Вяч. И. Иванова. На материале стихотворений Карамзина, поэм Жуковского и Пушкина показано, как интерпретация переносов способствует выявлению новых смыслов произведения и как enjambements в комплексе с другими стиховыми формантами задают новое толкование текста или корректирует абберацию его восприятия.

Книга построена по концентрическому принципу, когда один и тот же материал рассматривается повторно под иным углом зрения, с учетом новых аспектов и исследовательских задач. Отсюда дробность и разноуровневость ее структуры, в основе которой циклизация очерков. Обширный и эстетически разнородный материал сопрягается в единое целое благодаря основному предмету исследования. Enjambement, чьи теоретические и исторические проблемы профессионально освещены автором, подтверждает мысль американского нар-

ратолога Б. Макхейла о том, что «поэзия – это форма дискурса, в котором рождение смысла зависит от сегментации, от «пробелов», от необходимости оперировать зазорами (gaps) – граница стиха, строфы...» [7].

Остается пожелать замечательному исследованию Светланы Алексеевны Матяш долгой научной жизни.

#### Список литературы:

1 Бухштаб, Б.Я. Об основах и типах русского стиха // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. – 1973. – Vol. 16. – P. 96-118.

2 Гаспаров, М.Л. Лингвистика стиха // *Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика: материалы Международной конференции 19–23 июня 1995 г.* – М., 1996. – С. 5-17.

3 Матяш, С.А. Стихотворный перенос: к проблеме взаимодействия ритма и синтаксиса // *Русский стих: метрика, ритмика, рифма, строфика: [сборник статей в честь 60-летия М.Л. Гаспарова]*. – М., 1996. – С. 189-202.

4 Матяш, С.А. Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии (очерки теории и истории). – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2017. – 464 с.

5 Шапир, М.И. «Versus» vs «prosa»: Пространство-время поэтического текста // Шапир М.И. *Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. Кн. 1. – М., 2000. – С. 36-75.

6 Milner, J.-C. *Ordres et raisons de langue*. – Paris: Le Seuil, 1982. – P. 300. Цит. по: Белавина Е. От Верлена к верлибру: эволюция доминант аудиального воображения // *Новое литературное обозрение*. – 2017. – № 6(148). – С. 41.

7 McHale, V. *Beginning to Think about Narrative in Poetry* // *Narrative*. – 2009. – Vol. 17. – No. 1. – P. 14. Цит. по: Лозинская Е.В. Направления и тенденции в современном литературоведении и литературной критике // *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. Реферативный журнал*. – 2016. – № 3. – С. 26.

## ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ФУНКЦИЯМИ СТИХОТВОРНЫХ ПЕРЕНОСОВ (ENJAMBEMENTS) В ПОЭЗИИ А. БЛОКА

Бородавкина Е.Ю.

Гимназия № 1, г. Оренбург

С.А. Матяш впервые предложила наиболее полную типологию функций стихотворных переносов (*enjambements*, далее *enj*) [3]. Вслед за ней мы будем выделять следующие функции стихотворных переносов:

1 общие (универсальные) – имеют все без исключения переносы (усиление эмоциональности текста, повышение семантической нагрузки (логической или эмоциональной) слов (или словосочетаний), попадающих в перенос, изобразительные и выразительные функции);

2 частные (распространенные) – функционирующие достаточно широко, как правило, уже отмеченные исследователями у тех или иных поэтов, в тех или иных произведениях (прозаизация, создание и/или усиления иронии, маркирование противопоставленных тем, образов-персонажей, индивидуализация речи персонажей, создание и/или усиление психологизма, композиционные функции, миметические функции)

3 частные (эксклюзивные) – это функции редкие, возникающие у переносов отдельных авторов или даже отдельных произведений (маркирование интертекстуальных связей, автometоописательные функции, снижение ораторского пафоса)

Как отмечает С.А. Матяш, функции способны совмещаться, общие и частные функции не вступают в противоречия, а эксклюзивные функции со временем могут стать распространенными.

Рассмотрим обозначенные функции в творчестве А. Блока. При анализе функций *enj* мы учитывали семантику слов, непосредственно попавших в перенос. Обследовано 15049 стихотворных строк первой, второй и третьей книги стихов, в них выявлено 407 переносов. Согласно приведенной классификации,

все *enj* обладают функцией усиливать эмоциональность текста, изобразительной и/или выразительной функцией, а также способны повышать семантическую нагрузку слов, непосредственно попавших в перенос. Так, у Блока в стихотворении «В Северном море» перенос: «<...> Диодор / Иеромонах и послушник Исидор / Здесь были. Дивны божие дела»<sup>1</sup> создает комический эффект: даже священнослужители не удержались оставить «автограф» на портовом моле рядом с надписями: «Здесь были Коля с Катей». Еще одна функция – повышение семантической нагрузки – наглядно видна в переносе: «Прошли – / И умерли» («О смерти», 1907). Перенос типа d-r, короткий и очень ёмкий, отражающий момент смерти всадника, когда мысли проносятся в голове и умирают. Наиболее распространенная функция – изобразительная – у Блока может указывать на место действия: «Лениво отдыхала на песчаном / Обрыве» («В дюнах», 1907); звуки: «И быстрый топот / Копыт» («О смерти», 1907); действующих лиц: «Улетевший с книжной дверцы / Амур» («Бледные сказанья», 1907); производимые действия: «Шарят / Неловкими ногами дно» («В Северном море», 1907); время: «Ты обо мне, быть может, гредишь в эти / Часы» («Когда замрут отчаянье и злоба...», 1906), цветовую гамму: «И на завесе оконной / Золотится» («Бледные сказанья», 1907); деталь: «На пальце – знак таинственного брака – // Сияет острый аметист кольца» («Песнь ада», 1909). Изобразительная функция переноса заостряет внимание читателя на конкретном явлении, делает его более выпуклым, запоминающимся.

Выразительная функция в переносах указывает на чувства: «И в сердце – первая любовь / Жива» («Я – Гамлет. Холодеет кровь...», 1914), «И рассыпалась грусть / Жемчугами» («Мэри», 1908); эмоциональное состояние персонажа: «Пламенел \ Безумием взор бесцветный» («Я в старом сказочном лесу...», 1920), «Стал искать / Рукоять / Шпаги, сабли и кинжала» («Корреспонденция Бальмонта из Мексики», 1905).

---

<sup>1</sup> Здесь и далее оставленные или перенесенные слова подчеркиваются, курсивом маркируются слова, с которыми у оставленных или перенесенных образуется синтаксическая связь. Текст цитируется по изданию [2].

Среди распространенных частных функций отметим характерологическую. Эта функция ранее отмечалась преимущественно на материале эпических и лироэпических произведений [4; 6; 5]. Нашей предшественницей анализа этих функций в лирике была Г.А. Бокушева [1]. В стихотворении «Ночь – как ночь, и улица пустынна...» (1908) встречаем перенос с яркой характерологической функцией: «Для кого же ты была *невинна* / И горда?» (1908). Перенос «Я не так страшна, чтоб *просто* / Убивать» («Анне Ахматовой», 1913) имеет ту же функцию: характеризует лирическую героиню как сложную, меняющуюся, неоднозначную натуру. Еще в одном примере: «Иди, иди за мной – покорной / *И верной* работой» («Демон», 1916) *enj* задает тон всему произведению, обозначает главную мысль, вокруг которой развивается все стихотворение: будь покорной, и я покажу тебе бездны, звезды, «новые миры», «невероятные виденья», но стоит восстань против меня – тебя ждет неминуемая гибель; твоя жизнь – в моих руках.

Кроме характерологической функции *enj* в лирике Блока могут выполнять функцию прозаизации: «А там / Уже *сверкали* грязные их пятки» («О смерти»), «А на заборе / Прохожие *сидели* и *глазели*» («О смерти»), создания/ усиления иронии: «Видит он – на сеновале / Дева юная *хранит*» («Прикорнувши под горою...», 1902), «Он подошел...он жмет ей руку! смотрят / Его *гляделки* в ясные глаза!» и «Он ускоряет шаг, не забывая / *Вихлять* проворно задом» (Над озером», 1907).

Рассмотрим более подробно функцию создания/усиления психологизма. «И одиноко села на ступеньки / Могилы, не заметивши меня» («Над озером», 1907). В приведенном примере в перенос попала фраза «на ступеньки могилы», разрыв этой фразы усиливает психологизм: отрешенное состояние женщины, невидящий ничего и никого вокруг, словно упавшей на могильный камень. В стихотворении «Приближается звук. И, покорна щемящему звуку...» (1912) встречается перенос: «И во сне *прижимаю* к губам твою прежнюю руку, / Не дыша. <...>» Описываемое состояние героя – погружение в воспоминание молодости («молодеет душа») и первой любви («снова любовник»), усиливается

стихотворным переносом: попавшие в перенос слова создают эффект остановки дыхания, благоговейного волнения. Похожий эффект достигается при помощи переноса и в стихотворении «Ты говоришь, что я дремлю...» (1913): «И я боюсь тебя *назвать* / По имени. <...>» – герой и восхищается, и робеет, и удивляется, и жадно ловит каждое движения, а *enj* усиливает это состояние, читателю кажется, что от накала эмоций у героя прерывается дыхание, пересыхает в горле. Обратим внимание еще на один пример: «Впрочем, прости...мне немного / *Жутко* и холодно стало; <...>» («Было то в темных Карпатах...», 1913). В самом стихотворении звучит «горестный мотив некоей изначальной утраты, выражаются смутные помыслы о какой-то иной судьбе» [7], а перенос передает состояние перехода из мира грез-воспоминаний в реальный мир – мистическое ощущение «жизни *другой*» (курсив А. Блока) вызывает дрожь и озноб.

Данные замечания о функциях стихотворного переноса являются первыми попытками проанализировать это синтаксическое явление в творчестве такого большого поэта как Блок. По нашему мнению, использование переносов у Блока носило осознанный характер: поэт не только умело владел техникой, но и прекрасно знал теорию переноса. Об этом свидетельствует стихотворение «En-jambements», которое мы приведем полностью:

Давид Самуилыч! Едва  
Альбом *завели*, – голова  
*Пойдет* у Вас кругом: *не раз и не два*  
*Здесь будут писаться слова:*  
«Дрова».

Как видим, название полностью оправдывает содержание: на 5 стихотворных строк приходится 3 переноса, которые выполняют сразу несколько функций: прозаизация стихотворной речи, выражение эмоционального состояния героя, усиление иронии.

Список литературы:

1 Бокушева, Г.А. Функции переносов в лирике Н.А. Некрасова / Г.А. Бокушева // Проблемы поэтики и стиховедения. Ч.1. – Алматы, 2003. – С. 80-85.

2 Блок, А.А. Собрание сочинений в шести томах. Т. 1-3. – М.: Правда, 1971.

3 Матяш, С.А. О типологии функций стихотворных переносов (enjambements) в русской поэзии / С.А. Матяш // Вестник ОГУ. – 2017. – № 6. – С.42-48.

4 Матяш, С.А. Стихотворный перенос в поэме А.С. Пушкина «Домик в Коломне» / С.А. Матяш, А.А. Сутормина // Третьи международные Измайловские чтения, посвященные 170-летию приезда в Оренбург А.С. Пушкина, 9–10 октября 2000. Материалы. – Ч.1. – Оренбург: ОГПУ, 2003. – С. 43-49.

5 Матяш, С.А. Структура и функции переносов (enjambement) в поэме А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» / С.А. Матяш // Онтология стиха / Памяти В.Е. Холшевникова. – СПб., 2000. – С. 142-144.

6 Скулачева, Т.В. Поэтический перенос в текстах разного стиля (поэмы Байрона «Корсар» и «Лара») / Т.В. Скулачева // Проблемы поэтики и стиховедения: материалы междунар. науч. конф., посвященной 75-летию АУ им. Абая и памяти профессора А.Л. Жовтиса. – Алматы, 2003. – Ч. 1. – С. 77-80.

7 Хализев, В.Е. Александр Блок как постсимволист (цикл «О чем поет ветер» и родственные ему стихи 1910-х гг.) // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 4. – М., 2003. – С. 30.

## **О СПЕЦИФИКЕ ПОРТРЕТА В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ**

**Уткина Е.В., кандидат филологических наук, доцент**

**Оренбургский государственный педагогический университет**

В настоящее время существует множество трудов, посвященных искусству создания портрета в литературе. Чаще это работы о портрете в прозе [1; 2; 3; 4]. Однако литературный портрет по-разному проявляет себя в прозе и в поэзии. Последний обладает своими специфическими особенностями.

В лирической поэзии портрет «более емкий и самостоятельный», он «концентрирует и отображает сущность личности как символа» [9, с. 163]. Важным для его существования становятся формы и средства создания, на выбор которых влияет индивидуальный стиль поэта. Менее всего портрет в лирике поддается «эстетической норме», т.к. требования жизни оказываются для художника слова сильнее [2, с. 169]. Индивидуальный стиль поэта в создании портрета важен еще и потому, что от него зависят особенности поэтической формы и поэтического содержания создаваемого произведения.

В последние десятилетия усилился интерес отечественных исследователей к портретным изображениям в стихотворных текстах. Нередко они рассматриваются на материале лирики. Здесь портрет имеет свою специфику: при его создании автор часто воспроизводит не конкретные черты героя, а свое поэтически обобщенное впечатление; воссоздавая внешние черты, использует различные средства словесно-художественной изобразительности (эпитеты, сравнения, метафоры). Современная исследовательница С.Н. Колосова, изучив портрет в лирике, увидела в нем самостоятельное явление: «Портрет в поэтическом творчестве – явление емкое и многофункциональное, его функционирование в тексте выходит далеко за рамки художественного приема. Это не просто средство создания героя (как в прозаическом произведении), композиционный прием или даже жанр, это часто *создание образа идеи* произведения, *отражение авторского понимания мира* в целом» [7, с. 9].

В этом определении портрета, так же как в определении данном Л.Н. Дмитриевской<sup>1</sup>, сохраняется его основная функция – создание образа героя через описание. В такой функции портрет способен вбирать большое количество смыслов, «расширять свою функциональность»: синтезировать искусства (тесная связь с живописным портретом, скульптурой), осуществлять внутривидовый синтез, стилизацию.

---

<sup>1</sup> Л.Н. Дмитриевская, анализируя портрет в прозе, рассматривает его как «одно из средств создания образа героя через изображение внешнего облика, являющееся особой формой постижения действительности и характерной чертой индивидуального стиля писателя» [5, с. 8]. Отметим, что именно это определение наиболее емко смогло соединить в себе основные характеристики портрета.

Л.Н. Дмитриевская, выдвигая предположение о функциональном сближении портрета в прозе и поэзии, кладет в его основу концепцию А.А. Потебни о способности «сгущения», «уплотнения» мысли во внутренней форме произведения» [5, с. 9]: «Поэтический образ дает нам только возможность замещать массу разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами» [11, с. 100].

Портрет в поэтическом произведении является одной из частых форм выражения авторского мироощущения. Он отражает «образ идеи» через конкретные реалии» [7, с. 316]. В силу чего приобретает «большую смысловую нагрузку и философское наполнение» [7, с. 7].

Особую специфику портрету в лирике придает ограниченный объем. Поэтому портрет героя создается более емкими способами, нежели развернутое описание внешности, например, использованием отдельных значимых деталей или мотива отражения, примененного через пейзажную зарисовку.

В противоположность поэтическому портрету прозаический портрет часто сопровождается авторским комментарием, писатель как бы приглашает читателя соотнести внешний портрет героя с его характером, с действиями и поступками других персонажей. Лирический портрет имеет несколько иное назначение, он способен по детали воспроизвести целостное изображение, он *метонимичен*, он может не иметь описательного ряда, и изобразить героя, например, через отсылку к классическому образцу, или «за счет воспроизведения чувственной динамики». Портрет в лирике сильнее отражает авторское отношение к изображаемому герою.

Итак, специфика лирического портрета может формироваться на основе большого количества факторов, в числе которых на первое место выходят лаконичность малой формы лирического произведения, индивидуальность авторского стиля, особенности формы поэтического произведения и средств его создания. Наиболее емко, на наш взгляд, специфику портрета в поэзии смогла представить в своем исследовании С.Н. Колосова [7, с. 9].

Известные отечественные стиховеды [6; 8; 10; 13] кардинальные различия между стихотворной и прозаической речью видели в делении стихотворной речи на метризованные, сопоставимые между собой отрезки (стихи), что визуально подтверждается «особой стихотворной графикой», в противоположность прозе, организованной по принципу разговорной речи.

В самой структуре стихотворной речи присутствует симметрия (ритмический закон). Главным свойством, отличающим её от прозы, следует считать *ритмичность* [13, с. 8], основной же «повторяющейся ритмической единицей в стихотворном произведении» «является стих» [13, с. 9]. Поэт задает эту структуру при помощи определенных стихотворных средств. А интонация, согласованная с ритмическим членением стиха, определяет единство графической строки. Таков, по мнению ученых-стиховедов, общий механизм работы стиховой формы литературной речи.

Именно графическое оформление стихового текста является первым важным шагом для читателя в постижении этой формы литературной речи. Интонационные возможности стиха позволяют «развернуть» текст перед читателем, раскрыть «спрятанные» в нем возможности и смыслы.

Интонация в стихотворном тексте отличается от интонации «правильной письменной прозы». Если в прозе она определяется исключительно синтаксисом, то в стихах, помимо синтаксиса текста, её определяет ритм стиха и строфы, «поэтому выразительность стиха есть взаимодействие синтаксиса и ритма» [12, с. 306]. Так, в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина появление ритмических пауз, а вследствие этого «перегруппировка предложения, имеющая свои синтаксически-экспрессивные последствия», позволяет стихотворной речи быть «тоньше», «острее» в передаче авторской мысли, непрерывно звучащей в романе. Экспрессивности повествования способствует использованию Пушкиным стиховых переносов, разомкнутых или открытых конструкций.

Интонационные возможности стиха реализуются через паузы (четко фиксированные и эмоциональные), их особые отношения внутри стиха; повторы «разного качества и разных уровней (фразы, части фраз, слова, звуки)».

Говоря о смыслах, приведем в пример Ю.М. Лотмана, который в своих исследованиях делает акцент на сложной структуре стихотворного текста, элементы которой, в свою очередь, связаны непростой системой соотношений [10, с. 50]. Это усиливает значение каждого слова, придает ему особый смысл. Его «план выражения» и «план содержания» в стихотворной речи используются предельно активно.

Таким образом, стихотворный портрет обладает внутренней концентрацией, для него важны форма и средства создания. Сегодня он вправе рассматриваться как самостоятельное явление в силу своей ёмкости и многофункциональности (возможности выразить авторское мироощущение, синтезировать искусства, осуществить внутрилитературный синтез), а также сильнее нежели прозаический отражает авторское отношение к изображаемому герою.

#### Список литературы:

- 1 Барахов, В.С. Литературный портрет. – Ленинград: Наука, 1985. – 312 с.
- 2 Габель, М. Изображение внешности лиц. / В кн: Белецкий, А.И. Избранные труды по теории литературы. – Москва, 1964. – С. 149-169.
- 3 Галанов, Б. Искусство портрета. – Москва, 1967. – 378 с.
- 4 Дмитриева, Н. Изображение и слово. – Москва, 1962. – 384 с.
- 5 Дмитриевская, Л.Н. Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты. – Москва – Ярославль: Литера, 2014. – 200 с.
- 6 Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Ленинград, 1977. – 456 с.
- 7 Колосова, С.Н. Типология и поэтика портрета в русской лирической поэзии: дисс. ... д-ра филол. наук / С.Н. Колосова. – Москва, 2012. – 384 с.
- 8 Кормилов, С.И. Основные понятия теории литературы. Литературное произведение. Проза и стих. – Москва, 1999. – 394 с.
- 9 Лосев, А.Ф. Диалектика художественной формы. – Москва, 2010. – 468с.

10 Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Ленинград, 1972. – 385 с.

11 Потебня, А.А. Из записок по теории словесности. – Харьков. 1905. – С. 100.

12 Томашевский, Б.В. Стих и язык. // Стихovedение: Хрестоматия. – Москва, 1998. – С. 5-74.

13 Холшевников, В.Е. Основы стихovedения: Русское стихосложение: Учебное пособие. – 5-е изд. – Москва: Академия; СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2004. – 202 с.

## 2 ПОЭТИКА ЖАНРА

### ПРОБЛЕМА ВОЙНЫ И МИРА В РУССКОЙ ТОРЖЕСТВЕННОЙ ОДЕ НА РУБЕЖАХ XVIII-XIX ВЕКОВ

**Скибин С.М., доктор филологических наук, профессор  
Оренбургский государственный педагогический университет**

Батальная традиция в поэзии в значительной степени определяется умонастроением нации, ее отношением к проблеме войны и мира. На рубеже XVIII-XIX веков россияне, измотанные бесконечными войнами, ждали мира и мечтали о нем. Восшествие на престол молодого Александра связывалось с наступлением эпохи решительных перемен. Поэты не скупились на поздравления царю в одах, эпиграммах, идиллиях, мадригалах, стихах, рондо на русском, греческом, латинском, французском, мордовском, чувашском и других языках.

Интересно рассмотреть, как проблема войны и мира поднималась в жанре торжественной оды. И прежде всего потому, что такие произведения создавали не только профессиональные поэты, но и дилетанты, для которых это была едва ли не единственная в творческой жизни попытка приблизиться к подошве Парнаса. Вот что по этому поводу писал современник: «Все пишут в похвалу его (Александра) стихи и прозу, грамотные и безграмотные, кто как умеет; и (чего никогда не было), пишут то, что прежде чувствовали и что иные чувствуют» [6, т. 2, с. 363]. Что же чувствовали россияне? Чего ждали от государя? Большинству из очинивших перо авторов волей-неволей следовало бы подписаться стихами Ивана Тупицына:

Хотя на лире не играю, // Стихами не могу греметь; // Хотя талантов нет – искусства; // Но верности, любви чувства, // Усердьем, коим я горю, // Ведут ко Твоему престолу... [12, с. 122].

В данном случае нас интересует не художественное мастерство поэтов, которому они – в своем большинстве – сами давали трезвую оценку, а их отношение к войне и миру. Тот же Иван Тупицын предполагал, что Александр несет народу мир и просвещение:

Сей царь не бранью будет славен, // Но кротким миром – тишиной. //  
Астрее в царстве будет равен, // И век восстановит златой; // Наук он будет покровитель... [12, с. 123].

В оде Максима Невзорова звучит клятва императора, вступающего на престол:

Россия! буди мной блаженна! // Мирна, покойна, вознесенна!

А народ, обозревая путь, пройденный Россией вместе с монархами за XVIII век, отводит Александру удел миротворца:

С Петром мы Чудеса творили, // С Екатериной страшны были // Врагам; с родителем твоим // На Альпы вознеслися снежны; // Ты нам сулишь дни безмятежны; // С тобой ... мир миром победим. [13, с. 7-8]

Но миру была уготовлена война, хотя народу хотелось верить в мирное будущее. Иван Долгоруков напоминал царю:

Не титлом царь велик – но кроткою душой. // Не войском он могущ – но подданных судьбой. // И как хотелось верить в наступление мирной эпохи: // Надежда нам сулит спокойство тихих дней! // Дай Бог – твержу сто крат от всей души моей. [7, с. 2-3]

Н.М. Шатров видел в Александре государя, способного миром возвысить Россию:

Он царства всей земли пленит // Пленит! – но не войной кровавой, // Любобовью, миром, доброй славой // Себя в сердцах он воцарит. [18, с. 7]

Иван Тодорский, радуясь за свой народ, восклицал:

О коль мы россы, днесь счастливы, // На троне Ангел мира где? [16, с. 2]

Ему вторил С.А. Москотильников: «О ангел мира! Царь сердец» [15, с. 504]. В. Курдюмов в оде, присланной из Харькова, вместе с народом молил Господа о даровании мирного венца Александру:

Все гласы к небу воссылают // В благоговении сердец, // И пад, колена  
преклоняют, // Да будет мирен твой венец. [12, с. 256]

Николай Щеголаев видел призвание России и Александра объединить  
Европу под знаменем Мира:

Отсюда племена под тень твою сберутся. // Лавровые венцы не будешь  
жать мечом; // Эдемской тишиной оне тебе совьются – // Вселится сладкий мир  
во царствии твоём!!! [19, с. 7]

Василий Колосов призывал: «Люби мир кроткий, тишину» [10, с. 11].  
Женщины тоже не остались безучастны: Мария Поспелова ценила в Алексан-  
дре императора, несущего мир и счастье:

Любезный император Росси, // Наш юный Александр таков; // Им счастье  
всюду разлилося, // Мир, радость, слава и любовь. [14, с. 10]

Андрей Бухарский убеждал государя, что только мирный путь принесет  
ему славу:

Но если мир навек устроит, // Он славу пользою удвоит; // Родит обилье  
тишина; // А музы в честь ему вострубят. [4, с. 4]

Даже проза приобретала поэтический оссиановский пафос, и в прозе мо-  
лили и требовали мира как высшего проявления величия государя. В «Песне  
патриота» звучал наказ М. Баккаревича: «Царствуй ... и затвори храм Янусов.  
Мир, мир вожделеннее для нас блистательнейших завоеваний; а для Тебя,  
Царь-отец! Для тебя одна капля человеческой крови драгоценнее обладания  
вселенною. Да престанут же губительные сечи, и Орлы да починут на лаврах  
своих. Довольно... престол твой поставлен на семи морях, и бесчисленные  
Языки исповедуют власть Твою. Довольно...» [2, с. 8].

Торжественная ода к началу XIX века под напором новых поэтических  
достижений уже потеряла свое абсолютное право являться в торжественных  
случаях. Анакреонтические мотивы не только вторгаются в этот жанр, но порой  
преображают его полностью. В 9 части «Иппокрены» за 1801 год, из 5 произве-  
дений, посвященных Александру, в трех доминирует анакреонтика. Названия  
говорят уже сами за себя: «Песнь сельская Его императорскому Величеству

Государю Александру I». А Михаил Ленивец называет произведение, написанное по случаю восшествия на престол Александра, – «К живописцу Анакреонову». И на место пред мольбертом художника, еще недавно занимаемое румяной красавицей, смело сажает самодержца всея Руси. Однако это никого не шокировало, потому что под влиянием сентиментализма менялось само представление о достоинствах человека. (Поэт постоянно предупреждает художника, чтобы он не льстил государю). Не перспектива ратоборческих подвигов важна автору, а внутренний чувственный мир государя, близкий миру гражданина. Как следствие такого подхода появляется император со слезой на щеке, дышащий любовью к своим подданным, несущий на «мирных оливах» счастье россам. Отсюда и финал стихотворения:

    Полно... Каждый росс доволен, – // Александра каждый зрит; – // Всяк жив чувством, духом волен...// Образ с нами говорит. [12, с. 192]

Даже по истечении трех лет со времени восшествия Александра еще верилось, что он принес мир своему народу – и этим обрящет бессмертие. П.И. Голенищев-Кутузов выражал общее мнение:

    Алкавши браней победитель // Гремит во ужас всем векам; // Но царь, Парнаса покровитель, // Любезен, дорог всем сердцам...// Падут града, иссохнут реки, // Но будет жить – и жить во веки// Премудрый, кроткий, добрый царь! [5, с. 7].

Поэты первой величины, имеющие неписанное право говорить от имени нации, убеждали царя в мирном его призвании и в том, что путь к процветанию государства лежит через обретение им «ясных» законов. Карамзин обращался к нему:

    Монарх! Довольно лавров славы, // Довольно ужасов войны! // Бразды Российския державы // Тебе для счастья вручены. // Ты будешь гением покоя; // В тебе увидим мы героя // Дел мирных, правоты святой. // Возьми не меч – весы Фемиды, // И бедный, не страшась обиды, // Найдешь без злата век златой [9, с. 263].

Видел миролюбивого монарха в Александре и М.М. Херасков:

Не жаждущий народов кровью // Ты дружбой, милостью, любовью //  
Пленишь и победишь весь свет [17, с. 69].

Вместе с тем широко известны мемуары Ф. Булгарина, в которых он воссоздает настроения, царившие в русской гвардии в начале царствования Александра: «В наше время военному человеку некогда было отличаться на паркетe, под звуки очаровательной музыки, в кругу избранных красавиц: мы должны были проводить юность нашу на ратном поле, в бивачном дыму, под свист пуль и шипение ядер и ждать ежеминутно объятий смерти... В гвардии и армии офицеры и солдаты были тогда проникнуты каким-то необыкновенным воинским духом, и все с нетерпением ждали войны, которая при тогдашних обстоятельствах могла каждый день вспыхнуть. С самого восшествия на престол Императора Александра Павловича, политический горизонт был покрыт тучами...» [3, т. 2, с. 165].

Эйхенбаум считает эти воспоминания определенной культурологической фальсификацией [20, с. 29]. Для того, чтобы верно оценить наблюдения Булгарина, необходимо понять, что в военном человеке этой эпохи одновременно могли уживаться два, казалось бы, несовместимых качества: с одной стороны, сознание того, что мир прекрасен, и не желать его для Отечества – преступление, но с другой, – война – это возможность реализовать свой долг перед родиной, долг дворянина и офицера, проверить себя в деле, послужив царю и Отечеству. И более того, военным человеком этого времени война воспринималась как явление неизбежное. Было бы ошибкой полагать, что русские солдаты едва ли не из страха перед офицерами воевали, а воевали хорошо – только на своей земле. Даже Аустерлицкая катастрофа не доказывает нежелания солдат воевать за непонятные им интересы. Любопытный факт приводит мемуарист: «Спустя 15 лет, именно 20 ноября 1820 года, император Александр I, встретя во дворце генерала Милорадовича, сказал ему: «Помнишь, Михаил Андреевич, сегодня, за пятнадцать лет, несчастный день для нашей армии?» – «Позвольте мне не согласиться с Вашим Величеством», – отвечал Милорадович. – Не могу назвать

несчастливым для армии день, где офицеры и солдаты дрались, как львы». Император улыбнулся и пожал руки храбрейшего из храбрых» [8, с. 287].

Думается все же, что Булгарин выразил общее мнение. Пример поэтического кружка при Преображенском полку может служить иллюстрацией того, что гвардейская среда была особой, и понять ее можно, лишь приняв как важнейший критерий оценки ее особые законы. Если рассмотреть оду А.В. Аргамакова, написанную менее чем через две недели после его участия в дворцовом перевороте 11 марта 1801 г., то вполне очевидно, что Преображенский поэт всей душой ратует за мир. По поводу заявления Александра I Аргамаков писал:

Он обещал! – поспешно слава, // Российский протекая край, // Гласит, что новая Держава, // Готовит всем народам рай; // Что мир, толико миром жданный, // Снизшел оливою венчанный, // Желаниям Монарха вняв, // Который счастье росссов строит, // Прославит их и успокоит, // Бразды правления приняв! [1, с. 111].

Вместе с тем М.С. Воронцов – душа Преображенского кружка, в скором времени по собственному желанию отправится воевать на Кавказ. И его поступок никем не был воспринят как явление карьеризма, а письмо С.Н. Марина от 22 декабря 1803 г. Воронцову говорит само за себя: «Здесь опять шепчутся о войне. Ты легко вообразить можешь, как это слово восхищает твоих товарищей... Очень хочется попробовать себя и узнать, страшна ли пуля» [11, с. 300].

#### Список литературы:

1 Аргамаков, А.В. Стихи Его Императорскому Величеству Государю Императору Александру Павловичу. // Иппокрена, или утехы любословия. – М., 1801. – Ч. 9. – С.110-112.

2 Баккаревич, М.Н. Песнь патриота Александру I. – М., 1801. – 12 с.

3 Булгарин, Ф.Б. Воспоминания: в 6 тт. – СПб., 1846-1849.

4 Бухарский, А. Ода на всерадостное восшествие на престол его императорского величества Александра I. – СПб., 1801.

- 5 Голенищев-Кутузов, П.И. Ода его императорскому величеству Александру I. – М., 1804. – 14 с.
- 6 Державин, Г.Р. Сочинения: в 9 тт. – СПб., 1864-1883.
- 7 Долгорукий, И.М. Песнь его величеству государю императору Александру I. – М., 1801. – 8 с.
- 8 История Апшеронского полка 1700-1892: в 3 тт. – Т. 1 / сост. Л. Богусловский. – СПб., 1892.
- 9 Карамзин, Н.М. Полное собрание стихотворений. – М., Л., 1966. – 424 с.
- 10 Колосов, В. Плод энтузиазма, лирическое сочинение на случай коронации его императорского величества Александра I. – М., 1801. – 8 с.
- 11 Марин, С.Н. Полное собрание сочинений. – М., 1948. – 573 с.
- 12 На возвращение на прародительский престол // Иппокрена, или утехи любословия. – М., 1801. – Ч. 9. – С. 122-123.
- 13 Невзоров, М. Его императорскому Величеству Александру I. – М., 1801. – 8 с.
- 14 Поспелова, М. Ода. – М., СПб., 1803. – 6 с.
- 15 Поэты-радищевцы. – Л., 1979. – 592 с.
- 16 Тодоровский, И. Песнь Москвы на первое прибытие в оную его императорского Величества Александра Павловича. – М., 1801. – 12 с.
- 17 Херасков, М.М. Избранные произведения. – Л., 1961. – 412 с.
- 18 Шатров, Н.М. Песнь его величеству государю императору Александру I. – М., 1801. – 10 с.
- 19 Щеголев, И. Поздравительная песнь его императорскому величеству Александру I. – М., 1801. – 12 с.
- 20 Эйхенбаум, Б.М. От военной оды к «гусарской песне». // Давыдов Д. Полное собрание стихотворений. – Л., 1933. – С.29-44.

## ЭПИГРАММАТИЧЕСКИЕ СТИХИ В СОСТАВЕ СТИХОТВОРНОГО ФЕЛЬЕТОНА СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

**Румянцева В.Н., кандидат филологических наук  
Оренбургский государственный университет**

Эпиграмма – один из самых архаических жанров, который на протяжении всего своего существования сохраняет основные признаки: малый объем, сатирическую направленность и пуантированность. Практически все исследователи жанра (см. Эткинд Е.Г. [8]; Ершов Л.Ф. [3]; Асоян А.А. [1]; Гиллельсон М.И. [2]; Матяш С.А. [5]) отмечают тесное взаимодействие эпиграммы с басней. Помимо этого, ученые выделяют так называемые эпиграмматические стихи, которые могут быть включены в другие жанры – роман, поэму, комедию, балладу, новеллу, пародию и др.

Наше исследование показало, что стихотворный фельетон также не избежал этого влияния. Еще И.Г. Ямпольский [9], Л.Ф. Ершов [3] и М.И. Гиллельсон [2], говоря о творчестве Д.Д. Минаева, указывали на широкое использование им эпиграммы практически во всех сатирических жанрах, в том числе и фельетоне; а И.П. Иоанниди, анализируя стихотворение А.С. Пушкина «Моя родословная», как ранний образец стихотворного фельетона, также выявляет в его структуре элементы эпиграммы [4, с. 13]; С.А. Матяш при рассмотрении поэтики эпиграммы, отмечала ее сближение со стихотворным фельетоном [5, с. 24].

Учитывая основные признаки жанра эпиграммы, мы обнаружили в стихотворных фельетонах Н.А. Некрасова, В.С. Курочкина и Д.Д. Минаева, как некоторые ее наиболее характерные части (далее – элементы эпиграммы), так и стихи, которые дублируют структуру эпиграммы полностью.

Анализ стихотворных фельетонов середины XIX века выявил следующие случаи использования поэтики эпиграммы:

1 Фельетоны, в которых употребляются элементы эпиграммы (в основном, это неожиданная развязка – пуант);

2 Стихотворные фельетоны, в структуре которых можно выделить эпигramму в полной форме;

3 Фельетоны, построенные полностью на нескольких эпиграммах.

Остановимся подробнее на каждом из случаев.

1 В стихотворных фельетонах наиболее распространенным оказывается использование самой характерной приметы жанра эпиграммы – пуанта. Причем, как показал наш материал, эпиграмматические элементы чаще всего используются в конце стихотворного фельетона (см. «Что подельывает наша внутренняя гласность» Некрасова; «Безвинно страждущим», «Канканы российской прессы», «Слово примирения» Курочкина; «Заговор в лесном», «Педагогический приговор», «Напрасные опасения», «Последние славянофилы» Минаева). Исключение составляет «Деловой разговор» Некрасова и «Слово примирения» Курочкина, где эти элементы мы обнаружили в центральной части стихотворения. Так, у Минаева в «Педагогическом приговоре» все произведение представляет собой некую мистификацию суда над буквами алфавита, при этом в основном тексте звучат фамилии людей, которые так или иначе затрагивали проблемы изменения русского языка (некий педагог, редактор журнала «Учитель» Паульсон; автор брошюр об упрощении русского правописания – Кадинский), однако в последнем абзаце фигурирует имя продажного журналиста Булгарина с несколько завышенным к нему отношением («Даже сам Фаддей Булгарин / Век писался чрез фиту»), а в последних двух строчках вдруг неожиданно появляется фамилия и его соратника – Греча («И теперь на их могилу / Ходит тайно плакать Греч»); оба они не участвовали в данных дискуссиях [6, т. 2, с. 181]. Появление Гречи представляется абсолютно непредсказуемым, что и позволяет данные две строки квалифицировать как эпиграмматический пуант.

В целом, по данным комментариев, в фельетоне выражается насмешливое, несерьезное отношение Минаева к подобным рассуждениям о русском языке [9, т. 2, с. 378], а появление фамилий Булгарина и в особенности Гречи в пуанте, не имеющих к этому отношения позволяет усилить комический эффект, и свидетельствует о личной неприязни к ним самого поэта. По мнению

А.А. Асояна, через пуант осуществляется связь, диалогический контакт между «условным миром» произведения и «миром подлинных людей» [1, с. 41]. В нашем случае это полностью подтверждается.

2 Среди стихотворных фельетонов XIX века мы выделяем произведения, в составе которых можно вычленить строки, представляющие собой целую эпиграмму: в них четко прослеживается ее доминантный признак – контраст ожидаемого и неожиданного («Разговор в журнальной конторе» Некрасова, «В гостях и дома» Курочкина, «Песни о розгах» Минаева). Например, у Курочкина в фельетоне «В гостях и дома» мы выявили всего один случай использования эпиграмматических стихов, которые выделяются графически: во-первых, они располагаются в конце произведения; во-вторых, данные стихи отделяются от предыдущих пробелом; в-третьих, состоят из 8 строк, тогда как предшествующие строфоиды (несмотря на астрофичность произведения в целом) сохраняли объем в 14 строк.

Кроме того, эти строки выделяются и логико-синтаксической сменой: если предыдущие строки носили нотки субъективизма (чему способствовало постоянное «выпячивание» местоимения «я», представленного чужим типом выражения субъекта речи), то в последних преобладает некоторая обобщенность («мы», «наших») – вышесказанное относится не только к высмеянному Вяземскому (против поэзии которого, по данным комментариев, в основном и написан фельетон), но и ко всей славянофильской поэзии в целом. Таким образом, эпиграмма с ее двуплановостью усиливает константный признак уже жанра стихотворного фельетона – двуплановость темы.

3 Интересными представляются случаи, когда весь фельетон строится из нескольких эпиграмм. Таковыми являются произведения: «Нужна ли литература?», «Мысли журналиста» Некрасова; «Фискал» и «Фанты» Минаева. Любопытными оказываются наблюдения над «Фантами» Минаева: данное произведение имеет авторский подзаголовок с указанием жанра: «Современная элегия», однако, структура его предстает как нанизывание 19 различных по содержанию, но сохраняющих общий метрический и строфический рисунок (Д4 с

рифмовкой АБАБ, катрен) эпиграмматических стихов. По нашему мнению, это стихотворение является жанром стихотворного фельетона, в котором за счет перечисления фамилий, оппозиционных Минаеву, журналистов и литераторов, высмеивается как творчество каждого в отдельности, так и журналистики в целом. Подобная картина несоотнесенности заявленного жанра, создаваемого искусственно, и действительного создает эффект обманутого ожидания, за счет чего усиливается и комический эффект.

Фельетон Некрасова «Мысли журналиста» содержит 8 эпиграмм, причем первая и последняя достаточно крупные по объему: первая состоит из пяти четверостиший (20 строк), а последняя – из четырех четверостиший (из 16 строк); остальные же сохраняют «классический» для эпиграммы объем – 4 строки [5, с. 44]. Подобная картина оправдана композиционно: первая эпиграмма служит неким зачином для фельетона (поэт – труженик, не гнавшийся за прибылью, а журналист – «нахлебник»), затем короткие – развитие и кульминация, в которых содержится «соль выпадов» (оказывается, что поэты также не прочь «сбирать барыши», а далее следует перечисление имен, которым свойственно «деньги лопатой грести, и, наконец, последняя эпиграмма – развернутая концовка (в итоге, журналист предстает жертвой) [7, т. 2, с. 73]. Если рассматривать все эпиграммы вместе, то общей темой для них выступает – литературно-полемическая, однако, в каждой в отдельности мы можем выделить и эпиграмму на лица (соответственно – на Майкова, Полонского, Фета, Тургенева, Гончарова, Молинару). Построение фельетона на эпиграммах можно объяснить тем, что с помощью этого жанра в лаконичной форме, достаточно точно и едко осмеиваются одновременно и несколько пороков, и их носители.

Подводя итоги, мы можем привести статистику: всего элементы эпиграммы, и эпиграмматические стихи используются в 17 фельетонах, что составляет 26 % от общего числа фельетонов. Это – цифровое выражение процесса жанровой диффузии.

С помощью эпиграмматических элементов заостряется объект осмеяния, и осуществляется связь между «условным миром» произведения и «миром подлинных людей».

За счет эпиграммы со свойственной ей двухплановостью усиливается константный признак стихотворного фельетона – двухплановость темы.

В целом, в стихотворных фельетонах как элементы эпиграммы, так и эпиграммы целиком, используются с целью усиления комического эффекта, а вместе с тем, с целью увеличения охвата и остроты осмеяния.

Список литературы:

1 Асоян, А.А. Эпиграмматические стихи в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / А.А. Асоян // Болдинские чтения. – Горький, 1983. – С.37-44.

2 Гиллельсон, М.И. Русская эпиграмма / М.И. Гиллельсон // Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века). – Л.: Сов. писатель. (Б-ка поэта. Б.с.) – 1988. – С.5-47.

3 а) Ершов, Л.Ф. О русской эпиграмме / Л.Ф. Ершов // Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX века. – Л., 1975. – С. 5-56.

б) Ершов, Л.Ф. Сатирические жанры русской советской литературы (от эпиграммы до романа) / Л.Ф. Ершов. – Л.: Наука, 1977. – 207с.

4 Иоанниди, И.П. «Моя родословная» А.С. Пушкина (к вопросу об истоках стихотворного фельетона) / И.П. Иоанниди // Вестник ОГУ. – Оренбург. – 1999. – №2. – С.11-14.

5 Матяш, С.А. Вопросы поэтики русской эпиграммы: Учеб. пособ. / С.А. Матяш // Караганда, 1991. – 112 с.

6 Минаев, Д.Д. Стихотворения // Поэты «Искры»: Сборник: В 2 т. Т.2.; – вступ. ст., подгот. текста и примеч. И. Ямпольского. – Л.: Сов. писатель, 1987. – 464 с. (Б-ка поэта, Б.с.).

7 Некрасов, Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 тт. / Н.А. Некрасов: Т.1.: Стихотворения 1838-1855 гг. – Л.: Наука, 1981. – 720 с.; Т.2.: Стихотворения

1855 – 1866 гг. – Л.: Наука, 1981. – 448 с.; Стихотворения 1866 – 1877 гг. – Л.: Наука, 1982. – 512 с.

8 Эткинд, Е.Г. Пушкин – эпиграмматист / Е.Г. Эткинд // Пушкинский сб.; уч. зап. ЛГПИ им. А.Н. Герцена. – Псков, 1973. – С. 24-41.

9 Ямпольский, И.Г. Комментарий / И.Г. Ямпольский // Поэты «Искры»; в 2 т. Т.2. – Л., 1987. – С. 376-378 (Б-ка поэта. Б.с.).

## **ЖАНР ИНВЕКТИВЫ В НАУЧНЫХ ТРУДАХ С.А. МАТЯШ И ЕЁ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ**

**Краковяк А.С. , кандидат филологических наук**

**г. Краков, Польша**

В научных исследованиях С.А. Матяш центральное место занимают исследования по теории и истории стиха, среди которых, несомненно, ведущими являются разработки по теории и истории переносов, а также вольного ямба в русской поэзии. Этим проблемам было посвящено множество научных статей и как завершение многолетнего труда – две монографии, вышедшие в 2011 и 2017 годах. Несколько особняком стоят вопросы жанрологии, однако здесь однажды затронутая тема инвективы как литературного жанра породила целый ряд дальнейших исследований как самой С.А. Матяш, так и её учеников и последователей. До появления в 2001 и 2004 году статей «Инвектива в русской поэзии» [13] и «Жанр инвективы в русской поэзии: вопросы статуса, типологии, генезиса» [14] инвектива как жанр лишь упоминалась многими учёными, но практически никогда не становилась предметом серьёзного специального исследования. Можно утверждать, что опубликованные статьи С.А. Матяш явились переломным пунктом в истории исследования жанра. Была чётко сформулирована проблема разграничения инвективы как типа речи и инвективы как жанра, дано определение жанра (позднее дополненное и углубленное) и перечислены его основные константные и доминантные признаки. Уже в рам-

ках этих работ были намечены направления дальнейших исследований – поиск жанровых источников, функционирование жанра в истории поэзии, уточнение жанровых признаков на основе нового материала, взаимодействие с другими жанрами. Все эти задачи с успехом решались как в дальнейших работах самой С.А. Матяш ([10; 11; 15; 16]), так и в статьях, диссертациях её учеников [1; 3; 4]. Среди жанровых источников рассматривались псалмы Давида, ода, лирика Каталла. Среди жанров, с которыми инвективы взаимодействовала чаще всего – сатира и эпиграмма.

Новым этапом исследований жанра инвективы стало привлечение автором настоящей статьи материала ещё одной национальной литературы. Выявление многочисленных образцов жанра инвективы в польской поэзии XIX-XX вв. позволило вывести исследования на новый уровень: выявить уникальные характеристики жанра, проявляющиеся вне зависимости от исторического литературного контекста и творческой индивидуальности того или иного поэта, а также построить инвариантную структуру – модель жанра. Новыми аспектами изучения стали целевая установка [6], семантическая структура [7], модель мира [8] как отличительные жанровые характеристики.

Так, наблюдения над огромным числом образцов жанра позволили отметить постоянные семантические элементы, появляющиеся в том или ином объёме во всех текстах.

Первый из них – «обвинение» – выражается как правило в лексической или препозитивной номинации, позиционирующей адресата как лицо недостойное и несоответствующее принятому социальному идеалу («злодей», «прохвост», «*najeżdźco* – захватчик», «властелин, беспощадной железной рукой / Свой народ неповинный сковавший!» (Ольхин А. У гроба. 1885), «*My orły, wyście podłe jastrzębie! <...> My lwy, a wyście podłe hieny, / Które bezczeszczą umarłych grób* – Мы орлы, а вы подлые ястребы! <...> Мы львы, а вы подлые гиены, / Которые поганят умерших могилы» (Kasprowicz. *Do naszych wrogów* (Каспрович Я. К нашим врагам). 1879), и т.п).

Второй элемент – «доказательство», в качестве которого, как правило, перечисляются действия (или отсутствие должных действий) адресата («Ты женщин и детей душил без сожаленья / Своей кровавою рукой!» – Богораз В. На смерть Судейкина. 1885). Дополнительным аргументом является представление субъекта инвективы или другой жертвы адресата в качестве существа невинного, незащищенного и слабого («Gdy tłumy stoją w obdartej odzieży, / Gdy głód swój palec kładzie im na lica – Когда толпы стоят в рваных лохмотьях, / Когда голод касается их чела» (Niemojewski A. Akademiom. (Немоевски А. Академиям). 1900-е).

«Угроза» представляет собой предсказание того или иного возмездия адресату за содеянные злодеяния («...Народов чуждых песней будешь / И притчею своих врагов....» (Кюхельбекер В. Пророчество. 1822), «W stali jego, jak w zwierciadle / Zobaczywszy się... runiecie wstecz – В стали его, как в зеркале / Себя увидев, рухнет вниз» (Norwid C. Do publicystów Moskwy. (Норвид Ц. К публицистам Москвы). 1868). Объём и последовательность этих элементов могут быть различны, тем не менее, явственно прослеживается аналогия с риторическим принципом построения речи по схеме «тезис – доказательство – вывод». Используя методику, разработанную А. Вежбицкой [17] в рамках теории элементарных семантических единиц, общую семантическую структуру жанра можно представить в виде следующей формулы: обвинение – «ты – преступник»; доказательство, поясняющее первичный тезис: «ты совершил такие-то деяния»; вывод–угроза, утверждающий: «ты понесешь наказание за свои преступления».

Эта структура не соответствует традиционной композиционной триаде лирического стихотворения «зачин–разработка–концовка», т.к. выделенные семантические элементы в пределах одного текста могут выступать в самой различной последовательности и разном объёме. В то же время отчётливо видна связь семантической структуры инвективы с риторическим принципом построения речи по схеме «тезис–доказательство–вывод».

Выявленная – уникальная для лирики – семантическая структура инвективы коррелирует со специфической для жанра картиной мира. Понятия «картины мира» (как вариант: «формула мира», «образ мира», «модель мира») вводятся в процесс изучения жанра многими учеными (М.М. Бахтин [2], Н.Д. Лейдерман [12], Б.О. Корман [5] и др.). В процессе анализа картины мира, моделируемой жанром инвективы, наиболее существенной оказывается ценностная семантика жанра. С этой точки зрения модель строится на последовательно актуализированной оппозиции «добро – зло», причём семантическое поле «добро» в пределах текста группируется вокруг субъекта, а «зло» – вокруг адресата инвективы. Субъектно-объектные отношения борьбы и противостояния преломляются в художественном мире жанра как образ борьбы «добра» со «злом». Угроза возмездия как семантический компонент обеспечивает окончательную победу добра над злом в моделируемой жанром картине мира [9].

Интересно отметить, что анализ обширного материала, включающего тексты на разных языках, заставил отказаться от некоторых параметров, ранее заявленных как доминантные жанровые признаки. Так, ранее высказанное С.А. Матяш положение о настоящем времени, нередко переходящем в будущее, несомненно, справедливо для анализируемой группы текстов: обличение действительно бросается в лицо адресату в момент высказывания, тогда как угроза есть предсказание наказания в будущем. Однако ни настоящее, ни будущее время инвективы, ни трансформация первого во второе не эксклюзивны для инвективы как лирического жанра: они встречаются и в оде, и в литературной молитве, и во внежанровой лирике. Ещё менее специфичны для инвективы её пространственные параметры. Именно поэтому хронотоп инвективы и её стиховой строй не вошёл в круг параметров, по которым выстраивалась в процессе изучения универсальная модель жанра.

Список литературы:

1 Анненкова, Н.А. Сатира и инвектива в поэзии М.Ю. Лермонтова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2004. – 23 с.

- 2 Бахтин, М.М. (Медведев П.Н.) Формальный метод в литературоведении. – М.: Лабиринт, 1993. – С. 147-149.
- 3 Бралина, Г.М. Жанр инвективы в русской лирике середины XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2008. – 18 с.
- 4 Бралина, Г.М. О стихе русских инвектив середины XIX века // Вестник Оренбургского государственного университета, 2006. – № 11. – С. 31-35.
- 5 Корман, Б.О. Избранные труды. Теория литературы. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – С. 98.
- 6 Краковяк, А.С. Литературный жанр с точки зрения целевой установки (на примере лирического жанра инвективы) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. № 18 (44). Аспирантские тетради: Научный журнал. – СПб., 2007. – С. 140-144.
- 7 Краковяк, А.С. Угроза как элемент поэтики жанра инвективы // Русская словесность: проблемы эволюции и поэтики. Сборник научных статей. Под ред. Н.Н. Акимовой, Н.Г. Михновец. – СПб.: Наука, 2008. – С. 29-33.
- 8 Краковяк, А.С. Похвальная ода и высокая инвектива: риторические приемы и художественная картина мира // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2010. – № 11 (117) (ноябрь). – С. 38-43.
- 9 Краковяк, А.С. Инвектива как литературный жанр: проблемы структуры и генезиса (на материале русской и польской поэзии XIX–XX вв.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб, 2010. – 18 с.
- 10 Краковяк, А.С., Матяш, С.А. О композиционных особенностях русской и польской инвективы // Мир славянской письменности и культуры. – Оренбург, 2006. – С.81-86.
- 11 Краковяк, А.С., Матяш, С.А. Инвектива среди жанров русской и польской поэзии периода второй мировой войны // Южный Урал в годы Великой Отечественной войны: материалы региональной науч.конф. – Оренбург, 2006. – С. 299-306.

12 Лейдерман, Н.Л. Теоретическая модель жанра // Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н., Барковская Н.В. и др. Практикум по жанровому анализу литературного произведения. – Екатеринбург, 1998. – 40 с.

13 Матяш, С.А. Инвектива в русской поэзии // Человек и общество: материалы международ. науч.-практич. конф. Ч.3. – Оренбург, ОГУ, 2001. – С.104-105.

14 Матяш, С.А. Жанр инвективы в русской поэзии: вопросы статуса, типологии, генезиса // Феномен русской классики. – Томск: ТГУ, 2004. – С.17-32.

15 Матяш, С.А. Высокая инвектива на полосе фронтовой газеты («Итальянец» М. Светлова) // Традиции и новации русского языка в современной журналистике: материалы регион. науч.-практ. конф. – Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2005. – С.84-97.

16 Матяш, С.А. Жанр инвективы в поэзии Ф.И. Тютчева // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2007. – № 11. – С. 36-43.

17 Wierzbicka A. Semantyka. Jednostki elementarne i uniwerslane. Przekład z j.ang. A.Głaz. – Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006. – с. 53-78.

## **ИНВЕКТИВА В СИСТЕМЕ ЛИРИЧЕСКИХ ЖАНРОВ**

**М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

**Анненкова Н.А., кандидат филологических наук**

**Оренбургский государственный университет**

В 2014 году в нашей стране масштабно отмечалось 200-летие со дня рождения великого русского классика. Прошли многочисленные конференции, круглые столы, лектории, которые показали, что интерес лермонтоведов к проблемам поэтики жанровой системы не исчерпан [6]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Некоторое недоумение у нас вызвало то, что один из авторов, говоря об инвективе в жанровой системе Лермонтова, не сослался на С.А. Матяш как главного разработчика этой проблемы.

В работах, ставших классикой лермонтоведения, (Б.М. Эйхенбаума, Л.Я. Гинбург, В.Э Вацуро, С.И. Ермоленко и др.) очерчены границы жанровой системы поэта. Одни жанры были всесторонне изучены исследователями, другие остались в тени научных изысканий. Одним из таких малоизученных жанров оказался жанр инвективы. По нашим наблюдениям, этот термин достаточно часто встречается в Лермонтовской энциклопедии, как правило, его используют как дополнительную характеристику: инвектива-памфлет (М.М. Уманская), ораторский монолог-инвектива (Е.М. Пульхритудова), инвектива-элегия (П. Белов), сатира-инвектива (Н.С. Поспелов), элегия-инвектива (Л.Г. Фризман).

Впервые проблема жанра инвективы в русской поэзии была поставлена С.А. Матяш, предложившей идею разграничения понятия «инвектива» как тип художественной речи и как литературный жанр [5; 4]. По мнению ученого, термин «инвектива» должен иметь два значения: 1) в широком смысле: инвектива как гневная обличительная речь, которая может появиться как в стихотворном, так и в прозаическом произведении в качестве имитации человеческого гнева, охватившего лирического субъекта, повествователя, эпического или драматического героя; 2) в узком смысле: инвектива как жанр лирики, имеющий ряд константных, доминантных и факультативных признаков.

Методологический подход С.А. Матяш стал основополагающим в нашем изучении лермонтовской поэзии. Методом сплошной выборки на материале 6-ти томного академического издания собрания сочинений М.Ю. Лермонтова было выявлено 16 текстов, интерпретируемых как жанр инвективы. Все тексты помимо гневно-обличительного пафоса, объединяет прямое обращение к объекту обличения, императивность, эмоциональный накал, который поддерживается на уровне тем, идей, образов, экспрессивно-стилистических приемов, синтаксиса. Анализ 16 инвектив с точки зрения объекта обличения позволил выделить 3 тематические группы: 1) политическая инвектива («Прощай, немая Россия», «Смерть поэта» и др.); 2) интимно-лирическую («Как часто, пестрою толпою окружен» и др.); 3) социальную («Поэт», «Журналист, читатель и писатель» и др.).

Константными признаками являются гневная обличительность и субъектная организация. Все 16 текстов представляют собой эготивный текст (написаны в форме 1-го л. с формальными показателями: местоимениями «я», «мы» и соответствующими формами глаголов): «За все, чем я обманут в жизни был.../ Устрой лишь так, чтобы тебя отныне / Недолго я еще благодарил» («Благодарность»), «Чего бы ни было земного / Я не соделаюсь рабом. / К чужим горам, под небо юга / Я удалюсь, может быть» («К\*») («Я не унижусь пред тобою»). Есть несколько текстов, где «я» и личные глаголы, обозначающие лирического героя, отсутствуют: «Да, хитрой зависти ехидна / Вас пожирает; вам обидна / Величья нашего заря; / Вам солнца божьего не видно / За солнцем русского царя» <...> «Вы мнили грязными руками / Венец блестящий запятнать. / Вам непонятно, вам несродно / Все, что высоко, благородно» («Опять, народные витии»). У этого невыраженного авторского «я» есть конкретный адресат, через оценочные метафоры и эпитеты («хитрой зависти ехидна», «грязными руками») выражается авторская оценка и отношение к происходящему.

С точки зрения адресности жанр инвективы представляет собой апеллятивный текст, который организован как единое обращение к эксплицированному адресату с формальными показателями (местоимения «ты», «вы», соответствующими формами глаголов, императивами, обращениями). Все инвективы имеют конкретного адресата: к палачам и мучителям Пушкина («Смерть поэта»), к королю Карлу X («30 июля. – (Париж) 1830 года»), к современному поколению («Дума»), к поэту-современнику («Журналист, читатель и писатель», «Поэт», «К\*\*\*») («О, полно извинять разврат»), «Не верь себе»). По этому критерию нами выделены 3 группы адресатов инвектив поэта: 1) конкретные (биографические) адресаты; 2) некоторая группа людей, объединенная общностью идей и взглядов; 3) абстрактно-обобщенные адресаты.

Следующим константным признаком является особенность пространственной организации. Как было ранее нами отмечено [3], в подавляющем большинстве инвектив представлено урбанистическое пространство («Смерть поэта», «Как часто, пестрою толпою окружен», «30 июля. – (Париж) 1830 года»,

«Дума» и др., – в 13 из 16 текстов). Эта характеристика вытекает из константного признака жанра инвективы – обращенности к конкретному адресату. Вопреки ожиданию, что в лирическом жанре будет преобладать невизуальное пространство, в инвективе значительное место занимает визуальное пространство (11 из 16 текстов) с реальной топонимикой.

Пространственно-временной континуум инвективы определяет специфика временной организации – преобладание грамматического настоящего времени (все 16 текстов), переходящего в будущее, которое связано с идеей возмездия, наказания: «О! чем заплотишь ты, тиран, / За эту праведную кровь, / За кровь людей, за кровь граждан» <...> «Ты обернешь молящий взгляд, / И строй кровавый закричит: / Он виноват! Он виноват!» («30 июля. – (Париж) 1830 года»). Только в одном тексте («Поэт») появляется прошедшее время, оно противопоставляется настоящему времени как время героических деяний. Характер категории времени говорит об обращенности Лермонтова к современности. Для жанра инвективы характерно проживание мгновения, которое свидетельствует о силе и интенсивности чувств и переживаний лирического героя «здесь и сейчас».

За основу анализа композиции мы взяли идею о трехчастности лирического стихотворения, принятую многими современными исследователями (Л.Я. Гинзбург, В.Е. Холшевников, Б.В. Томашевский, М.Л. Гаспаров, Р.А. Евсеева и др.). Проведенный анализ показал [1], что композиция жанра инвективы имеет неоднородную структуру. Нами выделены 2 композиционные группы: 1) инвективные строки (с субъектной организацией «я»-«ты»/«вы») охватывают все стихотворение («Дума», «Смерть поэта» и др.); 2) инвективные строки появляются в части стихотворения («Поэт», «Умиравший гладиатор»).

Рассмотрев стихотворные формы, мы пришли к выводу, что жанр инвективы во многом отражает облик Лермонтова-стихотворца в целом. Но, в то же время, инвектива имеет ряд специфических стиховых примет, отличающих ее от других лирических жанров (декламационный тип интонации, несовпадение

метрического и синтаксического членения, переносы в пределах 6%, отсутствие дактилических рифм и однострофических произведений).

Жанр инвективы был новым для эпохи романтизма и, как показало исследование С.А. Матяш, наиболее важным этапом его развития стали инвективы Лермонтова.

Как показало наше исследование, инвектива в творчестве Лермонтова представляет сложившийся самостоятельный жанр, с присущими ему специфическими признаками [2]. Сопоставление идейно-эмоциональной направленности инвектив Лермонтова с поэтической традицией предшественников, показало общность с инвективами политических и социальных групп («Я ль буду в роковое время» К.Ф. Рылеева и «Дума» М.Ю. Лермонтова, «О чем шумите вы, народные витии», «Бородинская годовщина» А.С. Пушкина и «Опять, народные витии» М.Ю. Лермонтова и др.). Новаторством поэта стало то, что традиционные элегические размышления и упреки в женском коварстве и непостоянстве переросли у него в резкое обличение бывшей возлюбленной. Любовная инвектива в лирике предшественников М.Ю. Лермонтова не встречается. Предложенный С.А. Матяш принцип методологического разграничения инвективы как типа художественной речи и литературного жанра позволил нам определить жанрообразующие признаки инвективы и определить ее место в системе поэтики Лермонтова.

#### Список литературы:

1 Анненкова, Н.А. Композиция жанра инвективы М.Ю. Лермонтова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2007. – № 11. – С. 23-27.

2 Анненкова, Н.А. Место сатиры и инвективы в системе лирических жанров М.Ю. Лермонтова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2009. – № 11. – С. 17-19.

3 Анненкова, Н.А. (Дементьева Н.А.) Художественное пространство жанра инвективы: на материале поэзии М.Ю. Лермонтова // Жанровое своеобразие

русской и зарубежной литературы XVIII-XX веков: сб. статей. – Самара: СПГУ, 2002. – С. 107-115.

4. Матяш, С.А. Жанр инвективы в русской поэзии: вопросы статуса, типологии, генезиса // Феномен русской классики. – Томск: Изд-во ТГУ, 2004. – С. 17-34.

5. Матяш, С.А. Инвектива в русской поэзии // Человек и общество. Материалы междунар. науч.-практич. конф. Ч. 3. – Оренбург: ОГУ, 2001. – С. 104-105.

6. Тюпа, В.И. Жанровый репертуар лирики Лермонтова 1840-1841 годов // Мир Лермонтова: Коллективная монография / Под ред. М.Н. Виролайнен, А.А. Карпова. – СПб.: Скрипториум, 2015. – С. 115-131.

## **ОБ ИЗУЧЕНИИ ЖАНРА ИНВЕКТИВЫ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ**

**Бралина Г.М., кандидат филологических наук**

**Лицей № 5, г. Оренбург**

Литературные жанры в общеобразовательной школе изучаются достаточно подробно. Это – традиционные жанры, т.е. широко известные – послание, ода, басня, элегия, дифирамбы, песня и др. Полагаем, что учащиеся могут изучить и нетрадиционный жанр – жанр инвективы.

Поскольку в процессе обучения мы развиваем не только предметные, но и метапредметные компетенции, учитель при изучении лирики Н.А. Некрасова в 10 классе может включать урок-исследование с выявлением жанровых признаков инвективы в стихотворении «Размышления у парадного подъезда». Это произведение включено в школьный курс литературы в 7 классе. Автором учебника В.Я. Коровиной [4] предлагается история создания произведения и ряд вопросов для осмысления школьниками небольшого отрывка из этого стихотворения. Жанровый аспект не рассматривается, поэтому педагог более углубленный анализ этого стихотворения проводит в 10 классе.

Отметим, что стихотворение Некрасова уже анализировалось рядом литературоведов: Т.С. Царьковой [11] – с точки зрения творческой истории, В.Е. Холшевниковым [10] – с точки зрения интонации; Н.Н. Скатов [9] сделал наблюдение и выводы по поводу идейного содержания стихотворения, а Б.О. Корман [3] – по поводу содержательно-субъектной организации. Автором статьи данное произведение ранее было заявлено как внежанровое [2]. Сейчас мы квалифицируем стихотворение как полижанровое, т.е. содержащее в себе несколько жанров. Наряду с песней, сценкой, одой в данном произведении функционирует еще и жанр инвективы.

Наше исследование посвящено жанру, который рассматривался рядом ученых не как жанр, а как тип художественной речи, функционирующей в разных жанрах. С.А. Матяш [7; 6] и ее последователи Н.А. Анненкова [1], А.С. Краковяк [5], автор статьи [2] предлагают разграничивать понятие «инвектива» как тип художественной речи и как литературный жанр. Главными показателями жанровой целостности инвективы, согласно С.А. Матяш, выступают, прежде всего, общая тональность (гневный пафос) и признаки структуры: а) личная форма высказывания; б) присутствие адресата, формирующее субъектные отношения «я – ты (вы)»; в) настоящее время – благодаря чему обвинение (осмеяние, поругание, осуждение и т.п.) бросается как бы в лицо обвиняемому; г) угроза возмездия за несправедные дела или проклятие. На основании изложенной теории жанра инвективы мы с учащимися попытались проанализировать стихотворение Н.А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда» (1857-1858) и доказать, что это произведение содержит в себе отрывок, который можно интерпретировать как жанр инвективы.

На уроке используется частично-поисковый метод, который направлен на решение обучающих задач. В качестве домашней подготовки ребятам раздаются задания по группам: 1-я группа должна изучить историю создания произведения и страницы биографии Некрасова; 2-я группа исследует субъектно-объектные отношения; 3-я группа делает лексический анализ незнакомых слов и наблюдения над интонацией; 4-я группа, опираясь на теорию жанра инвекти-

вы, находит жанровые признаки. Также предлагается индивидуальное задание – ознакомиться с перечисленными выше аспектами анализа стихотворения Некрасова в исследованиях литературоведов XX века. Эти ребята будут выступать в качестве экспертов. Одна из задач учителя на уроке – показать значение инвективы в художественном целом этого стихотворения.

В ходе занятия сначала выступают ребята 1-й группы. Они, основываясь на данных учебной литературы, приходят к выводу, что история создания лирического произведения напрямую повлияла на идейное содержание стихотворения. 2-я группа в ходе анализа замечает, что описание мужиков в первом строфоиде дается с точки зрения швейцара. Описание того, что видит швейцар, начинается со слов: «Он гостей оглядел...»: «Он гостей оглядел: некрасивы на взгляд! / Загорелые лица и руки, / Армячишка худой на плечах, / По котомке на спинах согнутых, / Крест на шее и кровь на ногах, / В самодельные лапти обу-тых». Обучающиеся далее замечают и голос автора, заключенный в скобки: «(Знать, брели-то долгонько они / Из каких-нибудь дальних губерний)». Кроме этого, ученики могут отметить, что Некрасов говорит о простых мужиках в высоком стиле: «Постояв, / Развязали кошли пилигримы, / Но швейцар не пустил, скудной лепты не взяв, / И пошли они, солнцем палимы <...>». К этому выводу приводят наблюдения 3-й группы учеников над словами «кошли», «скудная лепта», «пилигрим», значение которых они узнают в толковом словаре [8]. Кроме этого, обучающиеся обнаруживают, что данный фрагмент можно назвать сценкой.

Ребята, анализирующие субъектно-объектные отношения, замечают образ «владельца роскошных палат» во втором строфоиде как антитезу простым «мужикам». Сообщение экспертов углубляет представление о субъектно-объектных отношениях в исследованиях Б.О. Кормана, С.А. Матяш и автора статьи. Учитель обращает внимание обучающихся на то, что при изображении «владельца роскошных палат» меняются субъектно-объектные отношения:

Ты, считающий жизнью завидною  
Упоение лестью бесстыдною,

Волокитство, обжорство, игру,  
Пробудись! Есть еще наслаждение:  
Вороти их! В тебе их спасение!  
Но счастливые глухи к добру.

Также предлагается обратить внимание на изменение интонации: сочувственная интонация сменяется гневной. Десятиклассники выявляют изобилие гневных ораторских восклицаний. Далее они замечают, что образу «владельца роскошных палат» посвящены также третий и четвертый строфоиды. 2-я группа обучающихся констатирует обращение к «владельцу роскошных палат» на «ты», что способствует обвинению прямо в лицо:

Не страшат тебя громы небесные,  
А земные ты держишь в руках,  
И несут эти люди безвестные  
Неисходное горе в сердцах.  
Что тебе эта скорбь вопиющая,  
Что тебе этот бедный народ?  
Вечным праздником быстро бегущая  
Жизнь очнуться тебе не дает.  
И к чему? Щелкоперов забавую  
Ты народное благо зовешь;  
Без него проживешь ты со славою  
И со славой умрешь!

Вслед за С.А. Матяш [7; 6], процитированные строки десятиклассники 4-й группы интерпретируют как вкрапление инвективного характера по следующим соображениям. Во-первых, присутствует гневный пафос, во-вторых, имеется прямое обращение к адресату обличения (местоимения и глаголы 2-го лица единственного числа), в-третьих, наличествуют глаголы настоящего времени. В-четвертых, в конце четвертого строфоида можно прочесть пророчество поэта, содержащее проклятие:

И сойдешь ты в могилу... герой,  
Втихомолку проклятый отчизною,  
Возвеличенный громкой хвалой!..

2-я группа учеников поясняет, что Некрасов в своем произведении обращается еще и к Волге, как к символу угнетенной России. Опираясь на биографию поэта, 1-я группа учеников объясняет, что Волга была частью детства Ни-

колая Алексеевича, он любил бывать на ее берегах, и образ этой великой реки часто встречается на страницах его произведений: «Волга! Волга!.. Весной многоводной / Ты не так заливаешь поля, / Как великою скорбью народной / Переполнилась наша земля, – / Где народ, там и стон». Ученики 2-й группы дополняют наблюдение: в произведении имеется еще один адресат – образ родной русской земли: «Родная земля! / Назови мне такую обитель, / Я такого угла не видал <...>».

Вопрос судьбы простого народа и будущего России всегда звучит на страницах произведений Некрасова. Эксперты комментируют, что Н.Н. Скатов отрывок, который начинается с обращения к родной земле и до конца строфоиды, определил как жанр песни [9]. Учитель отмечает, что не песня заканчивает стихотворение «Размышления у парадного подъезда», как утверждал Н.Н. Скатов в своем исследовании, а размышления, раздумья о судьбе народа русского, которые Некрасовым даются в форме риторических вопросов:

Эх, сердечный!  
Что же значит твой стон бесконечный?  
Ты проснешься ль, исполненный сил,  
Иль, судеб повинуюсь закону,  
Все, что мог, ты уже совершил, –  
Создал песню, подобную стону,  
И духовно навеки почил?..

Данные строки можно отнести к философской оде, так как имеются философские рассуждения, маркированные риторическими вопросами, внутрстиховыми паузами.

В конце урока обучающиеся, отвечая на вопросы педагога: «Какие жанры функционируют в стихотворении; кому адресовано произведение; каково значение инвективы в этом стихотворении?», приходят к выводу, что в стихотворении Некрасова «Размышления у парадного подъезда» наряду со сценкой, песней, философской одой функционирует жанр инвективы. Это позволяет отнести его к полижанровому стихотворению. В данном произведении три адресата высказывания: владелец роскошных палат, река Волга, русский народ. Но объектом обличения в тексте выступает только один адресат – владелец рос-

кошных палат. Инвективный фрагмент занимает центральное место в произведении. Он создает контраст с предыдущими и последующими строфоидами. Инвектива придает энергетичность финалу произведения, цементирует все части воедино, определяет идейный пафос всего стихотворения.

Данная форма работы расширяет кругозор обучающихся, развивает практические умения говорения, формирует навыки написания сочинений на ЕГЭ по русскому языку и литературе.

#### Список литературы:

1 Анненкова, Н.А. Сатира и инвектива в поэзии М.Ю. Лермонтова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Н.А. Анненкова. – Самара, 2004. – 23 с.

2 Бралина, Г.М. «Размышления у парадного подъезда» Н.А. Некрасова (жанровый аспект анализа) / Г.М. Бралина // Вестник ОГУ. – 2009. – №11. – С. 20-23.

3 Корман, Б.О. Лирика Некрасова / Б.О. Корман. – Ижевск: «Удмуртия», 1978. – 300 с.

4 Коровина, В.Я. Литература. 7 класс. Учебн. для общеобраз. учреждений с прил. В 2 ч. Ч. 1. / В.Я. Коровина. – М.: Просвещение, 2012. – С. 249-251.

5 Краковяк, А.С. Инвектива как литературный жанр: проблема структуры и генезиса (на примере русской и польской поэзии XIX – XX вв.): автореф. дисс. ... канд. филол. наук / А.С. Краковяк. – СПб, 2010. – 18 с.

6 Матяш, С.А. Жанр инвективы в русской поэзии: вопросы статуса, типологии, генезиса / С.А. Матяш // Феномен русской классики. – Томск: изд-во ТГУ, 2004. – С. 17-32.

7 Матяш, С.А. Инвектива в русской поэзии / С.А. Матяш // Человек и общество: материалы междунаро. науч.-практич. конф. Ч.3. – Оренбург: ОГУ, 2001. – С.104-105.

8 Ожегов, С.И. Словарь русского языка. / С.И. Ожегов. / Под ред. Н.Ю. Шведовой. – М.: «Русский язык», 1989. – 750 с.

9 Скатов, Н.Н. Народный поэт / Н.Н Скатов // Некрасов Н.А. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. – М.: Правда, 1979. – С. 3-50.

10. Холшевников, В.Е. Стихovedение и поэзия / В.Е. Холшевников. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – 256 с.

11 Царькова, Т.С. Комментарий к стихотворению «Размышления у парадного подъезда» / Т.С. Царькова // Некрасов Н.А. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. – М.: Правда, 1979. – С. 354-355.

## **ГУСТАЯ НАСЕЛЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА САШИ ЧЕРНОГО КАК ПРИЗНАК МЕТАЖАНРА «САТИРЫ И ЛИРИКА»**

**Афанасьева Е.А., кандидат филологических наук, доцент  
Филиал РГУ нефти и газа (НИУ) имени И.М. Губкина, г. Оренбург**

Исследуя «сатиры и лирику» Саши Черного как метажанр, мы обратили внимание на обилие персонажей в его стихотворениях. Анализ позволил выявить, что в текстах с третьеличным повествованием сатирические персонажи занимают центральное место, им дается развернутая характеристика. Однако бóльшую часть текстов поэта составляют стихотворения с субъектом речи «я», «мы». В этих произведениях центральное место занимает развернутая лирическая рефлексия, но и в них эпизодически появляются сатирические персонажи, который создают неповторимый облик лирики Саши Черного и выступают сигналом диффузных образований, взаимопроникновения лирики и сатиры.

В 374 дореволюционных стихотворениях упоминается 2015 персонажей, что составляет в среднем 5,4 персонажей на одно произведение, то есть лирика явно испытывает влияние сатиры. Из этого следует, что в рамках метажанра происходит сближение сатиры и лирики, в том числе и по показателю среднего числа персонажей на одно произведение.

При анализе системы персонажей Саши Черного мы выделили следующие рубрики: вымышленные персонажи (конкретные и обобщенные), исторические личности, литературные герои, животные и растения, неодушевленные предметы, абстрактные понятия.

Конкретные персонажи – это наименования, выраженные существительными в единственном числе (*адвокат, хозяйка, дочурка*). Обобщенные образы – это наименования, выраженные существительными во множественном числе или собирательными существительными (*сброд, тьма народа*). В наименовании вымышленных персонажей Саша Черный использует имена собственные (*Филя, Петруша, Лидка*). Некоторым персонажам Саша Черный присваивает латинские литеры, обозначающие в точных науках неизвестные величины (*Икс, генеральша Игрек*). В этом приеме можно усмотреть определенную обезличенность персонажей, которая может выражаться с помощью так называемой вторичной номинации, когда выделяется какой-то один признак: родственные связи (*мамаша, дочурка, безбровая сестра*), род деятельности (*толстый доктор, инженер, дачный сторож*), возраст (*старый хрен в английском платье, старухи, юнцы*), национальность (*французы, толстяк-баварец, два еврея*), политические взгляды (*октябрист, крайний правый, стадо правых жеребят*), умственные способности (*дурак, тупицы, безмозглые*), высмеиваемые пороки (*казнокрады, стадные, жадные, низко-утробные*), статус в учебном заведении (*малыш-приготовишка, дочурка-гимназистка, первокурсник-щенок*). Для наименования персонажа автором могут использоваться числительные (*800 почтеннейших граждан, миллионов пять*).

Саша Черный активно использует портретные характеристики, однако ограничивается при этом одной деталью, например, деталью одежды (*бобры, треуголки, шубы*) или частью человеческого тела (*щеки, шеи, бюст*), следуя, на наш взгляд, сатирико-иронической традиции Н.В. Гоголя. Деталь портретной характеристики – это средство индивидуализации персонажей. Но у Саши Черного эти детали всегда во множественном числе и являются средством обезличивания, подобно тому, как он заявлял: «*Все в штанах, скроенных одинаково*».

Деталь, замещающая человека, может служить для выражения авторского анти-эстетизма (*бифштекс в нарядном женском платье*).

В стихотворениях Саши Черного, помимо вымышленных персонажей, присутствуют исторические личности. В их число вошли государственные деятели, правители (*Грозный, Петр Великий, император Франц-Иосиф*), писатели, философы, композиторы, певцы (*Пушкин, Дюма, Григ, Шаляпин*), современные Саше Черному государственные чиновники, политики, журналисты (*Александр Гучков, Столыпин*). Большую часть группы исторических личностей составляют персонажи, являющиеся объектами сатиры Саши Черного. Как правило, это современные поэту публичные люди (*Кузмин, Каменский, Арцыбашев, Бальмонт*). Относительно небольшая группа – это те люди, которые являются непререкаемым авторитетом для поэта. Такие персонажи выступают в стихотворениях неким эталоном, своеобразным камертоном, с которым Саша Черный сверяет своих персонажей (*Вергилий, Гораций, Вольтер, Толстой*).

Поэт расширяет ряд своих персонажей группой литературных героев. Их появление создает у читателя определенные ассоциации, обогащая созданный поэтом образ уже известными характеристиками. В числе литературных героев, привлекаемых Сашей Черным в качестве персонажей, могут быть сатирические образы классической литературы, чьи имена давно стали нарицательными. Например, автор помещает известных читателю гоголевских литературных героев (*Манилова, Ноздрева, Петрушку*) в современные условия, подчеркивая непрерывность сатирической традиции, которой он следует.

И, наконец, активными действующими лицами в стихотворениях Саши Черного выступают животные, растения и даже неодушевленная природа (*грандиознейшие мопсы, флиртующие кошки, зачарованный петух*). В этой общей населенности неодушевленные предметы приобретают качества живых существ. У Саши Черного к олицетворению тяготеют даже абстрактные понятия (*Истина, Идея, Проблема Пола, успех, царь-апломб, мода* и др.).

Говоря о густой населенности художественного мира Саши Черного, мы должны отметить, что этот художественный мир необычайно подвижен.

Обобщая сказанное, констатируем следующее. Во-первых, стихотворения Саши Черного изобилуют персонажами, причем мир этих персонажей подвижен. Во-вторых, в художественном мире Саши Черного персонажи представлены необычайно широко: они характеризуют различные области жизни (политическую, идеологическую, культурную, бытовую и т.д.), представляют все слои населения дореволюционной России. В-третьих, персонажи, с помощью которых происходит взаимопроникновение сатиры и лирики, участвуют в создании метажанра «сатиры и лирика». В-четвертых, через персонажей просматриваются принципиальные установки поэтики Саши Черного (ирония, антиэстетизм).

## **О КАЗАХСКОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ НАЧАЛА XX ВЕКА**

**Абишева С.Д., доктор филологических наук, профессор  
Казахский национальный педагогический университет  
имени Абая, г. Алматы, Казахстан**

**Асылбекова М.С., кандидат филологических наук  
Специализированный лицей № 165, г. Алматы, Казахстан**

Лирическая поэма – особая разновидность жанра поэмы в том смысле, что ее формирование тесно связано с расширением возможностей лирического изображения. Лирическое начало в такой поэме проявляет себя на всех уровнях организации текста: сюжета и композиции, системы образов, а также на уровне средств художественной выразительности. Она относится к неканоническим, «открытым» жанрам, т.е. к тем смысловым структурам, которые не обладают постоянной композиционной структурой. Одним из содержательных элементов в них является импровизационная незавершенность, тенденция к продолжающемуся композиционному развитию. Определяющим мировоззренческим мотивом служит восприятие мира как вечного движения, как бесконечного изменения сущего. На эту особенность жанра указывает ряд казахстанских ученых-литературоведов [6; 5; 15].

Тенденция полного выражения личностного самосознания человека принесла в казахскую литературу значительные новшества не только с точки зрения тем и проблем, но и с точки зрения формы. Это сказалось особенно в лирике, поскольку именно в лирике находит выражение человеческая душа.

Лирическая поэма – произведение со сложной структурой, представляющее в своем развитии в самых различных формах. Необходимо отметить, что с точки зрения структуры лирические поэмы делятся на две основные группы – одноголосые и многоголосые поэмы (термины К. Имедашвили) [8].

Одноголосая поэма – поэма-монолог, исповедь героя или автора. Ярким примером одноголосой лирической поэмы стала поэма С. Торайгырова «Заблудившаяся жизнь» (1918 г.), корнями своими уходящая в жанр толгау.

Поэма С. Торайгырова «Заблудившаяся жизнь» достаточно хорошо исследована и в литературоведении, и в философии [1; 2; 3]. Мы же попытаемся на примере данной поэмы определить структурно-семантические особенности лирической поэмы в целом. Лирическая поэма своим художественным заданием предполагает «новые ситуации» обновления традиционных форм, когда каждый прием приходит не из традиции, а становится ответственным эстетическим актом. Она пытается преодолеть не только известные образы, ритмы и жанровые формы, но и само пространство и время. Принцип спонтанности – действенный инструмент этой стратегии.

Острота эпохи – это напряженность судеб и биографий, которая ищет выражения в прямом, проповеднически-действенном слове. Подобная тенденция проявилась в уникальной лирической поэме С. Торайгырова. Сама жизнь молодого поэта с ее сложными изломами и потрясениями, полная высоких страданий и дум, непосредственно определяла принципы размышления в поэме. Д.С. Лихачев, размышляя о «Житии протопопа Аввакума», писал: «Интерес Аввакума к своему прошлому не исторический, не автобиографический, а философский: это лишь повод для размышлений, для отчета перед самим собой» [12, с. 44]. Это высказывание в полной мере можно отнести к лирическому герою поэмы С. Торайгырова.

Герой поэмы «Заблудившаяся жизнь» ищет всему объяснение, извлекает суть, которую проповедует со всей страстью, а главное, старается не покидать момента настоящего времени. Он видит свое прошлое и свое будущее из настоящего, соотносит случившееся когда-то с настоящим, прибегает к будущему для объяснения настоящего. Этот «эгоцентризм настоящего» – характерная черта лирической поэмы С. Торайгырова.

«Эгоцентризм настоящего» – прием «оживления» времени, живое время лирического героя отменяет календарное время повествования (нарратива). Оно

перестает быть «числом движения по отношению к предыдущему и последующему» (Аристотель) и становится длительностью внутренней жизни, соединяется с ней, одухотворяется.

Внутренняя жизнь, в сфере которой порождается текст лирической поэмы С. Торайгырова, это мир с другой онтологией. Ее можно определить как экзистенциальную ситуацию «здесь и сейчас». Она не знает ни временного (прошлое-настоящее-будущее), ни модального (действительное-возможное), ибо она непрерывно-длящееся и словно бы растущее бытие. Она – начало чувств и мыслей, спонтанных событий внутренней жизни, которые самостоятельно выстраиваются в сюжет лирической поэмы-исповеди С. Торайгырова. Такая творческая ситуация принципиально нериторична, предполагает авторскую свободу от нормативности, тяготеет к неканоническим жанрам, к тексту без готовых приемов.

С. Торайгыров уделял особое внимание отношению человека к жизни, к смерти и бессмертию. И это не случайно. Проблема жизни и смерти занимала основное место еще с древнейших времен в примитивном сознании наших предков. В прошлом профессиональные утешители в лице поэтов, жырау, сказителей, служителей культа, наконец, ученых, пытались внушить идею потустороннего мира, куда переселяется человеческая душа [17].

М.Б. Базарбаев отмечал: «Тема краткости жизненных сроков – одна из главных в старой казахской поэзии. Пожалуй, не найти ни одного акына, поэта прошлого, который не обращался бы к теме возраста» [4, с. 80]. С. Торайгыров в своих размышлениях о жизни придерживался традиции казахских жырау, делящих жизнь на определенные узловые моменты, связанные с рождением, юностью, молодостью, зрелостью, старостью и смертью человека. Причем каждый из этих этапов характеризовался ими как деятельностный этап, основным мерилом которого выступает время. Так, знаменитый Бухар-жырау, сказитель, живший в XVIII веке, много внимания уделял теме жизни. Деля жизнь на временные отрезки, Бухар пытался охарактеризовать каждый из них с точки зрения умственных и деятельностных возможностей человека. При этом расцвет

жизни у него приходился на молодость, пиком которой является двадцатипятилетний возраст.

В противоположность молодости старость характеризуется жырау как пустыня, окруженная со всех сторон пропастью. Молодость безвозвратна, поэтому следует ее не растрчивать попусту, а употребить с пользой для себя и общества, овладевая знаниями и искусством, писал Бухар-жырау. В поэме «Заблудившаяся жизнь» С. Торайгыров использовал ту же градацию жизни, как у Бухар-жырау, с тем лишь различием, что поэт исчисляет ее не десятилетиями, как у Бухара (25, 35, 45, 55 и т.д. лет), а этапами: «Младенчество», «Молодость», «Зрелость», «Старость», «Конец».

При чтении приводимого ниже отрывка из поэмы обращает на себя внимание тот факт, что особая ритмическая, смысловая и эмоциональная интонация достигается переводчиком благодаря интенсивному функционированию переносов [16, с. 37]. Подобно жырау основным в ценностно-полезном отношении этапом является у Торайгырова молодость:

Я дерзок и упрям, в себе уверен.  
Из благ земных я смело выбираю  
Все лучшее, не думая о том,  
Что юности нам краткий срок отпущен.  
Мне кажутся лишенья и труды  
Легко преодолимыми; но прежде  
Лишь надобно решить – куда идти... [13, с. 61]  
*(перевод А. Жовтиса)<sup>1</sup>*

Но ничего не добившись смолоду, в старости остается только одно – ждать смерти, избавляющей от бесславной жизни.

Мне тяжело и страшно умирать:  
Мне девяносто лет, и нет надежды,  
Чтоб помянули добрым словом люди  
Прожившего такую жизнь, как я. [13, с. 73]

---

<sup>1</sup> Это поэма цитируется в переводе А.Л. Жовтиса, который одним из первых перевел С. Торайгырова на русский язык. Из-за болезни поэт рано ушел из жизни (годы жизни 1893 – 1920), а его поэзию пытались предать забвению. А.Л. Жовтиса за переводы С. Торайгырова обвинили в буржуазном казахском национализме и подвергли остракизму.

Человек у Торайгырова бессилен как перед лицом старости, так и перед лицом смерти. Умея творить добро и зло, человек, однако, не способен избежать смерти. Сроки его жизни отмерены без особой щедрости: он живет дольше, чем, скажем, бабочка, но намного меньше, чем ворон. Поэтому человек не может выделиться, «выпрыгнуть» из всеобщего процесса движения вещества и энергии и вынужден подчиниться извечному злу, царящему в мире – смерти.

Примирение со смертью у Торайгырова вызвано ее определением как явления повседневного, естественного, всеобщего. Несмотря на относительность характера этих определений, человек осознает ее неотвратимую обыденность в отношении других и самого себя. Характерно, что рассуждения о неизбежности смерти у Торайгырова окрашены личной мотивировкой, связанной с ранним обнаружением у поэта туберкулеза, который, будучи неизлечим, спустя несколько лет свел его в могилу. Не случайно уже в 25 лет он с естественной легкостью воспринимает смерть.

На примере поэмы С. Торайгырова «Жизнь в блужданиях» мы можем заметить, что заслуга художника в том, что он дал новое понимание внутреннего мира своего героя, его чувств и впечатлений – разнообразных, наполненных, сложных, смутных, ясных, зыбких эмоционально-душевных состояний, индивидуальных догадок и свободного полета мысли. Перед нами экзистенциальная ситуация с ее «эгоцентризмом настоящего» и живым временем беседующего с нами автора. Именно его образ, развертывающийся в спонтанном лирическом самовыражении, становится основным фактором организации произведения, его цельности. Нарративная схема, пространственно-временные и причинные связи факультативны в такой поэме. Они уступают главную организующую роль другой форме единства – космосу авторской личности, ее сознанию (местоимение «мен» – «я» встречается в тексте поэмы 58 раз).

Выявление «чувств и чаяний», выставление их напоказ превращается в поэтическую исповедь, исповедь индивида. Возможно, именно это и обусловило факт, что в структурном отношении «Заблудившаяся жизнь» С. Торайгырова – одноголосая лирическая поэма-исповедь. Воздействие на читателя оказывает

не эпическое приложение, рассуждения героя, его мысли. И если рассматривать это во временном отношении, – не свершившийся факт, а мысли и чувства, вызванные фактом.

В итоге возникает вопрос – есть у лирической поэмы сюжет или нет? Есть, но не в традиционном смысле слова, и было бы несправедливо доказывать, что лирическая поэма – бессюжетна. Сюжет лирической поэмы составляет не развитие какого-либо события, а мысли и переживания, связанные с ним. Истоки этого события и переживания находятся большей частью вне художественного текста, в иной плоскости. В большинстве случаев сюжет лирической поэмы – это не развитие фабулы (что и создает ощущение бессюжетности), а упорядоченное, взаимосвязанное, доведенное до системы чередование «голосов», видений, воспоминаний и т.д.

Лирическая поэма – это такое художественное поэтическое произведение, которое содержит информацию о мыслях и представлениях адресата, связанных с событием, случившимся в самом тексте или вне его, но не развивающимся в нем.

Многоголосие в лирической поэме (введение в текст поэмы отдельных голосов, вариации темы и проблемы, параллельные линии, взаимосвязанные персонажи) объясняется желанием раскрыть человеческую душу, познать внешний мир в единстве разных времен. К многоголосым поэмам относятся поэмы С. Сейфуллина («Разлученные лебеди», «Песнь о Лашине») и поэмы М. Жумабаева («Коркут», «Кобыз Койлыбая»). На примере этих неканонических поэм мы проследим отношение к канону. Повествование и в поэмах С. Сейфуллина, в поэмах М. Жумабаева сосредоточено вокруг одного героя и одного события его внутренней жизни (у Сейфуллина – любовь, у Жумабаева – поиски самого себя). Но герой лирической поэмы модален. Область его существования находится между двумя пределами – эпическим и частным человеком, хотя мера их соотношения может быть разной. Героем поэмы М. Жумабаева становится историческая личность, непревзойденный музыкант, мудрый старец Коркут. Согласно народным преданиям, он искал для своего народа землю обетован-

ную, жил долго. И он хотя пришел к печальному заключению о том, что все имеет свой конец, тем не менее он обрел бессмертие в музыке, мелодиях кобыза [11, с. 159; 10, с. 152-154]. Мечты его сбылись. Бессмертие обрели его творения: кюи, слова-назидания, сказания, пережившие века и снискавшие славу.

Задача С. Сейфуллина другая – преодолеть поэтическую условность, разрушить границу между миром художественным и действительным. В лирических поэмах С. Сейфуллина – сюжеты его собственной жизни, реальной современности, изображающие то, что происходит в его душе и в его судьбе в современном ему мире. В комментариях к поэме «Песнь о Лашине» исследователи утверждают, что в поэме отразились переживания самого поэта. В середине 20-х годов Сакен встретился с девушкой Гуль. Местный житель Абикен Хасенов помогает Сакену познакомиться с Гуль. Девушка тоже полюбила поэта. Но мечтам влюбленных не суждено было осуществиться. Отец девушки не пожелал отдать дочь замуж без калыма. По его повелению заплатившие за Гуль большой калым богатые заправила степи увозят девушку от любимого. Ожесточенный этой неудачей, Сакен пишет поэму, передавая реальные события как приснившийся ему сон. Поэма С. Сейфуллина глубоко автобиографична.

Но и в поэме М. Жумабаева, и в поэме С. Сейфуллина герой помнит свое героическое прошлое, так же как сама поэма сохраняет «память» своего эпического жанра-основы. Эта двуполюсность многое объясняет в архитектонике жанра: в отношениях автора и героя, в структуре сюжета, в хронотопе.

Эпическое абсолютное прошлое становится одним из пределов неканонической поэмы, проступает оно в символической форме «первых времен»:

О далекие, давние, дивные дни!  
Только в сказках да песнях остались они,  
Ускользают они, тают, словно мираж.  
В мыслях ветра быстрее их поди догони!

Было время, и был этот сказочный край  
Для Алаша светлей и желанней, чем рай.  
Жили дети Алаша единой семьей,  
Колыбелью своей величая Алтай. [7, с. 294]

*(перевод Б. Джилкибаева)*

Но в этом пределе важен и другой временной полюс – незавершенное настоящее. Даже изображая историческую личность, М. Жумабаев современные коллизии и современного героя, а установка на актуальное настоящее сохраняется даже при акцентировании легендарного характера событий. Н.Ж. Сагандыкова замечает: «одной из черт его (М. Жумабаева) лирики, если можно так выразиться, является переживание – душевное состояние лирического героя, которое передается поэтом. Можно сказать, что он вкладывает в душу образа квинтэссенцию личных восприятий» [14, с. 47]. Об этом же говорит и М.Т. Кадралинова: «Его (М. Жумабаева) поэзия субъективна, ее причина – всегда в личном ощущении, впечатлении и мысли, она не способна отрешаться от личности поэта и уходить в область вымысла, он ничего не выдумывал, а только выражал» [9, с. 362].

По сравнению с эпосом в лирической поэме заметно сужение масштабов изображаемого. Рассказывается отдельный случай из жизни частного лица. Но оно компенсируется концентрированностью и сгущенностью изображения. Все в лирической поэме стягивается к кульминационному центру – встрече героя с противостоящим ему миром, который по своим огромным масштабам несоизмерим с частным человеком. Вместо полноты эпического цикла «потеря-поиск-обретение» в лирической поэме мы наблюдаем концентрацию события на одномоментной встрече.

Каждого из героев поэмы окружает атмосфера тайны: «Весь в плену этой думы он ходит угрюмый. / И в народе решили: «С ума он сошел!», «Про него говорили: «Им бес овладел». / И никто в его беды вникать не хотел. / Молчалив, опечаленный ходит Коркут / И душою сторонится от суетных дел» [7, с. 295]. В «Коркуте» изображению душевных страданий героя посвящена большая часть поэмы. Последствием такой «потери» становится одиночество героя, его скитальчество. С кем или с чем встречается герой поэмы в кульминационный мо-

мент своей судьбы? (В архаической поэме архетипом этой встречи является поиск). Герой встречается с миром другой («чужой») культуры:

Но однажды, неведомой силой гоним,  
Вышел в сосны Коркут, примерившись к ним,  
Выбрал ствол небольшой, обработал ножом,  
И кобыз зазвучал, и Алтай вместе с ним. [7, с. 302]  
<...>  
Не нашел против смерти средства Коркут.  
Может, люди другие придут и найдут?  
А печаль и заветные думы акына  
Сокровенной дорогой в кобыз перейдут! [7, с. 303]

При всей видимой полярности эта «встреча» для Коркута амбивалентна. В образе мира, противостоящего герою, нерасчленимы смерть и райское начало, а главное, и то, и другое иномирно по отношению к Коркуту. Эта эпическая объективность прикрыта в поэме лирической стихией. В итоге мы наблюдаем совершенную духовную победу героя:

Был ли в мире акын, что сравнится с Коркутом?  
Он акын всем акынам! Акынам отец!  
  
Легче самого легкого ветра поэт,  
Ярче жаркого пламени слов его свет,  
Добровольный невольник прекрасной мечты,  
Он – поэт! И покоя душе его нет. [7, с. 303]

Так в поэме М. Жумабаева происходит осовременивание истории, преодоление временных границ. Контрапунктная переключка отдаленных друг от друга эпох создает поэтическое единство этой поэмы.

Так же сложны композиционно и поэмы С. Сейфуллина, повествующие о драматической любовной истории. «Песнь о Лашине» рассказывает о двух возлюбленных, об их прошлом и настоящем, явленном в сновидении. Взаимосвязь голосов в поэме контрапунктная, это взаимосвязь равноправных голосов.

В обеих лирических поэмах, несмотря на все их различие, есть схожие моменты. Арена действия в них душа и разум субъекта, отражение драмы, происходящей в сознательном и бессознательном. Хронотоп таких поэм определен внутренним миром субъекта и ориентирован на него. Прошлое, настоящее и

будущее здесь переходят друг в друга, но существует одно основное время – настоящее, в котором происходит всякого рода восприятие, воспоминание, и пространство совпадает с кругозором субъекта.

Таким образом, можно полагать, что казахская лирическая поэма начала XX в., обладая специфическими чертами, в то же время несет в себе печать тех жанровых черт, которые свойственны для нее в целом.

#### Список литературы:

1 Акбаева, Л.Н. Проблема человека в мировоззрении С. Торайгырова. – Алматы, 1998.

2 Акбаева, Л. Эстетика С. Торайгырова // Простор, 2003, № 11. – С. 100-104.

3 Ахметова, Г. Корреляция временного и вечного в наследии Султанмахмуда Торайгырова // Изденіс. – Поиск. Серия гуманитарных наук. – 2002. – № 2. – С. 169-173.

4 Базарбаев, М.Б. Традиции как составляющие национального своеобразия поэзии // Базарбаев М. Избранное. Т. 4. Казахская поэзия: художественные искания (К традициям Абая). – Астана: Нура-Астана, 2009. – С. 32-118.

5 Бельская, Л.Л. «Стихи мои! Свидетели живые...». Три века русской поэзии. – М.: Флинта, 2016.

6 Жовтис, А.Л. Избранные статьи / Сост. С.Д. Абишева, З.Н. Поляк. – Алматы, 2013.

7 Жумабаев, М. Пророк. Стихи и поэмы. Пер с каз. / Составитель, вступительная статья, комментарии Б. Канапьянова. – Алматы, 2007.

8 Имедашвили, Л.К. Грузинская советская лирическая поэма (60-80-е годы): автореф. ... канд. филол. наук. – Тбилиси, 1988.

9 Кадралинова, М.Т. Иконика художественного мира, или образный строй художественного текста (М. Жумабаев) // Евразия. – 2002, № 3. – С. 43-48.

10 Каирбеков, Б. Мир кочевья. Мифы великой степи. Казахский этикет. – Астана: Казахский научно-исследовательский институт культуры, 2014.

- 11 Кондыбай, С. Казахская мифология: Краткий словарь. – Алматы, 2005.
- 12 Лихачев, Д.С. Очерки по философии художественного творчества. – 2 изд., дополн. – СПб.: БЛИЦ, 1999.
- 13 Матяш, С.А. Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии (очерки теории и истории). – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2017.
- 14 Сагандыкова, Н.Ж. Еще один взгляд на творчество М. Жумабаева // Изв. АН Республики Казахстан. – Сер. Филолог. – 1992, № 2. – С. 42-52.
- 15 Толысбаева, Ж.Ж. Жанры поэзии: история и современность. Учебное пособие. – Семипалатинск, 2007.
- 16 Торайгыров, С. Избранное. – Алма-Ата, 1958.
- 17 Турсунов, Э.Д. Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. – Астана, 1999.

**ФЛОРИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭМЕ Н. КЛЮЕВА  
«ПЛАЧ О СЕРГЕЕ ЕСЕНИНЕ»**

**Межебовская В.В., кандидат филологических наук, доцент  
Оренбургский государственный педагогический университет**

Флористические мотивы в творчестве каждого писателя и поэта характеризуются индивидуальным своеобразием и огромным содержательным потенциалом. Некоторые авторы в связи с созданными ими образами даже ассоциируются с определенными растениями-символами: Н. Клюев – с елью и кедром, С. Есенин – с кленом и березой, А. Ахматова – с ивой, М. Цветаева – с рябиной. Г. Гачев совершенно справедливо утверждал, что русские поэты «душу свою видят переселенную не в животное тело, даже не в людей – родных и близких, но в травы и деревья» [1, с. 300]. Каждый из них демонстрирует оригинальный и индивидуальный путь освоения так называемого флоросимволизма [2, с. 42]. Особенно тесная связь между растительным миром малой родины и «чувством

родины» присуща творчеству «новокрестьянских» поэтов, в первую очередь Николая Клюева.

В поэме «Плач о Сергее Есенине» (1926) Н. Клюев, скорбя о поэте, ясно осознавая и собственную обреченность, поочередно уподобляет С. Есенина и себя самому разным явлениям растительного мира. В первом плаче С. Есенин ассоциируется с «лесной лампадкой», а лирический герой – с «дедом лесным». Общий эпитет «лесной» подчеркивает родство душ этих поэтов, их близость к живой природе, общность мировосприятия.

Отцвела моя белая липа во саду,  
Отзвенел соловьиный рассвет над речкой...

– зачин пятого плача представляет собой преобразованную цитату стихотворения С. Есенина «Этой грусти теперь не рассыпать...» (1924):

Отцвела моя белая липа,  
Отзвенел соловьиный рассвет...

Добавленный Н. Клюевым сад позволяет предположить аллюзивную связь этой строки пятого плача с «белыми липами» в последнем четверостишии стихотворения С. Есенина «Снежная зямля дробится и колется...» (1925):

А за окном под метельные всхлипы,  
В диком и шумном метельном чаду,  
Кажется мне – осыпаются липы,  
Белые липы в нашем саду.

По отношению к березе и яблоне определение «белая» является устойчивым и закрепилось еще в устном народном творчестве благодаря окраске ствола. По отношению же к липе оно – авторское, введенное в поэтический обиход С. Есениным. Н. Клюев уподобляет С. Есенина не самой липе, а созданному поэтом образу осыпанной снегом белой липы.

В шестом плаче облик С. Есенина, создаваемый Н. Клюевым, довольно динамичен, он постоянно меняется. Сначала он – ландыш:

Разлюбит ли сердце моё  
Лесную любовь и жильё,  
Когда, словно ландыш в струи,  
Гляделся ты в песни мои?

Затем, обретая собственный поэтический голос, С. Есенин у Н. Клюева становится берёзой:

Мой ландыш берёзкой возник, –  
Берестяный звонок язык...

Это уподобление оказывается устойчивым и повторяется в следующем плаче. Уверенный в самоубийстве своего друга, Н. Клюев отказывает его душе в христианском успокоении, но и не желает предсказать ей вечные муки. Здесь помогают языческие верования о том, что души умерших людей переселяются в деревья; душа поэта прорастет «берёзынькой, / Кучерявой росной, как Сергеюшко» [3, с. 156-157].

Кроме образов-уподоблений, в поэме Н. Клюева фигурируют самые разные представители растительного мира как самостоятельные одушевленные персонажи, и как реальные представители окружающего мира. Так, в пятом плаче в последних двух четверостишиях, поочередно нагнетая эмоциональное напряжение, в действии принимают участие сразу четыре представителя растительного мира: злаковая культура, дерево, подводная растительность и ядовитая трава:

Вот и хрустнули кости... По жёлтому жнивью  
Бродит песня-вдовица – ненастью сестра...  
Счастливее ёлка, что зимнею синью,  
Окутана саваном, ждет топора...

Разумнее лодка, дырявее груди  
Целящая корпией тины и трав...  
О жертве вечерней иль новом Иуде  
Шумит молочай у дорожных канав?

Жертва вечерняя – Христос, с крестным путем которого сравнивается судьба С. Есенина, соседствует с новым Иудой, предавшим поэта. Н. Клюев, хотя и поверил в самоубийство С. Есенина, но подозревал действия неправедных и преступных людей, сопутствовавших его трагической смерти.

В завершающей главке поэмы Н. Клюева «Успокоение» рефреном проходит образ цветущей ромашки:

Падает снег на дорогу –

Белый ромашковый цвет...

Топчут усталые ноги  
Белый ромашковый цвет

Тихо ложится на склоны  
Белый ромашковый цвет.

Ассоциируясь с белой липой, образ белой ромашки символизирует чистоту души погибшего поэта. Но вместе с тем «Успокоение» – это уже не плач о С. Есенине, а печально-светлое прощание и самого лирического героя с земной жизнью [3, с. 158-159]. Сложная симфония образов, эмоций и ритмов, созданная в поэме Н. Клюева, делает это произведение замечательным памятником русской поэзии.

Иван Ильин утверждал: «Русский поэт обладает некоторой абсолютной чувствительностью; у него пронзенное сердце и потому пронзительный взгляд. И вот с этой чувствительностью, пронзенностью и пронзительностью русская поэзия говорила и о самой России – о ее природе, травах, цветах, деревьях; о ее реках, озерах, горах и животных; ее быте, языке и душе» [4, с. 227].

#### Список литературы:

1 Гачев, Г.Д. Национальные образы мира. – Москва: Советский писатель, 1988. – С. 300.

2 Шарафадина, К.И. «Язык цветов» в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века (источники, семантика, формы). Автореферат, Санкт-Петербург, 2004 – с. 3-45 [Электронный ресурс]. URL: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01003240997#?page=45>

3 Щербаков, С.А. Растительный мир как природный, историко-культурный и духовный феномен в русской поэзии XX века. Автореферат. – Москва, 2013 – с. 63-250 [Электронный ресурс]. URL: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01005049709#?page=1>

4 Ильин, И.А. Россия в русской поэзии // Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Кн. II / Сост. и коммент. Ю.Т. Лисицы. – Москва: Русская книга, 1996. – С. 199-258. – С. 227.

5 Ключев, Н. «Плач по Сергею Есенину» [Электронный ресурс]. URL: <http://pitzmann.ru/klyuev-plach.htm>.

## **ПОЭТИКА ПЬЕСЫ О. МУХИНОЙ «ЛЕТИТ»**

**Семьян Т.Ф., доктор филологических наук, профессор  
Южно-Уральский государственный университет (Национальный  
исследовательский университет), г. Челябинск**

В статье проанализирована поэтика пьесы «Летит» известного отечественного драматурга Оли Мухиной. Особое значение в пьесе имеют кинематографические и собственно монтажные приемы, проявляющиеся на разных уровнях текста — синтаксическом, композиционном, образном, визуальном. Оля Мухина создала сложное, синкретичное по жанру и поэтике произведение, в котором органично сочетаются черты киносценария и приметы эпического текста. Ориентированность драматурга на визуальное проявилась в поэтике её пьес, жанр которых автор определяет как «пьесы с картинками». Сохраняя традиционные внешние драматургические каноны (список действующих лиц, деление на части, картины, реплики, ремарки), Оля Мухина включает в тексты своих произведений невербальный компонент в виде рисунков и фотографий. Такие «картинки» выполняют ряд сложных функций: коммуникативную, эстетическую, орнаментальную, служат созданию необходимой атмосферы, стилистически представляют эпоху и даже визуализируют персонажей пьесы на фотографиях. Например, в пьесе «Ю» один из персонажей (Степан Иванович) визуализирован фотографией легендарного советского военачальника, командующего Первой конной армией в годы Гражданской войны Семёна Михайловича

ча Будённого, личности в советской истории легендарной и мифологизированной. Поскольку в данной пьесе не конкретизирован хронотоп, то такие иконические элементы создают и поддерживают атмосферу исторической эпохи. Эта особенность творчества Оли Мухиной, не конкретизируя историческое время создавать его ощущение, проявляется и в пьесе «Летит», о которой критики пишут, что это пьеса о нашем времени, о сегодняшней России, о современной «золотой молодежи», «о тех людях, у которых всё есть, но при этом нет чего-то главного. /.../ Эта история одновременно и очень русская, и общечеловеческая – о молодых людях, которые слишком быстро без труда и таланта получают всё» [1, с. 204].

Работая с самыми передовыми технология создания текста, Оля Мухина обращается к жанру вербатим. Пьеса составлена по высказываниям и фрагментам личной судьбы любимых актёров и друзей Мухиной, а именно Оксаны Мысиной, Михаила Крылова, Андрея Щенникова, Юрия Колокольникова. Им и посвящена пьеса. Пьеса имеет две части: СТРАХ И ТРЕПЕТ. При этом в ней нет деления на акты, явления и прочие специфические элементы структуры пьесы, что как раз не удивительно и не ново для новейшей драмы. Двойственность структуры затрагивает и персонажный уровень: персонажей-двойников зовут Метель и Вьюга. Рифмуются их профессии и род занятий: Метель – диджей, фрилансер; Вьюга – ви-джей, стритфайтер. Система персонажей чётко симметрична: четыре молодых человека и четыре девушки; девушки представлены по хрестоматийным типажам – Снежанна – брюнетка, Леночка – блондинка, Апельсина – рыжеволосая, Белочка – шатенка.

Пьеса не только неоднократно ставилась в театре, но была экранизирована. В 2013 году режиссёрами Сергеем Швыдким и Фуадом Ибрагимбековым по пьесе «Летит» был снят фильм «Икона сезона». И это было почти ожидаемо, потому что по сути уже был готов киносценарий, а в отдельных эпизодах и раскадровка. Поэтика пьесы Оли Мухиной «Летит», безусловно, кинематографична. Известно, что кинематографичность, в первую очередь, связывают с монтажными принципами. Монтаж Оля Мухина использует очень активно. В пьесе

задействованы разные монтажные способы соединения материала, чаще это клиповый монтаж, характеризующийся чередованием коротких кадров. В пьесе «Летит» между сюжетными блоками нет обозначения смены места действия, действующих лиц, сюжетные блоки монтажно «склеены», и только в ремарочном тексте даётся указание на ту или иную перемену. Внутри сцен в репликах также активно используется монтаж, выполняющий несколько функций: в своей первой функции монтаж реплик создаёт эффект многоголосия, хаоса высказываний – персонажи говорят, не слушая друг друга, во второй, игровой функции, при смысловой несостыковке реплик возникает комический эффект.

Если ремарочный текст в пьесе объемный, имеющий характеристики эпического, то реплики напротив лаконичные, в активном темпоритме. Театральный критик Павел Руднев считает, что в пьесе Оли Мухиной зафиксирован специфический язык – язык электронной почты, язык компьютерных символов [4]. Поэтому можно говорить, что кроме монтажа кинематографическая поэтика в пьесе «Летит» создается на уровне синтаксиса. Это проявляется в употреблении автором коротких, прерывистых предложений, подчёркнутой тавтологии. При том, что монтаж должен давать ощущение динамики, движения, в пьесе «Летит» не происходит развития действия в репликах персонажей. Реплики не двигают, не развивают действие, напротив, создают ощущение статичности, поскольку представляют собой размышления, мнения персонажей о разных аспектах жизни. Присутствуют монологи: например, монологи Вьюги во второй части «Трепет». Части пьесы и отличаются, прежде всего тем, что во второй части Вьюга становится своего рода повествователем (и в этом, безусловно, проявляются черты эпизации драмы. В финале пьесы появляются черты сюрреализма. Полет Вьюги описан техникой, возможной только в кинематографе и с упоминанием кинематографических терминов: «Летит вниз. Медленно, как в рапиде, вспоминая свою жизнь, Вьюге кажется, что он летит, летит — и не хочет заземляться, честный, грустный, уставший и совершенно свободный. Свободный от всего, верящий только Богу, настоящий блаженный, настоящий фрик. Вьюга летит, делает сальто в воздухе».

Мухина тонко вклинивает элемент чёрного юмора в общую лирическо-драматическую интонацию пьесы: Вьюга, выпрыгивая из окна, падает на собаку, убивает её и дальше бежит, испачканный её кровью. Всё происходящее после его прыжка из окна похоже на сновидческую реальность. Появляются военные, вагон метро. Этот эпизод также построен на кинематографическом монтаже, быстрой смене кадров.

Список литературы:

1 Болотян, И. Джон Фридман: «Русская драматургия работает с исчезающим миром»: беседа с Д. Фридманом / И. Болотян // Современная драматургия. – 2010. – № 2. – С. 202-206.

2 Руднев, П. Новая пьеса Ольги Мухиной «Летит» в клубной программе «Приюта драматургов» [Электронный ресурс] / П. Руднев // Ассоциация «Новая пресса». – Режим доступа: [http://www.newdrama.ru/press/art\\_3127/](http://www.newdrama.ru/press/art_3127/). – [Дата обращения: 10.01.2017].

## **ПОЭТИКА БЫТОВОЙ СКАЗКИ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ХАРМСА**

**Шильке В.В.**

**Карагандинский государственный медицинский университет, Казахстан**

Исследователи творчества Даниила Хармса неоднократно указывали на очевидную связь его абсурдистской прозы с фольклорными жанрами. Многие прозаические тексты писателя на уровне организации и типа героя сближаются с таким жанром народной прозы, как бытовая сказка.

Название подобных сказок объясняется тем, что в них воспроизводятся картины обыденной жизни. Конечно, не все известные нам сюжеты обнаруживаются в рассказах Хармса. Это касается только сказок о дураках и шутах, сказок о супругах, женихах и невестах, любовниках, т.е. тех сказок, в сюжете и ти-

пах героев которых наиболее ярко проявляются такие формы фольклорного сознания, как алогизм и парадоксальный юмор.

Первое, что сближает рассказы Даниила Хармса с бытовыми сказками, – это разнообразные формы вымысла. Они характеризуются «алогизмом обычного», создающим комический эффект. Все это мы можем обнаружить не только в творчестве Даниила Хармса, но и во всей «литературе абсурда». Важно отметить, что Даниил Хармс, подобно рассказчику бытовых сказок, не пытается придать вымыслу правдоподобность. Наоборот, читатель должен четко понимать, что описанные события – откровенная выдумка. Подобная прагматическая установка достигается за счет изображения обыкновенных людей (рассказчика и его соседей) в абсурдной ситуации повседневного быта.

Комический эффект также может возникнуть из-за несоответствия причины следствию. Ничтожное действие может привести к катастрофическим последствиям, вызывая смех читателя над неразумностью жизни, алогизмом обыденных явлений. В бытовых сказках часто встречаются формы гиперболизированного изображения чего-либо, выполняющие особую идейно-художественную функцию. Прием гиперболы не чужд и хармсовским текстам.

Что касается влияния на творчество Даниила Хармса конкретных сказочных групп сюжетов, то первое место занимают сказки о дураках. Характер главного героя этих сказок полностью соответствует характеру героев Даниила Хармса. Общая отличительная черта их героя – «сказочная глупость, она выделяется и подчеркивается. Совершать глупые поступки и попадать в смешные и нелепые положения становится для него своего рода профессией» [3, с. 109]. Такой герой ставится в особое положение, он как бы «не от мира сего», вне реальных связей с окружающим миром.

В сказках о дураках проявляется самое характерное свойство бытового вымысла – эксцентричность, которая представляет собой внутреннюю природу героя-дурака и говорит об особом сознании и отношении к миру. Герой Даниила Хармса – модификация этого фольклорного сказочного типа. Он тоже видит мир по-своему. Его эксцентричное поведение не что иное, как сознательный

выход за рамки обыденности, нормального течения жизни. Часто очевидное для героя-дурака неочевидно, и наоборот: «Бобров шел по дороге и думал: почему, если в суп насыпать песку, то суп становится невкусным» [1, с. 402], «Теперь все знают, как опасно глотать камни» [1, с. 431].

Чаще всего герой-дурак совершает необычные, странные поступки, то есть занимает активную позицию по отношению к чему-то выходящему за пределы обыденности. Именно активный герой-дурак – герой, не только могущий вызвать сочувствие, но герой издевающийся, ниспровергающий устоявшиеся моральные ценности, был наиболее популярен в фольклоре многих народов мира [2, с. 98]. Можно заметить, что герой такого типа у Хармса обладает не только эксцентричным характером, но и сверхъестественными способностями, а также причастен чуду, волшебству (мотив чуда в виде одаривания за совершенную глупость).

Исследователи фольклора отмечают, что бытовая сказка о дураках явилась почвой, на которой выросло могучее дерево мировой литературной традиции. Один из самых известных литературных образов – Дон Кихот Сервантеса – навеян именно народной сказкой. Иван-дурак русских народных бытовых сказок считается своеобразным выразителем донкихотства своего времени. Точно так же герои-дураки Хармса являются выразителями донкихотства в условиях быта советской России.

Как мы отметили ранее, влияние бытовых сказок на творчество Даниила Хармса не ограничивается только сказками о дураках. В один ряд с ними были поставлены также сказки о шутах и сказки о супругах, любовниках и т.п. Влияние их менее значимо. Связь творчества писателя со сказками о шутах реализуется в мотиве сказочной подмены живого человека мертвецом.

И, наконец, еще одна группа сюжетов, послужившая основой для некоторых рассказов Даниила Хармса, – это сказки о супругах. Как любой другой писатель, Хармс не мог не коснуться темы любви, но характерной особенностью любовных рассказов писателя является гротескная и юмористическая трактовка этой на первый взгляд серьезной темы. Любовные отношения, сопровождаю-

щиеся смехом автора, чужды русской литературной традиции изображения любовного чувства. Этим обуславливается оригинальность и максимальная приближенность текстов Хармса к сказкам о супругах, герои которых (муж, жена, жених, невеста, любовник) попадают в положение осмеянных, обманутых, выглядят невиданными глупцами, совершают ни с чем несообразные глупости и оказываются в обстоятельствах, невозможных в реальной жизни.

Подводя итог исследованию поэтики бытовых сказок, можно утверждать, что специфические признаки абсурдистских текстов Даниила Хармса по существу являются жанрообразующими признаками фольклорных жанров.

#### Список литературы:

- 1 Век Даниила Хармса / Д. Хармс. – М.: Зебра Е, 2006. – 910 с.
- 2 Турсунов, Е.Д. Генезис казахской бытовой сказки в аспекте связи с первобытным фольклором. – Алма-Ата: Наука, 1973. – 263 с.
- 3 Юдин, Ю. Русская народная бытовая сказка. – М.: Академия, 1998. – 256 с.

# ОНЛАЙН-ПЕТИЦИЯ КАК ОСОБАЯ РАЗНОВИДНОСТЬ ЭПИСТОЛЯРНЫХ ТЕКСТОВ

**Егорова Н.В., кандидат филологических наук, доцент**

**Петрунин А.И.**

**Оренбургский государственный университет**

В русле парадигмальности перспективными считаются жанроведческие исследования (М.М. Бахтин, В.В. Дементьев, К.А. Долинин, В.А. Салимовский, К.Ф. Седов, М.Ю. Федосюк, Т.В. Шмелева и др.), в частности, разноаспектное исследование эпистолярных текстов (Н.И. Белунова, Н.Ю. Бусорлина, Н.А. Ковалева, Л.В. Нижникова, Е.В. Полякова и др.).

Эпистолярный осмысливается в качестве комплексной, многоцелевой стилевой фигуры, представленной в дискурсах разных видов благодаря свойствам клишированности, воспроизводимости, полифункциональности и поликодowości [1]. Непосредственно полидискурсивный вид эпистолярия, образующий его онтологическую суть, устанавливает равно как его востребованность в разных областях межличностной и общественной коммуникации в синхронии и диахронии, так и дает возможность рассуждать о специфике эпистолярного жанра в полипарадигмальном измерении.

Полипарадигмальность эпистолярия исследуется в 2-х нюансах:

1 онтологическом (равно как качество данного жанра и выражение его онтологической сути, рассматриваемое в контексте других данных: полидискурсивности, поли- и полнофункциональности, поликодowości, клишированности, воспроизводимости текстовой модификации);

2 гносеологическом (с точки зрения методологической конструкции, допускающей исследование этого единого жанра адекватным – единым – методом).

Как пример, показывающий аргументированность и рациональность использования полипарадигмального анализа в жанроведении, рассмотрим тексты

онлайн-петиций, относящиеся к электронной массмедийной коммуникации, передающей информацию в цифровом формате (А.Б. Бушуев, Т.Г. Добросклонская, Л.Р. Дускаева, В.И. Карасик, В.Б. Кашкин и др.). Согласно мнению М. Маклюэна, электронные ресурсы связи формируют «галактику коммуникаций», пришедшую на замену периоду письменности (эпохе Гуттенберга) [4].

Онлайн-петиция – это разновидность электронного эпистолярного текста, которая получила развитие в области сегодняшней массмедийной коммуникации вследствие доступности формирования и распространения в Сети, своевременности и эффективности в достижении результата, экономии стараний, времени и материальных затрат. Так, создатели «глобальной открытой платформы» Change.org резюмируют, что услугами их интернет-обслуживания решили воспользоваться «свыше ста миллионов человек из 196 стран». Собственную значимость в популяризации жанра электронных петиций, проявляющуюся в расширении сети определенных интернет-сервисов, представляет, на наш взгляд, типичное для сознания части граждан современного российского сообщества стремление к познанию мироустройства, что возможно расценивать как выражение социальной инициативы и активной гражданской позиции.

Тексты онлайн-петиций представляют комплексный жанр, требующий комплексного же исследования.

Во-первых, данные тексты демонстрируют соотнесенность с жанровым эпистолярным канонem, поэтому к их рассмотрению применимы все без исключения основные утверждения теории эпистолярия [1].

Во-вторых, особенная значимость в коммуникативном процессе создателей и подписантов петиции обуславливает потребность изучения online-петиций в нюансе концепции языковой личности.

Для эпистолярно-медийной языковой личности, участвующей в интерактивном диалоге на остросоциальные темы, свойственно понимание своей принадлежности к команде единомышленников [3]. Такая социальная общность создателей петиции и подписантов представляется важным регулятором самосознания и общественного действия, основывается в индивидуальной идентично-

сти соучастников взаимодействия, так как позиционирование индивидуумом себя в качестве автора открытой онлайн-петиции требует проявления смелости, принципиальности, решительности, настойчивости. Согласно нашим исследованиям, в анализируемых текстах доминирует модель самопрезентации создателей от первого лица множественного числа.

Важную значимость в дискурсивном развертывании онлайн-петиций представляют такие участники коммуникативного события, как подписанты, стремящиеся оставить на сайте события комментарий: «Не хочу, чтобы погибли дети» (Каненва Наталья. Печора), «И не только РемЭкоСтрой необходимо проверить» (Любовь Зеленина. Петровск), «Не хочу еще трагедий» (Наталья Андреева. Москва) и пр.

В-третьих, предметная нацеленность петиций, маркированность коммуникантов, в первую очередь, с точки зрения их общественного статуса, дают возможность констатировать обстоятельство социальной важности текстов онлайн-петиций и вероятность их изучения с позиций концепции общественной коммуникации, социолингвистики, медиалингвистики, общественно-политической лингвистики, юрислингвистики, дискурс-анализа, семиотики.

Эпистолярной коммуникации, осуществляемой с помощью текстов онлайн-петиций, свойственен особый прием. Задача коммуникативной работы автора состоит в общественном обсуждении социальной проблемы, формировании условия социального резонанса, а кроме того стимуляции представителей власти к определенному поступку (инициировать закон, наказать виновных и пр.), а не в получении ответного письма, что свойственно традиционной переписке [2]. Эта задача обретает отображение в формулировке конкретных условий: «Этой петицией мы призываем: От Правительства РФ: внести проект закона против домашнего насилия; От Государственной Думы: вынести закон на чтения и принять; От МВД: сформировать специальное подразделение по противодействию домашнему насилию, ввести систему охранного предписания».

В-четвертых, особенная важность электронно-медийного канала коммуникации, посредством которого формируются и продвигаются петиции, дает

возможность исследовать рассматриваемые тексты с позиций концепции электронной массмедийной коммуникации, виртуального дискурса.

В-пятых, осуществление императивной конструкции создателя и сопутствующих этому стратегий взгляды, аргументации делает обоснованным изучение онлайн-петиций в ракурсе концепции речевого влияния, психолингвистики, прагмалингвистики.

Полезным считаем изучение текстов онлайн-петиций в плоскости функциональной лексикологии, стилистики, текстоведения, теории речевых жанров, риторики, культуры речи.

Изучение языковой организации текстов онлайн-петиций показывает конкретную степень обладания вербальной цивилизации адресантами. Последнее обязательно для достижения воздействия на целевую (представители власти) и массовую (пользователи сети, потенциальные подписанты) аудиторию. Большая часть рассматриваемых текстов не содержит ошибок, что говорит о конкретной степени грамотности их разработчиков и профессионализме создателей сайтов.

В связи с наглядно-проявленной региональной тенденцией рассматриваемых текстов важным в ходе их анализа становится область вопросов, исследуемых в рамках областной лингвистики и региональной дискурсологии.

Таким образом, в использованном материале исследовательской практики в области жанроведения (в частности, эпистолярия) подтверждена целесообразность и результативность использования полипарадигмального подхода в современных языковедческих исследованиях, предполагающих анализ языкового явления в нюансе разных парадигм (подходов, релевантных для разных языковедческих дисциплин), разными способами и приемами изучения.

Список литературы:

1Курьянович, А.В. Теоретические вопросы изучения эпистолярия в современной лингвистике : монография. – Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та. 2013. – 220 с.

2 Курьянович, А.В. Электронное письмо как функционально-стилевая разновидность эпистолярного жанра в пространстве современной коммуникации // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2008. – Вып. 2 (76). – С. 44-50.

3 Курьянович, А.В. Эпистолярная языковая личность: к вопросу определения категориальных и типологических черт // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 4. – С. 255-262.

4 Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – М.: Жуковский: Канон-пресс. Кучково поле. 2003. – 464 с.

### **3 ЛИНГВОПОЭТИКА**

#### **ИРОНИЯ В ЛИНГВОКОГНИТИВНОМ АСПЕКТЕ ИЗУЧЕНИЯ**

**Солодилова И.А., доктор филологических наук  
Оренбургский государственный университет**

Ирония относится к категориям, имеющим многовековую, а также разнообразную (как в отношении аспекта, так и в отношении подходов) историю изучения. От понимания ее как единичного тропа, основанного на противоречии между буквальным и скрытым смыслом, наука пришла к приданию иронии статуса концептуальной категории художественного текста, авторской стратегии, определяющей особенности объективации его (автора) картины мира, иными словами, статуса общеэстетической и общесемиотической категории как части более широких категорий комического и иносказательного. Данное понимание привело к активному использованию таких терминов, как «иронический смысл», «ироническая модальность», «иронический модус», что отражает общую тенденцию в науке о языке, направленную на отказ от техноцентрического подхода к его изучению и утверждение в качестве значимых параметров, связанных с человеком: оценочности, эмоциональной окрашенности, смысла.

Обращение к категории смысла предполагает рассмотрение иронии в аспекте понимания, что, в свою очередь, обуславливает необходимость использования когнитивного-дискурсивного подхода: иронический смысл есть, с одной стороны, результат интерпретативной (оценочной) деятельности говорящего (в акте смыслопорождения) или рефлексивной деятельности реципиента (в акте понимания смысла), а с другой – результат интеграции языковой и дискурсивной семантики.

В проведенном нами исследовании [4] ирония понимается как результат концептуальной интеграции имеющегося знания, как на уровне семантики текста, так и на дискурсивном уровне. За ироническим смыслом признается статус

*оценочного*, обладающего своими особенностями формирования. В поле рассмотрения находились иронические высказывания непрототипического характера, представляющие собой (большой частью) сверхфразовые единства, оценочный (иронический) смысл которых имеет имплицитный характер.

Говоря об оценочности иронических высказываний, следует отметить, что оценка является их имманентным признаком, «**оценка** людей, событий и ситуаций с точки зрения их соответствия принятой в обществе **системе ценностей и норм**» [1, с. 173] (выд. нами). Объясняется это тем, что в основе иронического восприятия и изображения действительности лежит ценностно-нормативная интерпретация полученного знания. Несоответствие фактов действительности существующим ценностям и нормам порождает критическое к ним отношение – основа любых форм проявления иронии. Данное несоответствие затрагивает и личностное пространство говорящего, поскольку входит в большей или меньшей степени в круг его личной пристрастности, вызывая, как следствие, определенное эмоциональное отношение говорящего, что предопределяет в итоге эмотивность иронических высказываний.

В качестве доминантного свойства иронии, определяющего процесс оценочного смыслообразования иронических высказываний, выделяется ее **алогичность**, в иной терминологии – аномальность, парадоксальность [1, с. 177], семантическая некогерентность [3], семантическое несогласование [5, с. 158]. Это свойство характеризует отношение между двумя типами знания – того, что выражено в прямых значениях слов и выражений, и того знания, к которому отсылает контекст высказывания. Эти два типа знания, составляющие смысловое пространство иронии, вступают, в своего рода, в конфликт, или *когнитивный диссонанс*, представляя собой смысл и контр-смысл. Преодоление этого конфликта является условием понимания иронического – эмоционально-оценочного отношения говорящего.

Столкновение в иронии двух смыслов является причиной ее двуплановости, или двусмысленности, которая всегда *интенциональна*. Интенциональность определяется желанием говорящего высказать одну точку зрения за два

лью другой и при этом *быть понятым*. Интенциональность иронии, разумеется, не исчерпывается только этим желанием: иносказание не является в данном случае самоцелью. Ирония говорящего направлена на объект иронии с целью, оказать на него определенное воздействие – *высмеять, уколоть, подшутить, смягчить критический тон* и т. п.

Еще одна особенность иронического смысла заключается в его **комическом эффекте**. Комичность иронического смысла может быть большей или меньшей, но она всегда сопровождает иронию, которая потенциально комична, что также обусловлено ее основным свойством – алогичностью, абсурдностью изображаемой ситуации в ее отношении к реальности.

Исследование процессов смыслопорождения на основе иронических высказываний непрототипического типа позволило выявить в качестве основы несовместимость, или некогерентность, двух типов – *текстовую и дискурсивную*. Текстовая некогерентность возникает в рамках иронического высказывания как противопоставление двух видов знания (языковой и текстовой семантики), представленных в самом тексте. Дискурсивная некогерентность базируется на противопоставлении текстового знания, то есть семантики высказывания, и знания внетекстового – дискурсивного.

Как показало исследование, текстовая некогерентность порождается различными механизмами взаимодействия текстового знания. Наиболее частотными являются *противоречивость двух представлений*, относящихся к одному и тому же референту, возникающее на основе семантики лексических единиц противоречие по отношению к имеющемуся *знанию универсального характера о существующем положении дел*, противоречие между имеющимся у читателя *знанием о возможных отношениях между вещами и явлениями* и представленной в тексте информацией, *противоречие между утверждаемой ценностью вещи и существующей системой ценностей и норм*.

**О дискурсивной некогерентности** мы предлагаем говорить в тех случаях, когда диссонанс текстовой семантики отсылает к знаниям дискурсивного плана. Это могут быть знания о тех или иных фактах, непосредственно связан-

ных с порождением высказывания, знания об адресанте, *ego* ценностных установках, знания того мира, в котором был порожден текст. В качестве примера дискурсивной некогерентности приведем несколько текстовых фрагментов из романа Г. Грасса «Мое столетие».

*„Ist also dieses Ritual, die mehr oder weniger schleppende Grenzkontrolle, die Fahrt zum Treffpunkt (Rotkäppchenweg oder Lenbachstraße), das mal witzige, mal bekümmerte Geplänkel und Absingen gesamtdeutscher Klagelieder, zudem der verlesene Tintenfluß schreibwürdiger Autoren, sodann die teils heftige, teils maulfaulle Kritik am Gelesenen, **dieser aufs Intime reduzierte Abklatsch der Gruppe 47**, schließlich die, kurz vor Mitternacht, überhastete Abreise <...>“* (Mein Jahrhundert, S. 279).

Данный текстовый фрагмент взят из главы «1975» романа Г. Грасса «Мое столетие», в которой рассказчик, западно-немецкий писатель, обращаясь в мыслях к этому году, вспоминает о поездках в Восточный Берлин и встречах там с восточными собратьями по перу. В этом фрагменте, состоящий из одного предложения с множеством перечислений, передающих общую монотонность событий, в которые вовлечен рассказчик, обращает на себя внимание выделенное нами выражение. Оно относится к известному в истории литературы объединению немецкоязычных писателей, созданному в 1947 году. Выражение *dieser aufs Intime reduzierte Abklatsch der Gruppe 47* вызывает семантикой составляющих его слов определенный диссонанс между знанием о писательских объединениях, имеющих, как правило, публичный статус, и знанием того, что относится к сфере интимного. Этот диссонанс требует своего разрешения<sup>1</sup> и снимается лишь дискурсивным знанием, а именно знанием того факта, что в 1975 году группа 47, прекратив задолго до этого регулярные, публичные заседания, перестала существовать как группа, сузив круг участвующих до личных приглашений Ханса Вернера Рихтера, одного из ее основателей.

Следующий текстовый фрагмент взят из главы «1949», в которой рассказчик, гражданин ФРГ, встретившись на Лейпцигской книжной ярмарке с по-

---

<sup>1</sup> «Продуктивность непонимания связана с тем, что оно влечет за собой поиск смысла» [2, с. 276].

другой юности, оставшейся после войны в Восточной Германии, беседует с ней о прошлом и настоящем.

(7) „<...> wir begegneten einander anlässlich der Buchmesse in Leipzig, zu deren Rahmenprogramm ein übrigens vom Arbeiter-und Bauern-Staat geduldetes Fachgespräch der Dudengesellschaft gehörte, <...>. Und da wir mit Duden-Ost einigermmaßen störungsfrei zusammenarbeiten, kam es zu dieser Begegnung, denn auch Inge gehört als ausgewiesene Linguistin zur gesamtdeutschen **Sprachverschlimmbesserergemeinde**, in der Österreicher und Deutschschweizer ein Wörtchen mitreden dürfen. Doch will ich Dich nicht mit unserer Querelen in Sachen **Rechtschreibform** langweilen; **dieser Berg kreißt schon lange und wird eines Tages das sprichwörtliche Mäuslein gebären**“ (Mein Jahrhundert, S. 175).

Предметом иронии в данном отрывке является реформа немецкого правописания и созданная в 1980 году с целью ее подготовки рабочая группа из представителей ФРГ, ГДР, Австрии и Швейцарии. Эта группа не названа в тексте прямо, а обозначается с помощью перифразы-оксюморона *Sprachverschlimmbesserergemeinde* (общество исправляющих язык в худшую сторону: *Verschlimmbesserer* – *verschlimmbessern* – *исправлять в худшую сторону, ухудшить вместо того, чтобы исправить*). Иронический смысл выражения рождается в результате несовместимости семантики лексической единицы и ее референциальной области, поскольку речь идет о профессионалах в лингвистической сфере, на что, в частности, указывает и словосочетание *ausgewiesene* (зд.: дипломированный, подтвержденный документами) *Linguistin*. Определить эту область помогает лишь дискурсивное знание. Ирония переходит в сарказм в последнем предложении (выд.), которое представляет собой модифицированную форму восходящей к Горацию пословице *Es kreißen die Berge und gebären eine Maus* (*Гора родила мышь*). **Дискурсивная** некогерентность касается семантики используемого выражения и обозначаемого им объекта действительности – процесса подготовки реформы, значимой для всей немецкоговорящей территории и ожидаемого результата. Собственно, в данном случае можно говорить о противодействии оценочных перспектив: официальной и авторской. Результа-

том иронического смыслообразования становится понимание той оценки, которую рассказчик дает описываемым событиям, как *чрезмерно раздутым и многообещающим, но в итоге бессмысленным и не оправдавшим надежды*.

Проведенное нами исследование позволило выявить основные когнитивные области, определяющие особенности оценочного смыслообразования иронических высказываний. К ним относятся **нормативные, ценностные, стереотипные установки** говорящего, на основе которых объекту иронии имплицитно приписывается более или менее четкий **признак**, как правило, со знаком «-», **эмоция** говорящего, вызываемая объектом оценки, и **мотив** речевого действия.

#### Список литературы:

1 Антропологическая лингвистика: Концепты. Категории: коллективная монография / Ю.М. Малинович [и др.]; ред. и общ. науч. рук-во Ю.М. Малиновича. – Москва; Иркутск, 2003. – 251 с.

2 Зинченко, В.П. Психологические основы педагогики: психолого-педагогические основы построения системы развивающего обучения Д.Б. Эльконина – В.В. Давыдова: учеб. пособие / В.П. Зинченко. – Москва: Гардарики, 2002. – 431 с.

3 Кашкин, В.Б. Существует ли рецепт иронии? (на материале русского и итальянского языков) / В.Б. Кашкин, К.М. Шилихина // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2013. – № 3. – С. 98 – 106.

4 Солодилова, И.А. Оценка: концептуальные и языковые особенности реализации / И.А. Солодилова; Оренбургский гос. ун-т. – Оренбург: ОГУ, 2015. – 482 с.

5 Hartung, M. Ironie in der Alltagssprache. Eine gesprächanalytische Untersuchung / M. Hartung. – Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998. – 198 S.

## **К ПРОБЛЕМЕ СВЯЗНОСТИ ТЕКСТА**

**Стренадюк Г.С., кандидат педагогических наук**

**Оренбургский государственный университет**

Начало нового тысячелетия – это эпоха великого смешения народов, языков и культур. Такое смешение достигло невиданного размаха и «как никогда остро встала проблема воспитания терпимости к чужим культурам, пробуждения интереса и уважения к ним, преодоление в себе чувства раздражения от избыточности, недостаточности или просто непохожести других культур» [4]. Иноязычный текст представляет собой квинтэссенцию языка, речевой культуры и национального своеобразия народа-носителя языка, будь это художественный или научно-популярный текст.

И.Р. Гальперин и О.И. Москальская, исследующие структуру текста, указывают на то, что текст представляет собой сложное образование, которое включает в себя одновременно логические, речевые и языковые элементы, а также три параметра: вербальный, синтаксический и семантический [1].

Е.С. Орлова считает, что текст как языковую сущность и единицу общения характеризует его общее базовое понятие: понятие отношения. «Именно оно создаёт текст как качественное образование, объединяя элементы его предметно-денотативного плана и в то же время составляя основу понимания как процесса раскрытия его отношений и связей» [3]. Читающий должен уметь манипулировать знаками текста и устанавливать их сочетания, несущие новую информацию, «ему необходимо действовать во всём текстовом массиве, фиксируя область, на которую распространяется то или иное отношение. Это может быть локальная смысловая структура словосочетания или предложения, более протяжённая структура отдельной подтемы текста, и, наконец, общая макроструктура всего текста» [3].

Таким образом, важной составляющей понятия текст автор считает смысловые отношения текста, характерные для разных объёмов текста.

Диалектическое единство содержания и формы, обуславливающее тесную зависимость смысловой и языковой структуры текста, с одной стороны, и характеристика речевого восприятия как одного из аспектов мыслительной деятельности человека с другой стороны, доказывает необходимость комплексного подхода к анализу речевого сообщения (письменного текста) и деятельности реципиента по его восприятию.

О.И. Москальская исследовала структуру текста малого объёма (микротекста). Нижнюю границу структуры микротекста образует предложение, выступающее в роли микротекста. Автор выделяет содержательное, коммуникативное и структурное единства микротекста.

Содержательное единство – это общая соотнесённость элементов, участвующих в создании текста с единой глобальной темой. «Der Ausdruck der inhaltlichen Ganzheit des Mikrotextes ist der gemeinsame Themabezug seiner Komponente» [2]. Все предложения микротекста вовлечены в одну и ту же тему или часть темы микротекста.

Коммуникативное единство микротекста тесно взаимосвязано с содержательным единством. Здесь происходит развитие темы микротекста. В содержательном единстве происходит развитие темы на основе повтора денотатов, введённых в текст. Причём, каждый из повторов вносит в общее значение денотатов какие-то специфические детали. В коммуникативном единстве происходит развитие темы на основе темо-рематического движения, то есть, от данного, известного к новому, неизвестному. В этом плане автор выделяет три вида темо-рематических цепочек в тексте: простая линейная тематическая прогрессия, темо-рематическая цепочка с глобальной темой и темо-рематическая цепочка с производными темами, имеющими свои собственные ремы.

Структурное единство текста тесно взаимосвязано с содержательным и коммуникативным единствами текста. Главным является здесь не значение слова или словосочетания, а чисто формальные признаки. Хотя для данного вида единства существуют свои специфические понятия, явления, которые не

релевантны для первых двух видов единства. О.И. Москальская отмечает лексические и грамматические признаки структурного единства текста. Важнейшим лексическим признаком, который тесно связан с тематическим единством, является лексическая изотопия текста («lexikalische Isotopie»), то есть повторение одинаковых слов, применение синонимов, а также слов, которые относятся к одной сфере значения, имеют общую сему [2].

Список литературы:

- 1 Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин // 5-е изд., стереотип. – М.: КомКнига, 2007. – 144 с.
- 2 Москальская, О.И. Грамматика текста (пособие по грамматике немецкого языка для ин-тов и фак. ин. яз.) / О. И. Москальская // Учеб. пособие. – М., Высш. школа, 1981 – 183с.
- 3 Орлова, Е.С. Анализ текстовых отношений как средство оценки трудностей смыслового восприятия при чтении / Е.С. Орлова // Сб. научных трудов: Специфика обучения различным видам речевой деятельности, вып. 349. – М., 1990. – С. 67-71.
- 4 Тер-Минасова, С.Г. Язык и межкультурная коммуникация / С.Г. Тер-Минасова // – М.: Слово/Slovo, 2000. – 624 с.

## **НЕАНТРОПОМОРФНЫЕ ГЕШТАЛТЫ ЛОКУСА «РОССИЯ» В ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ**

**Щипанова Ю.В., кандидат филологических наук  
Оренбургский государственный университет**

Начало XX века в России – время грандиозных потрясений и перемен как в общественно-политической, так и в литературной жизни страны. Это время всеобщей неуверенности, неустойчивости, упадка, конца истории. И одновременно это эпоха ярких, неординарных, талантливых людей, прошедших траги-

ческий путь от надежды на всеобщее обновление жизни до глубокого разочарования и вынужденных в силу разных причин на долгие годы, а в большинстве случаев навсегда, проститься с родиной; это эпоха людей, которых называют эмигрантами первой волны. Сотни тысяч наших соотечественников, опасаясь диктатуры пролетариата, власти большевиков и широкого красного террора, покидают Родину через Новороссийск, Одессу, Севастополь, порты Прибалтики, Владивосток, основав русские гнезда в Константинополе, Праге, Белграде, Риге, Харбине, Париже, Берлине, Нью-Йорке. В эмиграции оказывается немало поэтов и писателей, представлявших различные направления и течения русской литературы XX в.: А. Аверченко, М. Алданов, Л. Андреев, К. Бальмонт, Г. Иванов, З. Гиппиус, М. Мережковский, Куприн, И. Северянин, А. Толстой, С. Иванов, Г.В. Адамович, Владислав Ходасевич, М. Цветаева, И. Шмелев, М. Замятин, Ремизов, Зайцев, И. Бунин, В. Набоков. В европейских столицах они организуют литературные центры, издательства, выпускают многочисленные газеты и журналы, проводят поэтические вечера, встречи и всё-таки, несмотря на бурную литературную жизнь, чувствуют себя здесь неуютно. «Если не все мы, то, наверное, многие из нас извели за эти тёмные, скорбные и скудные годы пространственного отрыва от русского народа, русской природы, русской земли и русского национального быта, – *тоску по родине*: это своеобразное духовное ощущение, которое приходит само, овладевает душой и, подобно голоду и любви, неотступно требует утоления, пока не получит его. Это ощущение можно было передать так: всё то, что предлагают нам другие народы – их быт, их язык, их душевный строй и духовная культура – переживаются в эпоху такой тоски как не то, не отвечающее нашей душе и нашему духу; это воздух, который кажется нам безвоздушным; это пища, которая не насыщает нас; это питьё, которое не утоляет жажду; если это сон, то после него хочется опять заснуть; если это бодрствование, то душа мечтает о том, чтобы приснилась её чудесная Россия», – говорит об этом периоде философ И. Ильин [1, с. 169].

Анализируя поэтическое творчество русской эмиграции сейчас, спустя почти столетие, приходим к мысли о том, что каждый из ее представителей вел

себя сообразно своим представлениям о чести и совести, о том деле, которое для него было главным на земле, о Родине, но лучших объединяли желание сохранить память о дореволюционной России и ее национальном самосознании, цивилизации и духовных ценностях, стремление влиять на общественную жизнь в Советской России, добиваясь политических перемен, осмысление трагического для человечества опыта социалистической революции в России.

Поставив перед собой задачу исследовать особенности лексической экспликации локуса (пространственного концепта) «Россия» в поэзии русских эмигрантов первой волны, мы обратились к стихотворениям наиболее значимых фигур русского зарубежья: К. Бальмонта, В. Ходасевича, Г. Иванова, З. Гиппиус, Д. Бурлюка, Г. Адамовича, И. Северянина, – результатом чего явилось установление внушительного корпуса текстов, репрезентирующих неантропоморфное представление локуса «Россия».

Неантропоморфное представление означенного локуса связано прежде всего с образом *дома*, и это отнюдь не случайно. В.С. Непомнящий так обозначает семантическое поле, в котором в русской культуре существовало понятие дом: «Дом – жилище, убежище, область покоя и воли, независимость, неприкосновенность. Дом – очаг, семья, женщина, любовь, продолжение рода, постоянство и ритм упорядоченной жизни, «медленные труды». Дом – традиция, преемственность, отечество, нация, народ, история. Дом, «родное пепелище» – основа «самостоянья», человечности человека, «залог величия его», осмысленности и неодионочества существования. Понятие сакральное, онтологическое, величественное и спокойное, символ единого, целостного большого бытия» [2, с. 126].

Нормы и идеалы, связанные с домом, воплощаются прежде всего в быту и принадлежат «обиходному слою культуры, консервативному», меняющемуся медленно, однако в «эпохи скачков», переломов, превращающемуся «в событие» [3, с. 15], что находит отражение прежде всего в поэзии И. Северянина, эксплицируясь, как правило, в прямых дефинициях «*Россия – дом*»:

Осуждая войну, осуждая погром,

Над народностью каждой насилье,  
Я Россию люблю – свой родительский дом –  
Даже с грязью со всею и пылью... ( Слова солнца.)

И будет вскоре весенний день,  
И мы поедem домой в Россию... (И будет вскоре...)

В стихотворении К. Бальмонта «Москва» гештальт «Россия-дом» расширяется до гештальта «*Россия-деревня*»:

Зачем Москва? Но я в деревне,  
В моей, рожден, люблю ее.  
В ней мать, отец, в ней всё мое.  
Подобна сказочной царевне  
Любая бабочка в саду.  
Здесь всю Россию я найду.

Одновременно у того же поэта в стихотворении «Имени Герцена» находим и достаточно мрачное и трагичное соотношение «*Россия – тюрьма*», «страна, где рубят мысль умов сплеча». Этот образ эксплицируется посредством денотативно ориентированной лексики: *казни, пытки, сыск, тюрьма, палач, змеёныши, «разгул в грязи и гное»*. А И. Северянин рождает противоположный предыдущему образ «*Россия – храм*», данный через сравнение:

О России петь – что стремиться в храм  
По лесным горам, полевым коврам.  
(И. Северянин. Чаемый праздник)

Дальнейшее сопоставление выявляет в упомянутом выше стихотворении такие смысловые соотношения, как «Россия – встреча весны», «Россия – ожидание невесты», «Россия – избавление от тоски», «Россия – обретение любви, бессмертия». Подобное, «чувственное», представление исследуемого локуса – весьма распространенное явление в эмигрантской лирике. Соотношение «Россия – чувственный образ» реализуется через цвето- и световосприятие, звуки, обоняние, осязание, психологические состояния.

Так, у К. Бальмонта соотношение «*Россия – звук*» представлено тематической группой «свирель», «воркованье голубино» («Россия»), «Вся Россия – в раскатах телеги пророка Ильи» («Северный венец»); у Г. Иванова – «тишина»,

«музыка, сводящая с ума»; у И. Северянина – «гармошка – и колокола» («Бывают дни»).

Реализация исследуемого локуса через соотношение «*Россия – цвето- и световосприятие*», как правило, осуществляется с помощью межчастеречной антонимии:

Россия! Что будет с Россией!  
Как страшно нам жить, как темно! (Г. Адамович.)

Слава жизни. Есть прорывы злого  
Долгие страницы слепоты.  
Но нельзя отречься от родного,  
Светишь мне, Россия, только ты. (К. Бальмонт. Примиренье.)

Упомянутые выше соотношения неотделимы от соотношения «*Россия – психологическое состояние*» и нередко присутствуют одновременно в пределах одного поэтического текста:

Россия счастье, Россия свет.  
А может быть, России вовсе нет.  
Россия тишина, Россия прах,  
А может быть, Россия – только страх. (Г. Иванов.)

Если гаснет свет – я ничего не вижу.  
Если человек зверь – я его ненавижу.  
Если человек хуже зверя – я его убиваю.  
Если кончена моя Россия – я умираю. (З. Гиппиус. Если.)

Тематическая группа, с помощью которой реализуется соотношение «*Россия – психологическое состояние*», выглядит следующим образом: «смертная печаль» (Г. Адамович), «страх» (Г. Иванов), обида, тоска, боль (К. Бальмонт).

Традиционным представляется соотношение «*Россия – стихия*». У К. Бальмонта возникает Россия – «страна метели», «Россия – водная стихия», противостоящая «России – тюрьме»:

Мне чудится, что бурным ходом  
Идет приливная волна.  
Конец – тюремным низким сводам,  
В тюрьме разрушена стена.

Судьба России всем народом  
Теперь должна быть решена. (К. Бальмонт. Земля и воля.)

Нередко в эмигрантской поэзии исследуемый локус эксплицируется в образе «Россия – холодная страна». Так, у Г. Иванова этот образ дан с помощью дефиниции «Россия – ледяная тьма», у Г. Адамовича – через ощущения, переданные словом, обозначающим состояние: «*в России холодно весной*» («Воробьевы горы»), В. Ходасевич использует ряд эпитетов: *снежная, суровая* страна («Из мышинных стихов»).

Кульминацией развития образов России можно считать появление соотношения «*Россия – пустота*», причем пустота не только материальная, физическая, но и пустота душевная. Данный образ создается, как правило, многочисленными отрицательными словами и конструкциями:

Мне больше не страшно. Мне томно.  
Я медленно в пропасть лечу  
И вашей России не помню  
И помнить ее не хочу. (Г. Иванов)

России нет! Не плачь, не плачь, мой друг,  
Когда на елке потухают свечи,  
Приходит сон, погасли свечи вдруг  
Над елкой мрак, над елкой звезды, вечность. (Б. Поплавский)

Анализ второй группы фрагментов приводит нас и к вечному в русской литературе соотношению «*Россия – пространство*». Наиболее частым способом описать просторы Руси в данном случае является использование эпитетов «безмерная» (Д. Бурлюк), «ширококрайняя» (И. Северяин). Единичны попытки представить необъятное русское пространство через описание действий:

Узнай все страны в мире,  
Измерь пути морские,  
Но нет вольней и шире,  
Но нет нежней – России. (К. Бальмонт. Хочу)

Подводя итог вышесказанному, приходим к следующим выводам. Неантропоморфное представление исследуемого локуса дано через сопоставление с такими лексемами, как *дом, деревня, храм*, а также с помощью соотношений

*«Россия – встреча весны», «Россия – ожидание невесты», «Россия – избавление от тоски», «Россия – обретение любви, бессмертия», «Россия-звук», «Россия-цвето- и световосприятие», «Россия-психологическое состояние».* Неантропоморфное представление названного локуса выявляется с помощью антонимичных лексем, эпитетов, эпитетов, «отрицательных» слов и конструкций, описания действий.

Список литературы:

- 1 Ильин, И.А. Одинокый художник. – М.: Искусство, 1993.
- 2 Непомнящий, В.С. Роль русской эмиграции в понимании всемирного призвания России. – М., 2001.
- 3 Панченко, А.М. О русской истории и культуре. – СПб.: Азбука, 2000.

## **ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ В ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

**Коробейникова А.А., кандидат филологических наук, доцент  
Оренбургский государственный университет**

Проблема женской литературы занимает почётное место в ряду актуальных научных вопросов. Одни исследователи серьёзно изучают данный вопрос, другие склонны считать, что понятие женская литература надуманное и не имеет под собой никаких реальных оснований. Чаще всего постулируют гениальность мужского начала в творчестве, а женщинам отказывают в подобных способностях. Так, Ф. Маутнер высказывает мнение о том, что творческое использование языка – это прерогатива мужчин, а женщины лишь способны усвоить создаваемый мужчинами язык [17]. Столь категоричная оценка женских способностей объясняется убеждением Ф. Маутнера в том, что женщины менее образованы. О. Вейнингер также полагает, что женщина лишена многих мужских качеств и поэтому не способна быть гениальной [3].

Вместе с тем, Н. Бердяев, Ф. Ницше, А. Шопенгауэр не отказывают женщине хотя бы в талантливости: гениальность проявляет себя как мужской феномен, а талантливость – как женский [2; 10; 16]. С данным положением интересным образом соотносится высказывание современного литературоведа Н.А. Коноплевой: «Творчески одарённый мужчина несёт в себе преобладание женских свойств личности, при сохранении мужских. Способная к творчеству женщина также андрогинна, но преобладают у неё мужские качества личности» [15].

Высокая оценка женского творчества встречается у М. Волошина. Размышляя о женской поэзии начала XX века во Франции, он пишет о вступившей в литературу плеяде женщин-авторов с ярко выраженными индивидуальностями. В числе колоритных черт женской поэзии указывается на разнообразие содержания, сильно высказанный темперамент, чёткую искренность, глубину, отсутствие ложного стыда, так как «женщина глубже и подробнее чувствует самое себя, чем мужчина» [4].

Современные литературные критики, как правило, единодушны в отрицательной оценке женского литературного творчества: второсортные любовные романы, лавбургер, розовый роман, розовые книжки, измельчавший наследник, житейская дамская беллетристика, бабская [14; 5]. Л. Костюков заявляет, что женская проза возникла «как тактический приём для лучшей атаки издательств и журналов» [9]. О. Славникова, хотя и признаёт существование женской прозы в современной литературе, но делает это весьма неохотно: «Женская проза, обретающая иногда жанровые признаки коллективной жалобы, имеет место быть». Хотя в другой статье этот же автор указывает на появление в современной отечественной литературе многих ярких женских имён: «Вслед за Людмилой Петрушевской и Людмилой Улицкой, которых и дамские «глянцы» уже не могут обойти вниманием, возникли Ирина Полянская, Марина Вишневецкая, Светлана Василенко, Нина Горланова, Марина Палей. И совсем молодые, новенькие и блестящие: Анастасия Гостева, Мария Рыбакова» [13].

Итак, в литературной критике взгляд на проблему женского литературного творчества за сто лет мало изменился, увы, «русской литературе с женщинами повезло, а женщинам с нею – нет» [7]. В данной работе мы разделяем мнение о том, что «женская литература существует уже не как собрание отдельных текстов, написанных «биологическими» женщинами, а как культурный феномен, «проявление гендерномотивированного женского коллективного сознания» [12]. Весомым аргументом в поддержку женского литературного творчества можно считать кодификацию понятий женская литература и женская проза в «Словаре гендерных терминов». Авторами этих довольно объёмных словарных статей являются литературоведы Е.И. Трофимова и М.В. Рабжаева [15].

Обозначенная полемика, связанная с оценкой женской литературы, активизировала исследователей: женское литературное творчество в России стало предметом научных изысканий филологов (Л.В. Балакина, А.А. Кукес, Л.П. Моисеева), отечественных и зарубежных литературоведов (М.В. Михайлова, Е.И. Трофимова, И.А. Савкина, К. Эконен, Н. Ильина и др. Данные труды объединяет выбор художественного текста женского авторства как объекта изучения в лингвистическом и литературоведческом аспектах, взаимодействие которых способствует осмыслению и обобщению существующих исследовательских методик. На современном этапе филологической науки идут процессы сближения разных областей наук, в том числе лингвистики и литературоведения. Традиционно лингвистический и литературоведческий аспекты присутствовали в области стилистики, а в последние десятилетия к активному взаимодействию этих аспектов подошла гендерная лингвистика.

В этой связи актуальным представляется последовательный и детальный анализ крупного и яркого сегмента культурно-языковой действительности, актуализированного в системе лексико-семантических средств создания образа мужчины в женской литературе XX века. О.Г. Ревзина, сравнивая успехи лингвистики в исследовании поэтического и художественного прозаического слова, отмечает, что «...поэтический язык и поэтический текст, если выражаться игриво, искушает и открывается лингвистическому мышлению...»

[11]. Кроме этого, мы полагаем, что «женские художественные тексты содержат в себе материал, дающий представление о существующей модели общества, в частности, о гендерной стратификации. Анализ женских художественных текстов позволяет «увидеть» мужчину глазами женщины и обнаружить особенности данного «видения». При этом понятие «женский художественный текст» означает «художественный текст, созданный автором-женщиной» [8].

Для работы с лексическими средствами, репрезентирующими образ мужчины, отлично зарекомендовали себя методы компонентного и контекстного анализа, которые «генетически восходят к методам исследования, разработанным в общем языкознании» [6]. В частности, они позволяют отобрать гендерно значимые номинации, выраженные обозначением лиц мужского пола: критерием отбора становится наличие семантического компонента «пол» в значении номинанта. В ходе лингвистического анализа текста выявление смысловых нюансов слова в различных контекстах обеспечивается семантико-стилистическим методом. Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарин в работе «Лингвистический анализ художественного текста», описывая денотативное пространство текста, отмечают, что авторское сознание не слепо копирует с помощью языковых средств реальный мир, а выделяет в нём значимые для него (творческого субъекта) события, свойства, качества и пр., своеобразно комбинируя их и создавая индивидуальную модель действительности [1]. Иначе говоря, денотативный анализ текста позволяет через воплощенное в тексте индивидуально-авторское знание о мире выявить и описать представленный в текстах образ мужчины. Таким образом, мы полагаем, что анализ описания лексико-семантических средств, репрезентирующих мужчину в женских художественных текстах, может осуществляться на основе предметной (денотатной) соотнесённости языковых единиц, участвующих в описании персонажа. Денотативный анализ позволяет раскрыть внешние и внутренние черты исследуемого образа мужчины.

Очевидно, что женская литература занимает важное место в современном литературном процессе. Хотелось бы сделать акцент на следующее: подобно

учёным гендерологам, нам представляется, что авторство не может быть гендерно нейтральной категорией, равно как и написанное женщиной. На наш взгляд, женский дискурс являет собою иной конструкт и иную парадигму, чем то, что создано автором-мужчиной. Мы полагаем, что избежать традиционной литературоведческой трактовки женских произведений поможет новое прочтение женских художественных текстов с точки зрения представлений о понятиях женственное и мужественное, которые являются конструктами культуры и подвергаются постоянной эволюции в ходе истории. В решении поставленных задач особую роль играют лингвистические методы исследования: методы компонентного и контекстного анализа, семантико-стилистический метод и денотативный анализ.

#### Список литературы:

- 1 Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – Москва, 2005. – 496 с.
- 2 Бердяев, Н.А. Философия творчества. Т.1. – Москва, 1994.
- 3 Вейнингер, О. Пол и характер / О. Вейнингер. – Москва, 1991.
- 4 Волошин, М. Женская поэзия / М. Волошин // Утро России. – № 323. – 1910. – С. 6.
- 5 Женская проза и бабская проза – две разные вещи [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://prokopick.narod.ru/convent/bastion2.html>.
- 6 Жеребило, Т.В. Методы лингвистического исследования и описания языка, обусловленные функционально-стилистическим инвариантом языковой системы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gerebilo.ucoz.ru/>
- 7 Иваницкий, В.Г. От женской литературы – к «женскому роману»? (Парабола самоопределения современной женской литературы) / В.Г. Иваницкий // ОНС. – № 4. – 2000. – С. 152.
- 8 Коробейникова, А.А. Мужчина глазами женщины: лексический аспект: на материале женской поэзии XX века. – Самара, 2008. – С. 5.

9 Костюков, Л. Я вам пишу – чего же боле... / Л. Костюков // Дружба народов. – № 8. – 2000. – С. 208.

10 Ницше, Ф. Собр. соч. Т.1. – Москва, 1990.

11 Ревзина, О.Г. Методы анализа художественного текста / О. Г. Ревзина // Структура и семантика художественного текста. – Москва, 1998. – С. 302.

12 Савкина, И.А. Зеркало треснуло (современная литературная критика и женская литература) / И.А. Савкина // Гендерные исследования. – № 9. – 2003. – С. 86.

13 Славникова, О. Я самый обаятельный и привлекательный: беспристрастные заметки о мужской прозе / О. Славникова // Новый мир. – № 4. – 1998. – С. 206, 173.

14 Славникова, О. Rendez-vous в конце миллениума / О. Славникова // Новый мир. – № 2. – 2002. – С. 152.

15 Словарь гендерных терминов / Под ред. А.А. Денисовой. – Москва: Информация – XXI век, 2002. – С. 37.

16 Шопенгауэр, А. Собр. соч. Т.2. – М., 1993.

## **«СТЕПЬ» КАК ОРЕНБУРГСКАЯ РЕАЛИЯ**

**Андреева Е.Д., кандидат филологических наук, доцент**

**Оренбургский государственный университет**

Переводчику, работающему на региональном уровне, необходимо знать специфику региональных реалий, под которыми мы подразумеваем реалии, актуальные для какого-то определенного региона внутри страны. Данные реалии являются неотъемлемой частью имиджа региона, и от правильной их передачи на иностранные языки зависит формирование положительного образа региона, в том числе для туристов и инвесторов.

Традиционно одной из таких региональных реалий является степь. Кадрами оренбургских степей открывается презентационный ролик «Оренбуржье:

Быть успешными вместе!» [3]. А первая фраза закадрового текста: «В Великой Степи, где сходятся цивилизации Запада, Востока и Юга...». Иными словами, степь как отличительная черта области позиционируется на уровне областного правительства.

Но при переводе на другие языки казалось бы простая географическая реалия может вызвать определенные трудности. Слово «steppe» вошло в английский язык в XVII веке из русского при посредничестве немецкого языка и обозначает согласно Оксфордскому словарю английского языка «A large area of flat unforested grassland in south-eastern Europe or Siberia», в других словарях добавляется характеристика «arid». Денотативное значение английского слова почти полностью совпадает со значением русского «степь» в словаре С.И. Ожегова «Безлесное, бедное влагой и обычно ровное пространство с травянистой растительностью в зоне сухого климата».

При переводе книг по географии подобная замена будет эквивалентна на всех трех уровнях языкового знака, однако когда возникает необходимость перевода данной реалии в текстах другого типа, в том числе и научных, но относящихся к иным областям знаний (истории, этнографии), возникает существенное расхождение в коннотативном объеме слова.

Так, например, в исторических текстах степь позиционируется как место, привлекательное для обитания человека именно благодаря своим природным и географическим особенностям: «Степные просторы Южного Приуралья, являясь частью необъятной Великой Степи, <...> издавна служили ареной обитания, передвижения многих племен и народов» [1]. Данная оценка вступает в противоречие со словарной дефиницией: опыт подсказывает, что безлесные и засушливые районы не могут быть привлекательны для жилья. В данном случае у носителей английского языка не хватает фоновых знаний, чтобы воспринять ассоциативное поле слова «степь»: открытое пространство – свобода передвижения – многонациональность – пастбища – месторождения руды и т.д.

Часто в историко-культурных текстах встречается словосочетание «евразийские степи», что в русском сознании тоже указывает на объединяю-

шую природу степи. Данное словосочетание встречается и в англоязычных текстах о древних кочевых племенах Евразии, но на наш взгляд является в большей степени производным от названия материка и не несет ассоциативного значения объединения.

Анализ текстов художественной литературы показывает, что в понятийное поле слова «степь» входит большое количество компонентов, которые не могут быть извлечены носителями других языков из словарного значения лексемы. Опираясь на рассказы П.Н. Краснова [2], мы можем говорить о следующих ассоциациях со словом «степь»: даль («даль неуголимая», «светлая тоска простора»), неказистость («степная, неказистая была коровёнка», «травы, высохшие и еще живые», «спутанные травы»), ветер («степные продутые плоскогорья», «в большую степь, на ветродуй»), воля, высокое небо («безмерно далёкое небо», «высокие пологие небеса родины»), ковыль («взгорки ковыльные», «широкие ковыльные вершины», «тёплый степной ковылёр»).

Многие из этих ассоциативных слов могут вызвать трудности при переводе. Например, слово «неказистый»: как элемент понятийного поля «степь» оно, дополнительно к своему словарному значению, приобретает добавочные значения силы, живучести (степные травы неказисты, но даже сухие живут; корова неказиста, но «старательная»). В слове нет отрицательной оценки, которая может возникнуть при подборе вариантов перевода: plain, unattractive, ugly и под.

Сложно передать на английский язык основную характеристику степи – даль, простор, т.к. это не только пространственная характеристика, но и указание на раздолье, приволье, т.е. в некоторой степени степная даль отражает состояние души человека, живущего здесь. В возможных английских вариантах перевода слова «даль» (horizon, distance, expanse, stretch и др.) нам удалось обнаружить только пространственные характеристики.

Кроме того, через синонимы слово «даль» отсылает читателя к одному из ключевых для русской культуры слову «воля», которое полностью не переводимо на английский язык.

Таким образом, формируя в переводе образ Оренбургской области через слова, которые имеют словарные соответствия в других языках, переводчику тем не менее необходимо быть предельно внимательным к ассоциативной нагрузке того или иного слова в переводящем языке и использовать весь арсенал переводческих средств, чтобы восполнить потери, которое слово претерпевает при подборе иноязычных словарных аналогов.

Список литературы:

- 1 История Оренбуржья / сост. Л.И. Футорянский. – Оренбург: Оренбург. кн. изд-во, 1996. – 351 с.
- 2 Краснов, П.Н. Родное : Рассказы / П.Н. Краснов. – М.: Дет. лит., 1987. – 222 с.
- 3 Презентационный ролик «Оренбуржье: Быть успешными вместе!» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://orbinvest.ru/>

## **ОБ ОДНОЙ МЕТАФОРЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА**

**Горовая И.Г., кандидат филологических наук, доцент**

**Оренбургский государственный университет**

Разработка теории метафоры часто находит отражение в исследовательских работах (Ю.Д. Апресян, Н.Д. Арутюнова, Н.Д. Бессарабова, В.Г. Гак, Г.Н. Склярская, В.Н. Телия, А.П. Чудинов, А.Н. Чумаков и др.). Под метафорой традиционно понимается слово или оборот речи, употребленные в переносном значении для определения предмета или явления на основе какой-либо аналогии, сходства [3, с. 458]. Наибольший интерес вызывают индивидуально-авторские метафоры, отличающиеся особой образностью, яркостью, новизной, нестандартностью. В этой связи следует отметить роман А.И. Солженицына «Красное колесо» [2], в котором метафоризация используется как средство кодировки информации.

Довольно часто метафора в произведении А.И. Солженицына соседствует с символом, представляющим собой устоявшиеся, закрепившиеся в сознании людей ассоциативные комплексы, которые существуют в языковом значении слова [5, с. 50]. «Метафора лежит в сфере речевой компетенции, символ – языковой и культурной компетенций. Хотя использование и метафоры, и символа приводит к актуализации, блокирует автоматизм восприятия речи, направление актуализации различно: в случае с метафорой актуализация направлена на речевое выражение, потенциальные возможности языка, в случае с символом – на языковое выражение культурных концептов, сгустков смысла» [1, с. 17]. Метафорические контексты могут быть тождественны контекстам употребления символов, однако различия метафоры и символа задают в контекстах двойкие интерпретации, противопоставленные как субъективные и объективные, ситуативные и внеситуативные, зависящие от речевой квалификации интерпретатора и обусловленные системой культуры [1, с. 17].

Рассмотрим это на примере одной метафоры А.И. Солженицына.

В контексте 31 главы автор использует развернутую метафору *«ярко-темная бабочка, такая крупная и слышная, как не бабочка, а птица»* для описания состояния генерала Самсонова в ночь на 15 августа, накануне Успения Пресвятой Богородицы, покровительницы России. Обратимся к контексту: «В мелкую сетку снаружи уже давно билась *ярко-темная бабочка, такая крупная и слышная, как не бабочка, а птица.*

Может быть, ее необычная крупность и зловещая расцветка были дурным предзнаменованием?» [2, с. 323].

В сложном прилагательном *ярко-темная* (бабочка) компоненты обозначают самостоятельные признаки. *Яркий* – ‘один из светлых тонов’, ‘имеющий резкий по чистоте и свежести тон’, *темный* – ‘не светлый’. *Ярко-темная* – ‘имеющая светлую, резкую по чистоте и свежести тона окраску с темными вкраплениями’. Метафорическое значение возникает при взаимодействии слов в структуре словосочетания и предложения (на уровне синтаксической сочета-

емости слов) [4, с. 56], осложняется контекстуальными приращениями, в том числе и символическими.

Бабочка во многих культурах символизирует хрупкость и быстротечность жизни, души умерших, бессмертие души, преходящий характер радости. В народе зачастую говорят о бабочке как о душе умершего или предвестнице смерти, а иногда и образе смерти. Бабочка, бившаяся в окно в момент произнесения молитв к Богородице, больше напоминает птицу (сравнение «*как не бабочка, а птица*»). Птица также является символом души человека. По народным поверьям, птица, стучающаяся в окно, предвещает какую-то неприятность или какое-либо известие («*были дурным предзнаменованием*»).

На протяжении нескольких глав автор вводит актуализаторы значения: «пасмурная тревога», «ясное, с оттенком вещего голоса», «то был знающий, пророческий голос, даже может быть над будущим властный», «Ты – успишь», «непреклонный голос», «беспощадный ангел», «пророческий голос» и др. Окраска бабочки символизирует хрупкость границы между жизнью и смертью: *яркий* ассоциируется со светом, т.е. с жизнью, *темный* – с тьмой, т.е. со смертью. Это подтверждается и следующим контекстом: «День Успения кончился, и вопреки непонятому сну – жив был Самсонов, не умер. *Жив был генерал Самсонов, но не армия его*».

Таким образом, анализируемая метафора, взаимодействующая в тексте романа А.И. Солженицына со сравнением и символами, представляет собой комплекс ассоциативных созначений. Образование метафоры связано с сознательным индивидуальным словотворчеством языковой личности, тогда как воспроизведение символа или осмысление символичности знака определяется включенностью личности в культуру.

Метафоризация играет большую роль в осмыслении мира, предоставляя огромные возможности для внутренней перекодировки семантики слов и приращения смысла.

Список литературы:

1 Авдеенко, И.А. Символ и метафора / И.А. Авдеенко / Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. № 3 (21): в 2-х ч. – Ч. II. – С. 16-18.

2 Солженицын, А.И. Красное колесо: Повествование в отмеренных строках в 4-х узлах / А.И. Солженицын. – Узел 1: Август четырнадцатого. В 2 тт. – М., 1993. – Т.1: Главы 1-48. – 464 с; Т. 2: Главы 49-82. – 544 с.

3 Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожин; члены редколлегии: Е.А. Баженова, М.П. Котюрова, А.П. Сковородников. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 696 с.

4 Толочин, И.В. Метафора и интертекст в англоязычной поэзии / И.В. Толочин. – СПб.: Издательство СПбГУ, 1996. – 219 с.

5 Шелестюк, Е.В. Символ versus троп: сравнительный анализ семантики // Филологические науки. – М.: 2001. – № 6. – С. 50-58.

## **ЯЗЫК И ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА В АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ**

**Иванова Л.В.**

**Оренбургский государственный университет**

Картина мира – это одно из фундаментальных понятий, выражающих специфику человека и его бытия, его взаимоотношения с миром, важнейшее условие его существования в мире [5, с. 77]. Термин «картина мира» был предложен впервые Людвигом Витгенштейном в «Логико-философском трактате» и активно используется представителями самых разных наук: философии, психологии, культурологии, когнитологии, лингвистики. В настоящее время под картиной мира понимается наиболее общее интегральное восприятие мира в его целостности, совокупность знаний, формирующаяся при участии всех уровней познания.

По мнению М. Хайдеггера, «картина мира, сущностно понятная, означает не картину, изображающую мир, а мир, понятый как картина представляющим и устанавливающим ее человеком» [4, с. 93]. Таким образом, картина мира есть отражение окружающего мира в сознании человека.

Средством познания мира, обеспечивающим проникновение человека в тайны его закономерностей, является мышление. Язык выступает как способ закрепления всей отражающей деятельности мышления – деятельности, которая, связана непосредственно с физической деятельностью человека.

Язык является материальным средством общения людей, или, конкретнее, вторичной материальной, или знаковой системой, которую используют как орудие или средство общения. Без языка не может быть общения, а без общения не может быть общества, а тем самым человека.

Язык является продуктом целого ряда эпох, на протяжении которых он оформляется, обогащается, шлифуется. Абсолютно все, что представлено в языках мира – от частицы до сложного предложения и многих тысяч различных слов – создано человеком. Культура народа вербализуется в языке, именно язык аккумулирует ключевые концепты культуры, транслируя их в знаковом воплощении – словах. Создаваемая языком модель мира есть субъективный образ объективного мира, она несет в себе черты человеческого способа миропостижения, т.е. антропоцентризма, который пронизывает весь язык [2, с. 14].

В когнитивной лингвистике связь языка и культуры исследуется в терминах семантического пространства, языковой картины мира складывающейся из концептов, фреймов, сценариев, кластеров, и ее вербальной репрезентации в национальных языках. Язык есть код, с помощью которого кодируется семантическая информация [3, с. 11], код, который фиксирует ментальный мир человека.

Как показали исследования последних десятилетий, семантическая система языка основывается на принципе антропоцентризма: чтобы описать размер, форму, температуру, положение в пространстве, функцию и другие свойства предметов, язык в качестве точки отсчета использует человека. В зависи-

мости от обстоятельств человек в языке фигурирует как субъект речи (говорящий), субъект сознания, восприятия, воли, эмоций и т.д. и даже просто как физическое тело, имеющее определенное строение (лицо, голову, ноги и т.д.) и занимающее определенное положение в пространстве. Фигура человека говорящего является центральной для категорий дейксиса, времени и модальности. Но не менее важную роль играет фигура человека и в лексике, в том числе предметной. Различные языки не просто по-разному обозначают один и тот же предмет, а отражают разные видения этого предмета, т.е. национальное видение мира. Соответственно каждый народ (этнос), каждая лингвокультурная общность обладает своей национальной картиной мира, которая формирует тип отношения человека к миру, природе, другим людям, самому себе как члену этого общества, определяет нормы поведения, в том числе речевого поведения человека в обществе. Национальная картина мира определяет национальную языковую картину мира данного этноса. Весь жизненный опыт и все достижения культуры фиксируются в языке, находят в нем зеркальное отражение. Национальный компонент значения обнаруживается в единицах всех уровней языка. Национальная картина мира обнаруживается в единообразии поведения народа в стереотипных ситуациях, в общих представлениях народа о действительности, пословицах, поговорках и афоризмах [1, с. 12-14].

Таким образом, языковая картина мира представляет собой целостное изображение языком всего того, что существует в человеке, вокруг него. Осуществляемое средствами языковой номинации изображение человека, его внутреннего мира, окружающего мира и природы.

Каждая из составляющих обобщенной картины мира дает свое видение действительности, свой образ мира под углом зрения своих собственных механизмов восприятия. Анализ картин мира позволяет понять, чем отличаются национальные культуры, и как они дополняют друг друга, образуя целое на уровне мировой культуры.

Список литературы:

1 Бабушкин, А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / А.П. Бабушкин. – Воронеж: Изд-во Воронежского госуд. ун-та, 1996. – 104 с.

2 Верещагин, Е.М. Язык и культура / Лингвокультурология в преподавании русского языка как иностранного/ Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. – М.: Русский язык, 1990. – 335 с.

3 Солнцев, В.М. Язык как системно-структурное образование / В.М. Солнцев. – М., 1977. – 250 с.

4 Хайдеггер, М. Время и бытие: сборник «Разговор на проселочной дороге» / М. Хайдеггер; пер. с нем.; под ред. А.Л. Доброхотова. – М.: Высш. шк., 1991. – 192 с.

5 Щукина, Д.А. Пространство как лингвокогнитивная категория: На материале произведений М.А. Булгакова разных жанров: дисс. ... д-ра филол. наук. – СПб., 2004.

## **К ВОПРОСУ ОБ ЭТИЧЕСКОМ СМЫСЛОВОМ ПОЛЕ КОНЦЕПТА «МУЖЧИНА»**

**Дмитриева Н. М., кандидат филологических наук, доцент**

**Пискарёва Е.В.**

**Оренбургский государственный университет**

Для определения этического смыслового поля концепта «мужчина» обратимся к анализу общих семантических долей вербализующих доминантных лексем «мужчина», «воин», «богатырь», «герой» в словарях разных периодов. Для исследования мы использовали словари: Словарь Академии Российской (XVIII в.), Толковый словарь В.И. Даля (XIX в.), Словарь русского языка С.И. Ожегова (середина XX в.), Современный толковый словарь русского языка Т.Ф. Ефремовой (конец XX в.).

В Словаре Академии Российской «мужчина» представлен прежде всего как человек мужского пола. Однако следует обратить внимание на однокоренные слова, каждое из которых дополняет смысл концепта. Так, лексема «муж» несет в себе дополнение к первому значению слова «мужчина» и новую смысловую долю значения. «Муж» – «человек достигших совершеннолетия» или «одаренный отменными качествами». Лексема «Мужество» тоже имеет добавочное значение – «храбрость, доблесть». Лексема «Мужик» в данном словаре имеет значение «крестьянин, сельский житель». В XVIII веке общей семантической долей у рассмотренных лексем выделялся гендерный признак, т.е. принадлежность к мужскому полу. Этическими (ценностно значимыми) выступали значения: «одаренный отменными качествами» и «храбрость, доблесть».

Отдельной статьи для лексемы «мужчина» в толковом словаре В.И. Даля не обнаружено [1]. Основная нагрузка раскрывается в значениях лексемы «муж». В.И. Даль определяет «мужа» как человека рода, в полных годах, возмужалого; возрастного человека мужского пола. Относительно к женщине, жене: супруг, хозяин, образующий с женою чету. В этих значениях есть общая семантика – «ответственность», отличающая возмужалого человека от юноши и отрока и хозяина, главу семьи от холостяка.

Слово содержит также и в некотором смысле антонимичные этическим значения: «мужик, муж, мужчина, простолюдин, человек низшего сословия»; «человек необразованный, невоспитанный, грубый, неуч, невежа». «Становиться мужиком», по Далю, значит делаться грубым, мужиковатым [1].

Итак, в XIX веке этическими смысловыми долями концепта «мужчина» являются «сила, мужество, отвага, взросление, ответственность, долг».

В толковом словаре С.И. Ожегова 1959 года «мужчина» рассматривается в первую очередь как лицо, противоположное женщине по полу, а во втором значении автор указывает на отличие мужчины от мальчика, юноши [3]. Здесь стоит обратить внимание на то, что в основе толкования данной лексемы лежит всё тот же гендерный признак, отличие от женщины, однако указаний на дифференцирующие качества, углубляющие понятие, нет.

Исследуем значение слова «мужчина» в наиболее современном толковом словаре 2000 года Т.Ф. Ефремовой [2]. Она, как и её предшественники, рассматривает «мужчину» как лицо, противоположное женщине по полу. Во втором значении, подобно С.И. Ожегову, подчеркивается отличие мужчины от мальчика и юноши. А в третьем – указывается на отличительные черты «особи мужского пола» – твёрдость и мужество.

Таким образом, в XXI столетии фиксируются и общий, свойственный концепту «мужчина» на протяжении всего периода гендерный признак и этический смысл «твёрдость и мужество», близкий изначальному «ответственность».

Аналогичные смыслы прослеживаются в вербализующей концепт «мужество» лексеме «воин». Авторы словарей рассматривают воина как человека, служащего в армии, мужественного ратника, бойца.

Сопоставляя значения четырёх словарей, находим, что лексема «воин» имеет одну и ту же семантическую долю во всех словарных статьях – подвижник на войне, солдат, военнослужащий. Обратим внимание, что слово «подвижник» родственно слову «подвиг» и характеризует человека, способного к самоотверженности и, следовательно, готового нести ответственность за тех, кого защищает. Присутствуют коннотативные значения как положительного, так и отрицательного характера, однако наиболее частотны качества храбрости, самоотверженности (со знаком «+»).

Рассмотрим похожие параллели в значениях лексемы «богатырь». Словарь Академии Российской даёт определение: «витязь, храбрый воин, силач», на основе чего делаем вывод, что «богатырь» обладает характерными для «мужчины» и «воина» качествами – храбростью, силой [4]. «Витязь» в этом словаре – мужественный воин, великодушный человек. Данное значение имеет высокую этическую нагрузку и тесно связано с другими этическими смыслами концепта «мужчина».

В.И. Даль отождествляет «богатыря» с героем в одном из вариантов значений. А герой – это прежде всего человек, способный к подвигу, подвижник. В остальных значениях лексема «богатырь» раскрывается следующим образом:

«человек рослый, дородный, дюжий и видный, необычайный силач, смелый и удачливый, храбрый и счастливый воин, витязь. Таким образом, значения «великодушие», «подвижничество», «ответственность», «сила» и «храбрость» являются основными этическими смыслами лексемы «богатырь» [1].

В словаре С.И. Ожегова слово «богатырь» определяется в прямом и переносном смысле [3], тогда как переносных значений у лексемы до этого периода не прослеживается. С.И. Ожегов толкует слово «богатырь», в первую очередь, как героя русских былин, совершающего воинские подвиги. Таким образом, в своем первом значении слово теряет связь с действительностью, выступает как историзм. Однако характерные для богатыря качества, такие как сила, стойкость, храбрость, остаются без изменений. В словаре фиксируется значение – «человек большой силы, стойкости, отваги».

Согласно Т.Ф. Ефремовой, «богатырь» имеет уже четыре толкования: выступает как историзм, понимается как «защитник родины, воин, отличающийся необычайной силой, мужеством, удалью» и «рослый, крепкого сложения, сильный человек», а также в переносном значении как «незаурядный, выдающийся в какой-либо области человек».

Таким образом, по данным толковых словарей русского языка разных периодов этическое смысловое поле концепта «мужчина» составляют семантические доли вербализующих концепт лексем «мужчина», «воин», «богатырь», а именно: ответственность, великодушие, подвижничество, храбрость, сила, защитник Родины.

#### Список литературы:

1 Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т. Т. 2. – М.: Русский язык, 2000. – 779 с.

2 Ефремова, Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000.

3 Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – Режим доступа: <http://slovarozhegova.ru/>

4 Словарь Академии Российской [Электронный ресурс]: в 4 т. Т. 2 – СПб: Императорская Академия Наук, 1789-1794. – Режим доступа: <https://www.runivers.ru/lib/book3173/>

## **ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ МОЛОДЕЖНОГО СЛЕНГА В ДИАЛОГИЧЕСКОЙ РЕЧИ**

**Пасечная Л.А., кандидат педагогических наук, доцент**

**Щербина В.Е., кандидат филологических наук, доцент**

**Оренбургский государственный университет**

Молодёжный сленг является важной частью молодёжной культуры и показателем эмоционального и психологического состояния молодых людей. Целью данного исследования было выявление функций молодёжного сленга, материалом исследования послужил триллер Андреаса Гётца «Умри тихо, мой ангел». В ходе исследования было проанализировано 195 сленговых выражений.

Самой обширной группой среди них являются разговорные слова. В данной группе преобладают глаголы:

«Зато она меня постоянно **достаёт**»;

«Она просто хотела **подколоть** меня»;

«Если все плохо отзываются о ком-то, это любого **доконает**»;

«Сожалею, ребята, что **загрузил** вас всякой ерундой»;

«Брат Алины **запал** на тебя»;

«**Не заморачивайся**, мне не нужна твоя жалость».

Нельзя не выделить в данной группе обилие прилагательных, которые в основном описывают восторженное состояние героев или откровенное удивление и шок:

«Боже, эти рисунки просто **классные**»;

«День тогда был правда **шикарный!**»;

«Ты **чокнутая!**»;

«Это просто **сногшибательная** новость»;  
«Тем не менее она всё равно **суперклассная**»;  
«Твой наряд просто **потрясный** сегодня».

Существительные в этой группе используются молодыми людьми для создания непринуждённой, обыденной коммуникативной ситуации и являются разговорными синонимами литературных слов или сокращениями. Чаще всего они играют шутливую или ироничную роль и очень редко выполняют инвективную функцию:

«Я пошлю тебе **эсэмэску**»;  
«Теперь можешь отпустить руль, Саша. Мне надо обкатать **велик**»;  
«Какая же **невезуха!**»;  
«Послушай, он нормальный **док**»;  
«**Зубрёжка** перед экзаменами уже наводит на меня ужас»;  
«Давай ты не будешь ломать нам **кайф!**»;  
«Влюбленность – это та ещё **морока**»;  
«Какая **жесть**, то, что произошло с Натали, не так ли?».

Молодые люди в романе активно употребляют разговорно-сниженную лексику. Они отдают предпочтение лексике, которая отличается от литературного языка или языкового стандарта, но вместе с тем избегают употребления резко вульгарных или грубых выражений. В данной группе доминирующим представителем является глагол:

«Ты не слишком бесцеремонно **пялишься** на них сверху вниз?»;  
«**Проваливай** отсюда!»;  
«Ты что, **рехнулся?**»;  
«**Врубайся** же наконец!»;  
«Надо нам **валить** отсюда».

А существительные в полной мере выполняют инвективную функцию:

«Что за **глупая корова!**»;  
«**Придурок!** Убирайся с дороги!»;  
«Ну и **дерьмо** получается».

Английские заимствования органично вошли в разговоры молодых людей и уже кажутся привычными и «родными» словами:

«**О'кей**, ты можешь делать что хочешь»;

«В противном случае Джой сразу сказала бы ему, что у неё уже есть **бойфренд**»;

«Если это видео не было **фейком**».

Бранные и жаргонные слова выполняют экспрессивную функцию, придавая речи эмоциональную окраску, а также психологическую. В психологической функции сниженная лексика представляет собой средство разрядки психологического напряжения и выплеска эмоций личности. Эта группа слов представлена в основном существительными:

«Достаточно уже того, что ты сам знаешь, какой ты законченный **идиот**»;

«Зато у неё на лбу написано, что она **стерва**»;

«Потому что он законченный **мерзавец** и извращенец!»;

«Возможно, у него закончились **бабки**»;

«Клёвый **прикид!**».

Разговорно-пренебрежительные слова и выражения встречаются в речи молодых людей довольно редко. Они, в основном, направлены на выражение разочарования главных героев в самих себе или в происходящих событиях, а также отражают нелицеприятное отношение говорящих к предмету речи. Данные слова придают высказываниям оттенок негативной окраски:

«**Я слабак**»;

«Не будь такой **тряпкой**, ради бога»;

«**Я похож на размазню**».

Меньше всего представлена группа грубых слов и выражений. Молодые люди очень редко употребляют данный вид лексики, прибегая к нему в исключительных случаях, например, в порыве гнева или раздражения:

«У меня нет желания спорить с этим **засранцем!**»;

«Если ты не убережешь свой **долбанный** мобильник, я расколочу его об стенку **к чёртовой матери!**»;

«Охотнее всего я **дал** бы ей сейчас **в морду!**».

Таким образом, в речи молодежи сленг выполняет психологическую, экспрессивную и инвективную функции, представляя собой средство разрядки психологического напряжения и выплеска эмоций личности, а также средство оживления речи и придания ей эмоциональной окраски.

Список литературы:

1 Андросова, О.Е. Студенческий жаргон как объект лингвосоциопсихологического исследования [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа: [http://sodmu.narod.ru/t\\_and.htm](http://sodmu.narod.ru/t_and.htm)

2 Береговская, Э.М. Молодежный сленг: формирование и функционирование / Э.М. Береговская // Вопросы языкознания. – 1996. – 10 с.

3 Гётц, А. «Умри тихо, мой ангел». – Москва, 2016.

4 Зенина, О.С. Современная молодёжная речь: норма или антинорма. – 2013. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://festival.1september.ru/articles/598372/>

5 Коробкова, М.А. Молодёжные жаргонизмы и их функции в языке. – 2005. – [Электронный ресурс]. Режим доступа <https://vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/1311>

6 Никитина, Т. Г. Молодёжный сленг. – М.: АСТ; Астрель, 2009. – 102 с.

## **ФУНКЦИИ И ЦЕННОСТИ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО ДИСКУРСА**

**Елагина Ю.С., кандидат филологических наук**

**Оренбургский государственный университет**

Одним из самых популярных способов провести свободное время в наши дни является просмотр кино, что, без сомнений, способствует активному развитию кино- и мультипликационного искусства. Последнее стало популярным сразу же как появилось, а шедевры советской мультипликации были признаны

не только на родине, но и за рубежом. Мультипликация представляет собой интерес как для детей, так и для взрослых, что, несомненно, находит отражение в содержании анимации. Мультфильмы в настоящее время перестали выполнять только развлекательную функцию, став средством воздействия на реципиента, скрытым рычагом управления. Подобная роль привлекает интерес исследователей к данному искусству в различных областях: психология, социология, а также лингвистика.

Мультипликационный дискурс представляет собой коммуникативную практику, в которой создатель мультфильма передает определенное сообщение зрителю посредством видео и аудио канала (аудио канал не является обязательным) [1]. Содержание сообщения зависит от цели мультипликационного дискурса. Основной целью, определяющей данную коммуникативную практику, принято считать *развлекательную*. С позиции ребенка, в случае, если он выступает адресатом, мультфильм выполняет развлекательную функцию. Тем не менее, вторым адресатом той же самой анимации является родитель, который до определенного возраста ребенка решает, является ли предложенный мультфильм подходящим для просмотра. Он рассматривает анимацию как средство обучения и воспитания ребенка, некий вспомогательный элемент, посредством которого возможно повлиять на формирование мировоззрения ребенка, а также становление его самосознания в вербальной и невербальной форме. В этом случае можно выделить следующие функции мультипликационного дискурса:

– *образовательная функция*, которая направлена на освоение основ научных знаний, ценностных ориентаций и отношений. Примерами современной мультипликации с такой функцией выступают «Уроки тётушки Совы», в данном проекте детей знакомят с разными областями знаний с помощью сказочных персонажей. Данный прием – эффективное средство при обучении детей в дошкольном возрасте. Еще одним примером образовательного мультфильма является «Фиксики», где детям в игровой форме рассказывается, как функционирует простейшая техника, какие бывают гаджеты, как нужно ухаживать за вещами, чтобы они долго служили, а также демонстрируется история вещей.

– *обучающая* функция, которая направлена на формирование и систематизацию знаний, умений и навыков у адресата. В качестве примера можно привести мультсериал «Малышарики», в котором представлены различные сферы жизнедеятельности ребенка с момента его рождения: здоровье и физическое развитие, познание, социализация, труд и творчество.

– *воспитательная* функция направлена на формирование нравственных и эстетических представлений, системы взглядов на мир, способности следовать нормам поведения в обществе, исполнять принятые в нем законы, иными словами формирует определенную модель поведения. Например, мультфильм «Уроки хороших манер» посвящен правилам поведения в обществе на примере виртуальных детей, которые на собственном опыте познают, как правильно вести себя в различных ситуациях.

Следует отметить, что мультфильмы, направленные на развитие ребенка, чаще всего сочетают в себе сразу несколько функций. Кроме того, мультипликационный дискурс, сочетающий данные функции, посредством оценочных суждений репрезентирует определенный набор ценностей. Мультфильмы, направленные на развитие и обучение адресата, содержат:

– *утилитарные ценности*, направленные на освоение адресатами естественно-научных знаний, необходимые им для жизни и практической деятельности в будущем (полезно есть фрукты, опасно переходить дорогу на красный свет);

– *моральные ценности*, представляющие собой совокупность принципов и норм, которая определяет межличностные отношения, понятия о добре и зле, хорошем и плохом (например, нужно уважать родителей, плохо быть жадиной и др.);

– *духовные ценности*, репрезентирующие адресату набор важных нравственных, этических и религиозных понятий, такие как любовь, дружба, честность, преданность, миролюбивость;

Чаще всего определение ценностей происходит через осмысление аксиогенных ситуаций, представляющие различные жизненные истории, иллюстри-

рующие проявление ценностей. Например, мультфильм «Мешок яблок» учит таким ценностям как щедрость, доброта, а также умение делиться через все препитии, в которые попадает заяц, отправившийся в лес за едой для своей семьи.

В мультфильмах с доминирующей развлекательной функцией преобладают следующие ценности:

– *утилитарные ценности*, отражающие представление о материальных благах, извлекаемых из эксплуатации природы для удовлетворения различных человеческих потребностей и желаний («Gravity Falls», «Маша и медведь»);

– *социальные ценности*, представляющие жизненные идеалы и цели, которые, по мнению большинства в данном обществе следует достигнуть («Winx Club»);

– *гедонистические ценности*, усматривающие высшую цель человеческого существования в наслаждении («Madagascar»).

Таким образом, можно проследить определенную взаимосвязь между функциями и ценностями, определяющими мультипликационный дискурс.

Список литературы:

1 Нешкова, Е.Г. Функциональные особенности мультипликационного дискурса // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». – 2017. – № 4. – С. 152-155.

## **БЛЕНДИНГ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ**

**Хрущева О.А., кандидат филологических наук, доцент**

**Оренбургский государственный университет**

В ряду типологических особенностей блендов следует выделить дискурсивную универсальность, характерную для данных единиц. Бленды служат потребностям научного сообщества для обозначения новых понятий и сущностей, являются одним из способов проявления авторского словотворчества в художе-

ственной литературе, получают все большее распространение в публицистических произведениях благодаря своей экспрессивности, новизне формы и содержания. В рамках данной работы мы рассмотрим образцы блендов из стихотворных произведений русскоязычных поэтов.

Выступая средством художественной выразительности, бленды широко используются литераторами и нередко занимают позицию заглавия текста, доказательством чего могут служить названия стихотворений М. Котова «*Никогда тай*» и «*Из-забразительное искусство*» [4], название сборника М. Бару «*Обещастье*» [1]. Совмещение смыслов в бленде способствует вариативности его интерпретации, что порождает дополнительные художественные образы. Н.А. Николина, анализируя название сборника и стихотворения А. Альчук «*Словарево*», отмечает, что данный бленд можно рассматривать следующим образом: «как объединение форм существительных *варево* и *слов*, как сочетание слов *варево* и *словарь* (с междусловным наложением), наконец, как гибридное слово, в котором можно усмотреть и наложение корня *лов-* на основу *слов-*. В результате образ плазмы, «варева» – в которой, «варясь», рождаются новые слова, взаимодействует с образом словаря, также осуществляющего «переплавку» и требующего активности и от автора, и от читателя. Эти образы распространяются на весь сборник стихов как целостное единство...» [5].

Исследуя феномен словотворчества в языке художественной литературы, Л.И. Плотникова приходит к выводу, что бленды являются «одним из наиболее продуктивных и выразительных способов индивидуального языка поэта...создают микрообразы, выполняющие важнейшие идейно-эстетические задачи и выражающие разнообразные эмоциональные и комические оттенки. Такие слова, как правило, не только с максимальной точностью выражают мысль поэта, но и создают неожиданные словесные образы, становясь как бы организующим эстетическим началом всего стихотворения» [6].

Доказательством вышеизложенного вывода исследователя может служить стихотворение «Языки» А. Вознесенского, где автор, используя яркие образы, выражает свою позицию по отношению к клевете:

О, языки клеветников,  
Как перцы, фаршированные пакостями,  
Они *язвивались* и *яздваивались* на конце,  
Как черные фраки или мокрицы [2].

Блендинговые образования *язвивались* и *яздваивались*, созданные на базе коррелятов *язвить* + *развиваться* и, соответственно, *язвить* + *раздваиваться*, представляют собой то самое «эстетическое начало стихотворения», на которое указывала Л.И. Плотникова, и являются выражением идеи автора, сравнивающего язык клеветника с раздваивающимся языком змеи.

Б.Н. Гаджимурадова, автор исследования, посвященного индивидуально-авторским неологизмам в современной русской поэзии, отмечает, что большинство анализируемых ею единиц образовано контаминацией, причем, несмотря на то, что превалирующее число авторских неологизмов относится к именам существительным, частеречная принадлежность авторских блендов отличается разнообразием. Бленды-существительные представлены такими единицами, как *Людмила* < *Людмила* + *милая*, *архангелок* < *архангел* + *ангелок*, *Ваксенов* < *вакса* + *Аксенов*, *нимфея* < *нимфа* + *фея*, *кабарышни* < *кабаны* + *барышни*, *кабабушка* < *кабан* + *бабушка*, *человолк* < *человек* + *волк*, *собакалипсис* < *собака* + *апокалипсис*, *лесалка* < *лес* + *русалка*, *коровей* < *корова* + *соловей*, *экономикадзе* < *экономика* + *камикадзе* (А. Вознесенский), *путанесса* < *путана* + *поэтесса* (Е. Евтушенко). К субстантивным неологизмам, образованным по типу блендинга, также относятся единицы с редупликацией: *киндер-сюрпризрак* < *сюрприз* + *призрак* (А. Вознесенский) и *Родина-мавродина* < *Мавроди* + *родина* (Е. Евтушенко), характеризующиеся ироническим эффектом и пренебрежительным оттенком значения. К адъективным авторским неологизмам-блендам относится слово, созданное Е. Евтушенко, – *незагармоничный* < *заграничный* + *негармоничный*. Глагольными блендами являются *холлить* < *холл* + *холить* (Р. Рождественский), *кукарехнуть* < *кукарекать* + *рехнуться*, *медведать* < *медведь* + *ведать* (А. Вознесенский) [3].

Вышеприведенные примеры блендов доказывают, что единицы названного типа обладают своеобразными планами выражения и содержания, и успешно играют роль авторских новообразований.

Список литературы:

- 1 Бару, М. Обещастье / М. Бару. – СПб: Геликон Плюс, 2005. – 316 с.
- 2 Вознесенский, А.А. Стихотворения / А.А. Вознесенский. – М.: Профиздат, 2001. – 304 с.
- 3 Гаджимурадова, Б.Н. Индивидуально-авторские неологизмы в современной поэзии: Словообразовательная и семантико-стилистическая характеристика: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Гаджимурадова Бэла Нурмагомедовна. – Махачкала, 2003. – 187 с.
- 4 Котов, М. Уточненные ласки / М. Котов. – М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2005. – 64 с.
- 5 Николина, Н.А. Активные процессы в языке современной русской художественной литературы / Н.А. Николина. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2009. – 336 с.
- 6 Плотникова, Л.И. Словотворчество как феномен языковой личности: Порождение, функционирование, узуализация нового слова: дисс. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Плотникова Лариса Ивановна. – Белгород, 2004. – 374 с.

## **СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКИХ И НЕМЕЦКИХ ГАСТРОНОМИЧЕСКИХ РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТОВ**

**Шидловская И.А., кандидат филологических наук**

**Симутова О.П., кандидат филологических наук, доцент**

**Оренбургский государственный университет**

Рекламный текст – это разновидность текста массовой коммуникации, который имеет свою прагматическую установку, т.е. оказание воздействия на по-

требителя в направлении изменения или укрепления его положительного отношения к рекламируемому товару /услуге. Воздействие в рекламном тексте во многом достигается за счет использования средств убеждения (аргументативного способа подачи информации), а также средств речевой образности [3].

Конечно, у разных типов рекламных текстов есть свои особенности, но в общем рекламу можно отнести к информативно убеждающей разновидности текстов. Языковые средства рекламного текста не принадлежат какому-либо конкретному функциональному стилю, исходя из лингвистических описаний, известных на сегодняшний день, рекламный текст разумно рассматривать как разновидность текста массовой коммуникации.

Языковые средства – это те художественно-выразительные средства, которые придают нашей речи, литературным произведениям, публицистическим выступлениям (как устным, так и письменным) яркость, красочность, лексическую и эмоциональную выразительность. К средствам выразительности языка относят тропы и стилистические фигуры [1]. В данной статье рассматриваются такие разновидности тропов, как эпитеты – слова, определяющие предмет или явление и подчеркивающие какие-либо его свойства, качества, признаки [2].

При анализе рекламных гастрономических текстов нами были выявлены следующие эпитеты. В рекламе шоколада «Milka» на русском языке «Сказочно нежный шоколад» эпитеты представлены наречием *сказочно* и прилагательным *нежный*. В общепринятом употреблении лексема «сказочный» означает «вымышленный», однако, в этом контексте осуществляется восприятие реципиентом в семантике «волшебный». Лексема «нежный» предполагает здесь очень мягкий, тающий во рту.

Уже много лет мы наблюдаем рекламу пива «Бочкарев» как «правильного пива». Использование эпитета, выраженного прилагательным «правильное», предусматривает двойственное восприятие. С одной указывает покупателю на то, что это пиво находится вне конкуренции с другими марками. С другой стороны, обладает синонимичным значением *натуральное*, что является огромной мотивацией для приобретения именно этого продукта.

Творог «Беллакт» по мнению производителей является «*легким во всех проявлениях*». Эпитет «*легкий*» вызывает у покупателя устойчивую ассоциацию с диетическим товаром и особенно стимулирует клиентов, придерживающихся правильного питания, купить данный молочный продукт.

Использование эпитетов очень распространено и в немецких рекламных гастрономических текстах. Так, молочный шоколад Kinder Country содержит обширную текстовую структуру, не совсем характерную для рекламы в целом:

«*Knusprige Cerealien von ihrer Schokoladenseite. Fünf knusprige Cerealien, luftig geröstet, in einer reichhaltigen Milchfüllung, umhüllt von zarter Vollmilchschokolade: das ist Kinder Country*». Рекламный текст построен с применением эпитетов, основанных на взаимодействии эмоционального и логического значений. *Knusprige Cerealien, reichhaltige Milchfüllung* – данные описательные словосочетания не только дают нам четкое представление о продукте, но и заставляют представить, вообразить продукт, и мы думаем о нем положительно еще до того, как попробовали. Чтобы ярче охарактеризовать объект и привлечь внимание читателя рекламы использована аллитерация (повторение одинаковых или однородных согласных), причем противоположных: приятный хруст передают звуки k, sp, r, c, st, а звуками l, v, ch', sch передаются вся нежность молочного шоколада.

Прилагательное в качестве эпитета «*правильное*» (в немецком варианте *richtige*) также очень распространено в немецкой рекламе. Например, готовые завтраки Мюсли: «*Für den Läufer das richtige Müsli*». На первый взгляд может показаться, что целевой аудиторией являются исключительно спортсмены – die Läufer (бегуны, легкоатлеты). Однако, по нашему мнению, производители под данным термином предполагают также и людей, которые ведут активный образ жизни, стремительно «пробегающие» свои будни. В отличие от вышеуказанной рекламы на русском языке, эпитет *richtige* означает в немецком контексте *gesund*, т.е. *полезный*.

Безусловно, самым известным слоганом не только в Германии, но и в России является реклама шоколада «Ritter Sport»: *Quadratisch. Praktisch. Gut.*

Мы сразу представляем себе основные характеристики и качества продукта – квадратный (уже необычно), практичный (удобство в потреблении), хороший (сытный). Отсутствие союзов придает высказыванию стремительность, насыщенность впечатлениями в пределах общей картины.

Список литературы:

1 Голуб, И.Б. Стилистика русского языка / И.Б. Голуб. – 4 изд. – Москва: Айрис – пресс, 2003. – 448 с.

2 Латышев, Л.К. Технология перевода: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Перевод и переводоведение» / Л.К. Латышев. – 4-е изд., стер. – Москва: Академия, 2008. – 320 с.

3 Мокшанцев, Р.И. Психология рекламы / Р.И. Мокшанцев. – Москва: Инфра. – М, 2009. – 230 с.

## 4 ВОПРОСЫ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### ИНТЕРЕС ЖУКОВСКОГО К БАЙРОНУ

**Зейферт Е.И., доктор филологических наук, профессор**

**Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва**

Творчество В. Жуковского обстоятельно изучено А. Янушкевичем, С. Матяш, О. Лебедевой и другими учёными.

В последнее время возникли работы, ставящие «байронизм» Жуковского в кавычки, считающие этот интерес искусственным и поверхностным. Ряд учёных считает, что интерес Жуковского к Байрону, несмотря на проблему байронизма Жуковского, был интенсивным и искренним (А. Янушкевич, Э. Жиликова). Но есть и мнения (Т. Степанищева) о том, что этот интерес был небольшим и преувеличенным литераторами и учёными. Такое мнение опирается, в частности, на то, что Жуковский перевёл лишь несколько произведений Байрона («Шильонский узник», «Стансы для музыки», фрагмент «Паломничества Чайльд-Гарольда»). В своей статье «История «байронизма» Жуковского» Т. Степанищева слово «байронизм» использует без кавычек, но применительно к Жуковскому в кавычках [4]. Цитата из письма А.И. Тургенева Вяземскому, среди жуковсковедов ставшая хрестоматийной, работает на первое мнение: «Ты проповедуешь нам Байрона, которого мы всё лето читали. Жуковский им бредит и им питается. В планах его много переводов из Байрона» [3]. Но это мнение третьего лица.

От Жуковского ожидали решения разных масштабных задач – сначала разработки и авторства романтической поэмы, потом масштабного преподнесения Байрона в переводе русскому читателю. Он не выполнил их. Но он и не ставил их перед собой. У самого Жуковского не было убеждённости в собственной поэтической первостепенности (в которой многие были уверены после его «Певца во стане русских воинов» 1812 года) – возможно, как у человека

глубоко верующего, живущего по библейским заповедям. Он неоднократно передавал Пушкину пальму первенства, охотно подкрепляя это письменными свидетельствами (1820 г.: знаменитая надпись к портрету Жуковского, подаренному им Пушкину: «Победителю-ученику от побежденного учителя в тот высокаторжественный день, в который он окончил свою поэму «Руслан и Людмила». 1820 Марта 26. Великая Пятница»; 1824 г.: «По данному мне полномочию предлагаю тебе первое место на русском Парнасе» [2]). Считаю, что интерес Жуковского к Байрону был очень искренним. Но русского поэта интересовали не магистральность, а скорее ауратичность, периферийное зрение байроновских жанров. Он наслаждался Байроном, а не препарировал его<sup>1</sup>. Две поездки Жуковского к замку Шильон дали возможность русскому поэту не только ощутить ауру байроновской поэмы «Шильонский узник», но и уловить её дословесные элементы, ландшафты, которые созерцал Байрон. То, что поездок было две, лишний раз доказывает подлинность интереса русского поэта к английскому. Байрон и Шелли посетили замок Шильон в июне 1816 года; проливной дождь задержал друзей в деревне Уши близ Лозанны, где Байрон 27-29 июня написал своего знаменитого «Шильонского узника». Жуковский в поездках шёл по следам впечатлений Байрона. Невыездной Пушкин, к примеру, был лишён таких возможностей.

Жуковский немного перевёл из Байрона. Но, во-первых, он нигде не ставит перед собой задачи масштабного перевода Байрона, во-вторых, немало следов влияния английского поэта обнаруживается в оригинальных произведениях Жуковского и его замыслах («Узник», «На кончину её величества королевы Виртембергской», «Отчёт о Луне» и др.). Статьи Жуковского о переводе («О басне и баснях Крылова», «Радамист и Зенобия, трагедия Кребильона», «О переводах вообще и особенности переводов стихов») отражают его основные романтические переводческие принципы: отстаивание вольного характера стихотворного перевода, не воспроизведение подлинника при переводе, но воссозда-

---

<sup>1</sup> Т. Степанищева: «Переводчик препарирует Вальтер Скотта так же, как когда-то Байрона («выкрал лучшее» на сей раз из Скотта)» [4].

ние эстетического идеала, духа подлинника. Жуковский советует переводчику отправиться на место создания оригинальным автором произведения: в свете этих мыслей становится понятен факт путешествия Жуковского, вдохновлённого «Шильонским узником» Байрона, в Швейцарию, к замку Шильон. Сохранились письма Жуковского, где он делится впечатлениями с поэтом Иваном Козловым и великой княгиней Александрой Федоровной об этом путешествии.

Каким предстаёт Жуковский – подражатель Байрону? Ни в одном из названий стихотворений Жуковского нет прямого указания «Подражание Байрону». В своих письмах русский романтик также не пишет о фактах стилизации своих произведений под манеру Байрона. Однако обследование творчества Жуковского в контексте творчества Байрона даёт факты подражания русского романтика английскому. Мы обнаружили подражания Жуковского Байрону на тематическом, графическом и жанровом уровнях. Русский поэт использует в своих стихах типичные байроновские темы исключительного человека искусства, возможности выразить невыразимое, тему пленника, мотивы свободолюбия. Жуковскоеды указывают на то, что печатью байронизма отмечены такие стихотворения русского поэта, как «Узник», «На кончину её величества королевы Виртембергской», «Отчёт о Луне» и др. От Байрона к Жуковскому переходит жанр отрывка. По мнению В. Вацура, русский отрывок обнаруживает свои корни в лирике Байрона [1].

Настоящая работа приближает к решению проблемы байронизма Жуковского, обозначая его искренний не магистральный интерес к английскому романтику. Жуковский воспринимает Байрона нюансированно, улавливая интенции поэта и, безусловно, подпитывая ими русскую поэзию.

#### Список литературы:

1 Вацура, В.Э. Жанры // Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В. Мануйлов. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – С. 160-161.

2 Жуковский, В.А. Собрание сочинений: в 4 т. – М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – С. 510-511.

3 Остафьевский архив князей Вяземских. Переписка князя П.А. Вяземского с А.И. Тургеневым. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича. 1899. – Т. I. – С. 334-335.

4 Степанищева, Т. История «байронизма» Жуковского // Кириллица, или Небо в алмазах: сборник к 40-летию Кирилла Рогова. – Электронные данные. – Тарту, 2006. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/539833.html>, свободный. Дата публикации на Ruthenia 8.11.2006. – Загл. с экрана. Данные соответствуют 30.03.2018.

## **ЧЕЛОВЕК-ХУДОЖНИК**

**Карпенко Г.Ю., доктор филологических наук, профессор  
Самарский национальный исследовательский университет  
имени академика С.П. Королева**

В разных культурно-исторических эпохах формируются свои социально-рейтинговые критерии поощрительного выделения человека из себя подобных: в Средние века почитались преподобные и святые, в романтический период над всеми возвышался гений, в советское время лучшими людьми считались работники коммунистического труда, а в наши дни пропагандируются культ успешных и одаренных. Во всех этих институционально поддерживаемых классификациях присутствует один заметный гносеологический изъян: они (так или иначе) покоятся на принципе социального расслоения, на признании права только за избранными быть художниками. Вполне очевидно, внутри культуры постоянно создаются методологические механизмы, разрушающие первоначальную картину творения, умаляется и забывается, что итогом деятельности Бога явилось не просто бытие, а «жизнехудожество»: мир и человек, явленные в онтологических модусах добра и красоты, пребывающие в состоянии «цветения». Об этом – об изначальной «художественности» творения – выразительно говорится в «Книге Притчей Соломоновых» устами

Премудрости: «Когда Он уготовлял небеса, *я была* там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, когда утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны, когда давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его, когда полагал основания земли, тогда я была при Нем художницею» (Притч. 8: 27-30). Библия фиксирует и порождает в веках изначальность развертывания творения в сакральных аспектах «художественности».

Библейскую идею «художественности» творения поддержал и развил в 1780-е годы немецкий философ И.Г. Гердер. Он стал по сути дела зачинателем описания мира как «жизнехудожества». В своем фундаментальном сочинении «Идеи к философии истории человечества» («Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit» – 1784) Гердер связал «художественное» с самой плотью органического мира. Наряду с двумя первичными инстинктами – добыванием пищи и продолжением рода – Гердер выделяет художественный инстинкт, называет его даже «художественным механизмом природы» [1, с. 185]. Он находится внутри психобиологических влечений, соучаствует, подобно Премудрости, в сотворении совершенного мира. У всякого живого существа, каких бы микроскопических размеров оно ни было, конечным результатом всех его ощущений, влечений и всех его действий является «органическое искусство», или образование «особой гармонии целого» [1, с. 74].

В России идеи Гердера были переосмыслены в 1830-40 годы В.Г. Белинским. По мысли критика, не только Господь и природа являются художниками. Художественность как онтологическое свойство мира укоренена во всяком человеке. Развертывание концепции человека-художника Белинский начинает с исторического деятеля – с Петра I: «Петр своим мощным «да будет» разогнал тьмы хаоса, отделил свет от тьмы и воззвал страну великую к бытию великому, назначению всемирному» [2, т. 5, с.117]; «Его всемогущее «да будет!» водворило порядок и гармонию в этом хаосе» [2, т. 6, с. 288].

Такою же зиждательную роль творца как художника мира выполнил и другой иерарх русской истории – Пушкин: «Пушкин был призван быть первым поэтом-художником Руси, дать ей поэзию как искусство, как художество» [2, т. 7, с. 316]; «Искусство как искусство, поэзия как поэзия на Руси – это дело Пушкина» [2, т. 6, с. 296].

Белинский рассматривает художественную деятельность писателей как созидание «нового» мира и «нового» человека. Примечательно, что критик, разделяя писателей на гениальных, талантливых и посредственных, сводит их деятельность к одному: они все художники, в разной степени воплощают и передают красоту мира.

За пределами непосредственного художественного творчества находятся те, кто произведения не создает, но их читает, воспринимает, переживает. Они – критики, читатели, ученики – тоже художники: критик – художник, профессионально воспринимающий и оценивающий красоту мира от Творения до стихотворения, читатель – художник в непосредственно эмоциональном переживании красоты, а ученик одарен художеством в разных возможностях (и как читатель, и как критик, и как писатель).

Такая кратко описанная концепция человека-художника дает нам методологическую возможность в каждом человеке видеть художника и позволяет каждому человеку, говоря словами К. Ясперса, вступить «в сферу гармонического созвучия душ... где мы созерцаем друг друга в любви и в безграничном понимании» [3, с. 31].

#### Список литературы:

1 Гердер, И.Г. Идеи к философии истории человечества / И.Г. Гердер – М.: Наука, 1977. – 703 с.

2 Белинский, В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. / В.Г. Белинский – М.: Изд-во АН СССР, 1953-1959. – 13 т.

3 Ясперс, К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс – М.: Республика, 1994. – 528 с.

## ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА В.И. ДАЛЯ

**Пыхтина Ю.Г., доктор филологических наук  
Оренбургский государственный университет**

Владимир Иванович Даль широко известен как автор «Толкового словаря живого великорусского языка» и как писатель, публиковавшийся под псевдонимом «Казак Луганский», и лишь немногие знают о других сторонах его многогранной личности. Морской офицер, военный врач, ученый-натуралист (член-корреспондент Академии наук по отделению естественных наук), фольклорист, этнограф, инженер, чиновник по особым поручениям при оренбургском военном губернаторе В.А. Перовском, неутомимый путешественник, В.И. Даль провел почти восемь лет в Оренбурге (1833-1841 гг.), где написал большую часть своих художественных произведений и значительно пополнил запасы будущего словаря «оренбургским наречием» (языковая картина края, действительно, во времена Даля была уникальной, он мог «наблюдать» речь переселенцев из более 20 губерний Российской империи, смешанную с говорами казахских племен, башкир, татар и уральского казачества).

Выполняя поручения губернатора, часто связанные с поездками в разные уголки обширной Оренбургской губернии, В.И. Даль знакомился с жизнью и бытом народов, населявших край, спецификой их культур, весьма поражавшей всех приезжающих сюда своей экзотикой, смесью европейского с азиатским. Как справедливо отмечает известный оренбургский краевед, профессор А.Г. Прокофьева, «очевидно, что многообразие и яркость полученных в крае впечатлений способствовали расцвету писательского таланта Даля, и оренбургский период оказался довольно плодотворным» [4, с. 12].

Географические, исторические и этнографические особенности Оренбуржья пробудили интерес писателя к проблеме национального характера, которую он пытался осмыслить в целом ряде произведений «Уральский казак»,

«Бикей и Мауляна», «Майна», «Чудачество», «Башкирская русалка», «Осколок льду» и др.

Физиологический очерк «Уральский казак» знакомит читателя с особенностями менталитета казачества. В соответствии с выбранным жанром, ставившим своей целью показать человека как представителя определенной социальной среды, профессии и местности, Даль в мельчайших подробностях описывает наиболее важные стороны бытовой и духовной жизни казака – рыбный промысел (а точнее как ведет себя казак во время рыбной ловли в разное время года), службу, воспитание детей, религиозные взгляды, говор. Рассказывая о «гурьевском казаке старинного закалу» Маркиане Проклятове, автор обращает внимание, прежде всего, на его *выносливость*: «Морозу он не боится, потому что мороз крепит, <...> жару не боится потому, что пар костей не ломит; воды, сырости, дождя не боится потому, как говорит, что сызмала в мокрой работе, по рыбному промыслу» [1, с. 159]. К тяготам жизни, голоду и холоду он также привык смолоду, поэтому «не только на коне и на пресной воде, но и на море Проклятов был как у себя дома» [там же, с. 165]. Другой типичной чертой казака, по наблюдениям Даля, была *удаль*, которая особенно ярко проявляется в его натуре во время рыбной ловли и в бою: «сам того не подозревая, был отчаянный моряк; лавировал и боролся мастерски с бурей и волнами, как со своим братом...» [там же, с. 166], «криком и гиком брал, врасплох брал, и с тылу, и в засаде; а подметив, где жидко, где проскочить и прорваться можно, – не жалея коня гнал и бил неприятеля донельзя и не щадил никого» [там же, с. 165]. Много в характере и поведении главного героя удивляло писателя, например, отмечая большое *добродушие* казака, его *отзывчивость и милосердие* («он жалел убить старого пса, который жил у него годов десять и под старость сделался калекой», «лошадь жаль, коли без корму стоит...» [там же, с. 164] и т.п.) он в то же время говорит о его крайней *жестокости*: «Но когда ему случилось сходить в зимний степной поиск, на Бузачи, то он, отбивши там пару навьюченных верблюдов и заметив, что во вьюках что-то жалобно пищало, не призадумавшись, выкинул двух голых ребятишек на снег и спокойно, без оглядки отпра-

вился своим путем» [там же, с. 164]. Столь явное противоречие в поступках Проклятова связано, считает Даль, с суровыми условиями казачьей жизни («еще у меня и свои-то, может статься, сидят дома не евши...» [там же, с. 164], и военной службой («...и бей тоже, куда бежит: опомнится да станет, так, того и гляди, упрется – и вся твоя работа пропала» [там же, с. 165]).

Уральские казаки очень *религиозны*, по большей части они были старообрядцами и этот факт, как заметил В.И. Даль, оказал большое влияние на многие сферы их бытовой и духовной жизни. Казаку грешно брить бороду, курить, ругаться, петь и плясать, есть из одной посуды с иноверцем... Но все эти запреты строго соблюдаются только дома. Так, отправляя сына на внешнюю службу Проклятов «выбрил ему бороду, приказав отпустить ее, когда воротится домой, и утешив и себя и сына в том несчастии тем, что-де родительницы замолят грех», «на походе – Проклятов первый песенник <...> первый плясун, и бала-лайка явится на третьем переходе, словно из земли вырастет, – и явится трубка и табак; а родительницы дома на досуге отмаливают и замаливают» [там же, с. 160], «никогда не употребляет он коренных русских ругательств; и это также можно делать только в командировках и в походах: дома грешно» [там же, с. 161]. Особое представление о греховности сказывается также и на взаимоотношениях с «чужими». Например, смертным грехом считали брать плату за хлеб-соль с постояльца, однако «посуды своей она (хозяйка) «скобленому рылу» не подала бы ни за что, а полагала, что собаку, собачьей веры татарина и нашего брата – бритоусца можно кормить из одной общей посуды» [там же, с. 167-168].

Итак, в очерке «Уральский казак» В.И. Далю удалось не только познакомить современных ему читателей с литературно-этнографическим исследованием жизни, быта, нравов уральских казаков, но и мастерски изобразить «дони-коновский быт со всеми странностями своими, радушием и закоренелыми предрассудками» [2, с. 920].

Не меньший интерес, чем казачество, представляли для писателя «перво-бытные племена», населявшие необъятные оренбургские степи, в частности,

две повести – «Майна» и «Бикей и Мауляна» – он посвящает киргиз-кайсакам (так в XIX веке называли казахских кочевников).

В основе сюжета «Майны» почти невероятный рассказ о стремлении киргиз-кайсацкой девушки к личному счастью. Майна, так зовут главную героиню повести, принадлежала кочевому племени чумекейцев, но была просватана за баюлинца по имени Майор. Обстоятельства сложились так, что некогда рядом жившие племена потеряли друг друга из виду, и несколько лет от Майора не было никаких вестей. Отец Майны, несмотря на то, что получил часть калыма (выкупа) за девушку, решает отдать ее замуж за старого султана, у которого к тому времени уже было несколько жен. Недовольная решением отца Майна бежит из дома, она хочет найти Майора и стать его женой. Столь занимательный сюжет повести не помешал В.И. Далю сосредоточить внимание на описании нравов, обычаев и социального уклада кочевников.

Повесть открывается весьма поэтичным рассуждением о главной черте характера кайсаков – их *вольнолюбии*: «За что я буду жить хуже скота своего, – говорит кайсак, если вы его спросите, для чего он не терпит оседлости, – зачем мне жить хуже скота, которому больше воли, чем мне? Разве я отдам любимого коня своего урису на конюшню, в стойло? Разве я хуже птицы, которая бьется в золотой клетке и просит воли?» [1, с. 291]. Автор отмечает, что только большая нужда, крайность может заставить кочевника временно остановиться: «Если ныне стали сеять много хлеба на Илеке и на Сыре, то это доказывает яснее всего, что орда беднеет: здесь хлеб сеет только пеший, бесконный и нищий; а наменявши опять сотню голов скота, бросает соху и идет кочевать» [там же, с. 291].

Примечательно, что уже на первых страницах повести Даль обращается к пословицам и поговоркам, метким изречениям кочевых народов, чтобы ярче и образнее показать читателю-европейцу не только разницу в мировосприятии, но и их остроумие, наблюдательность: «Если вы спросите кайсака, не холодно ли зимой в войлочной кибитке, он ответит вам: «Спросите гуся, не зябнут ли у него ноги?». Заговорите с ним об удобствах оседлой жизни, и он вам скажет:

«Тутовому дереву хорошо расти в ханском саду, да я не дам закопать себя живьем по пояс, хоть бы и знал, что ноги у меня корни пустят, а руки сучья. <...> Скажите ему, что грешно жить тунеядцем, что надобно работать – он вам ответит: «Нужда придет, работа не уйдет: на голодного коня травы в поле много, на долгую твою работу дней у бога много» [там же, с. 294].

Современники Даля представляли кочевников дикарями, «никогда не видавшими нашего образа жизни», однако писателю важно было доказать, что «народ этот, при всей грубости своего невежества и черствости души и сердца, по нашему образу чувств и мыслей, не лишен природою ни того, ни другого – ни чувств, ни мыслей» [там же, с. 294]. Действительно, рассказывая о необычном поступке своей героини, которая тщательно продумала побег, не побоялась потеряться в огромной, холодной, полной опасностей степи и отважно бросилась навстречу своему счастью, автор развенчивает представление о кайсаках как народе диком и невежественном. Мало того, постоянно прерывая основное повествование историческими и этнографическими зарисовками, подробным описанием обряда сватовства, натурального обмена кайсаков с русскими, междоусобных столкновений степняков, автор превращает романтическую историю Майны в уникальный одновременно художественный и научный труд, в котором скрупулезно исследуются особенности характера и мировоззрение «первобытных племен».

Проблема национального характера является одной из главных и в повести «Бикей и Мауляна», в основе которой лежит реальное событие – «убийство казахским старшиною Исянгильды Ярмурзиным своего сына Бикейя» [1, с. 410]. Как и «Майна», «Бикей и Мауляна» начинается пространным описанием – автор рисует панорамную картину оренбургской меновой торговли, попутно характеризуя участников этого занимательного действия: чиновников, мещан, лавочников, торгашей-татар, казаков, киргизских нищих... Емко и иронично он описывает особенности ведения торговли представителями разных национальностей: «...русские вовсе не ходят с караванами в Среднюю Азию: торговля эта принадлежит исключительно бестолковым, безрасчетливым и безмерно коры-

столюбивым мусульманам. Русский изворотлив, сметлив, предприимчив и преимчив у себя, дома; но караванная и морская торговля – не его рука» [там же, с. 220]. Богатых оренбургских купцов автор сравнивает с базарными торговками, за то, что те ведут нечестную игру с наивными киргизами: «...купцы здешние берутся за мену и торговлю почти только тогда, если уверены получить по пяти рублей на полтину или около того: они дают киргизу зимой хлеба или товаров на 50 рублей, засчитывают ему за сто...». Торговля с восточными народами, по наблюдениям писателя, способствовала формированию у русских купцов особых, региональных, черт характера - склонность к грубым и примитивным способам обогащения, обману.

В базарной толпе Даль выделяет главного героя – Бикейя, сына Исянгильди Янмурзина, почтеннейшего из оренбургских киргизов, который более 10 лет управлял одним из самых богатых и спокойных кочевых племен. Описывая основные достоинства Исянгильди (миролюбие, благоразумие, мудрость) и Бикейя (ум, бойкость, молодечество), автор сразу же сообщает о конфликте между ними и о трагедии, разыгравшейся в почтенном семействе: «Так нередко бывает на свете, други, подите и разберите их, кто прав, кто виноват, или дайте мне досказать и судите сами» [там же, с. 223].

Итак, в центре повести – рассказ о причинах ссоры всеми уважаемого отца и сына и ее последствиях, «вызвавших большую тревогу в Оренбургской пограничной комиссии» [там же, с. 411]. Даль связывает случившееся с нарушением исконных традиций киргизов – выплатой калыма за невесту. У Исянгильди было три жены и от каждой жены по несколько детей. Дочь от первого брака просватали, получив за нее калым, но она умерла еще до замужества. Согласно обычаям, надо было вернуть калым или отдать жениху другую невесту, тогда первая жена уговорила мужа отдать дочь от его умершей к тому времени второй жены. Таким образом, как пишет Даль, «отдали птенца из второго гнезда, а калым за него остался в первом» [там же, с. 224]. Для родных братьев и сестер девушки было позором то, что ее фактически выдали замуж без калыма, «как рабыню или неверную». Когда Бикей повзрослел, он восстал против не-

справедливости отца, потребовал вернуть имущество, полученное когда-то в виде калыма, ему и другим детям его матери. «Старик Исянгильды, слышавший мудрым и справедливым, когда судил и рядил чужую расправу, в собственном своем деле погрешил и покривил, а потом уже сознаться и исправить беды не хотел» [там же], – пишет Даль. Между отцом и сыном возникла вражда, причем на стороне отца, были его сыновья от первой жены. Во время очередной ссоры отец потребовал непокорного сына к себе. За Бикеем поскакали старшие братья и убили его, поскольку он не хотел ехать с ними. Когда же известие о происшествии дошло до Оренбургской пограничной комиссии, убийцы объясняли, что Бикей, пытаясь ускакать от них, упал с лошади и случайно нанес себе смертельную рану собственной саблей. Жена Бикей, красавица Мауляна, вышедшая за него замуж по любви и собственной воле, ненадолго пережила его. «Она... умерла от оспы летом 1832 года, менее года после убийства мужа, на 22-м году от рождения своего» [там же, с. 289].

Как и «Майна» эта повесть имела большую этнографическую ценность, поскольку впервые красочно и достоверно рассказывала русскому читателю о жизни каргиз-кайсаков, их проблемах, об отношениях с ними русских чиновников, среди которых был и Даль.

Таким образом, особое место в творчестве В.И. Даля оренбургского периода занимает описание истории, жизни, быта, нравов, обычаев, национального характера казаков и степных кочевых племен, сведения о которых в то время были очень скудными. Художественное мастерство писателя, тонкие этнографические наблюдения, достоверность и занимательность его произведений не остались незамеченными. С теплотой отзывались о его творчестве В.Г. Белинский и Н.В. Гоголь, а И.С. Тургенев главной особенностью его таланта назвал «умение одним взглядом подметить характеристические черты края, народонаселения, уловить малейшие выражения разных – говоря русским слогом – личностей и среди всякого рода дрязгов и мелких хлопот сохранить неизменную, непринужденную веселость» [4, с. 16].

#### Список литературы:

1 Даль В.И. Оренбургский край в художественных произведениях писателя. – Оренбург: Оренбургское кн. изд-во, 2001. – 414 с.

2 Даль, В.И. Письмо к Гречу из Уральска, 25 сентября 1833 г. // Северная пчела. 1833. № 230.

3 Зубова И.К. Реальные источники повести В.И. Даля «Бикей и Мауляна» // Матвиевская Г. П., Прокофьева А. Г., Зубова И. К., Прокофьева В. Ю. Жизнь и творчество В.И. Даля в Оренбурге [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://monographies.ru/en/book/section?id=4467>

4 Прокофьева, А.Г. Оренбургские мотивы в творчестве В.И. Даля // Даль В.И. Оренбургский край в художественных произведениях писателя. – Оренбург: Оренбургское кн. изд-во, 2001. – С. 9-16.

## **ЧЕХОВ И НАТУРАЛИЗМ**

**Проваторова О.Н., кандидат филологических наук**

**Оренбургский государственный университет**

Русский натурализм как феномен мировой литературы рассматривается в европейском литературоведении такими исследователями, как J. Parellada, A. Oancea, R. Rexer, M.K. Nayward и другие [8]. Мы считаем, что раскрытие особенностей русского натурализма, определение специфики его воздействия на русскую литературу, а также проблема принадлежности к нему писателей как второго, так и первого ряда, в частности, А.П. Чехова – актуальны, и это подтверждает неугасающий интерес литературоведов к этим проблемам.

В 1860-1870-е годы XIX века Золя и братья Гонкуры разработали теорию натурализма. Предисловие Гонкуров к роману «Жермини Ласерте» (октябрь 1864) является первым его литературным манифестом натурализма. Задача искусства, считает Золя, «изучать человека, добираться до самой сути его есте-

ства, не уподобляясь писателям-идеалистам, которые спешат с конечными выводами и придумывают человеческие типы» [3].

Русская литература обратилась к натурализму в конце XIX века, этому способствовали общественные, философские, экономические, научные и собственно литературные предпосылки. Русский натурализм – часть философского течения позитивизма, и в то же время его следствие. С воздействием позитивизма связаны такие особенности поэтики натурализма, как: отказ от морализаторства, беспристрастное изображение и анализ фактов, взгляд на человека как на биологическое существо, нашедшее себе крайнее выражение в концепции Золя «человек-зверь» [2].

Предшественником натурализма в России также является «натуральная школа» 1840-х годов, но она «по генезису и феноменологии сильно отличается от натурализма рубежа веков» [4]. Получается, что русской литературе натурализм был «не в новинку» – еще с 40-х годов XIX века она руководствовалась некоторыми положениями натуралистической теории: отображение «правды» жизни, объективизм, зависимость личности от социальной среды. Но есть принципиальное отличие – натуральная школа социологизирует, натурализм – биологизирует.

В конце XIX века натурализм – феномен общеевропейский. В России биологизм, социологизм и другие принципы натуралистической теории Золя отразились не только в творчестве писателей-натуралистов П.Д. Боборыкина, И. Потапенко, И. Ясинского, М. Альбова, Н. Лейкина, Вас. и Вл. Немировичей-Данченко и других, но и в творчестве Л. Толстого, Ф. Достоевского, Н. Лескова, А. Чехова и др.

О том, что Чехову близки принципы теории натурализма, еще в 1926 году писал Л.П. Гроссман: «...естественник, медик, биолог, анатом», бесстрастно анатомирующий человека и пришедший к истине: «человек есть животное» [1]. Чеховеды начинают сопоставлять реализм Чехова и с нереалистическими направлениями в литературе [5]. Зарубежные исследователи творчества писателя изучают самые разные аспекты творчества А.П. Чехова [9], много работ по-

священы гуманистическому смыслу и религиозно-нравственному аспекту произведений писателя [10], но натуралистическим тенденциям в творчестве Чехова внимания не уделяется.

Натурализм в русской литературе возник как метод, в русле которого работали писатели второго и третьего ряда, а также массовая литература. Но большинство русских писателей, использующих в своих произведениях элементы натуралистической поэтики, не стали объективными копиистами, репортерами, явными порнографами. Изображая взаимоотношения мужчины и женщины, описывая быт опустившихся женщин, русские писатели сторонились нескромного любования интимными подробностями, видя в женщине личность, сострадавая ей (П. Боборыкин «Жертва вечерняя» (1868), А. Амфитеатров «Виктория Павловна. Именины» (1900), «Марья Лусьева» (1904) и другие).

Мы считаем, что нельзя игнорировать воздействие принципов натуралистической поэтики на творчество писателей первого ряда, в том числе А.П. Чехова. Поэтому термины «натуралистические тенденции» и «натуралистические краски» нужны для определения воздействия этих принципов на творчество Чехова как писателя-реалиста. «Натуралистические тенденции» – присутствие определенных черт, свойственных текстам писателей-натуралистов – протоколизм, фактографизм (фотографизм), натуралистические подробности в описаниях, сценах и портретах персонажей. «Натуралистические краски» мы определяем как цвет, звук и запах, применяемые писателем при изображении натуралистических подробностей в произведениях.

То, как пишет Золя – с множеством натуралистических и интимных деталей – вдохновило на похожие эксперименты и многих русских писателей. Такие произведения стали популярными у массового читателя. Эта черта нового направления стала называться «нана-турализм» (от названия романа Золя «Нана», 1883).

«Нана-турализм» проявил себя в теперь почти забытых произведениях – «Романе в Кисловодске» В. Буренина, «Содоме» (1880) Н. Морского-Лебедева, «Жертве вечерней» (1868) П. Боборыкина, «Виктории Павловне. Именинах»

(1900) и «Марье Лусьевой» (1904) А. Амфитеатрова, В. Бибикова («Чистая любовь», 1887), И. Потапенко и некоторых других.

Безнравственная женщина, искушающая мужчин, показанная Чеховым в рассказах «Тина» (1886) и «Ведьма» (1886), похожа на образы, нарисованные писателями-натуралистами – героини-проститутки как «разновидность зоологической породы». В этих рассказах отобразилась чеховская концепция «человека-зверя», что сказалось и на манере письма: Чехов использует натуралистические краски в описаниях и портретах персонажей.

«Человек-зверь» у Чехова – Сусанна («Тина») и Раиса Ниловна («Ведьма»), а также Ариадна («Ариадна», 1895), но отдельные мотивы можно найти и в других произведениях. Натуралистические подробности Чехову необходимы для формирования образа «человека-зверя».

Смысл жизни Тины и Раисы Ниловны – соблазнение самцов. Комплекс «секс, смерть, кровь, поглощение пищи» проявляет животное начало в образе героини рассказа «Тина». Вот детали портрета, в котором можно «разглядеть» «человека-зверя» благодаря натуралистическим подробностям: «Улыбнувшись, она вместе с зубами (звериный оскал, – О.П.) показала бледные десны <...>» (при описании гостей Сусанны также есть этот мотив – «Остальные слушали и скалили от удовольствия зубы»); «<...> еще больше оскалив зубы, рванулась изо всех сил»; «На всем лице, на шее и даже на груди задрожало злое, кошачье выражение» [6]. Соединение мотивов секса и смерти находим в портрете героини: «<...> к черным кудряшкам и густым бровям хозяйки очень не шло белое лицо, своею белизною напоминавшее ему почему-то приторный жасминный запах, что уши и нос были поразительно бледны, как мертвые или вылитые из прозрачного воска»; а также в описании спального ложа героини: «В одном из углов комнаты, где зелень была гуще и выше, под розовым, точно погребальным балдахинном, стояла кровать с измятой, еще не прибранной постелью. Тут же на двух креслах лежали кучи скомканного женского платья <...>» [6].

В описаниях и сценах у Чехова важную роль играют натуралистические краски, а именно – раздражающий запах. Интересен запах жасмина, системати-

чески появляющийся в рассказе «Тина»: «<...> с первого же шага его поразило изобилие цветущих растений и сладковатый, густой до отвращения запах жасмина» [7]; «Как подала мне вчера вечером прачка этот проклятый китель, в котором я был тогда, и как запахло жасмином, то... так меня и потянуло!» [6]. Запах жасмина, назойливый, но влекущий – чеховская деталь с определенной функцией. Во-первых, действие рассказа происходит в замкнутом пространстве дома Сусанны, первое впечатление, которое получает читатель вместе с героем, переходя границу между внешним и внутренним миром, – это назойливый, неприятный до отвращения, запах, от него героя «мутит». Но «мутит» только поначалу, а потом он его уже притягивает. Это специфическое развитие – от «отвращения» до «так меня и потянуло» – отражает моральное состояние героев рассказа.

В рассказе «Ведьма» героиня ассоциируется с нечистой силой – «чертиха», «ведьма». В описании Раисы Ниловны Чехов делает акцент на ее животной, притягивающей красоте: «Жестяная лампочка, стоявшая на другом табурете, словно робея и не веря в свои силы, лила жиденький, мелькающий свет на ее широкие плечи, красивые, аппетитные рельефы тела, на толстую косу, которая касалась земли» [7]; героиня соотносится со «зверем» – «...дьячиха рванулась с места и нервно заходила из угла в угол. Сначала она была бледна, потом же вся покраснелась. Лицо ее исказилось ненавистью, дыхание задрожало, глаза заблестели дикой, свирепой злобой, и, шагая как в клетке, она походила на тигрицу, которую пугают раскаленным железом» [7]; а вот и любовная сцена: «И не совсем еще проснувшись, не успевшим стряхнуть с себя обаяние молодого томительного сна, почтальоном вдруг овладело желание, ради которого забываются тюки, почтовые поезда... всё на свете. Испуганно, словно желая бежать или спрятаться, он взглянул на дверь, схватил за талию дьячиху и уж нагнулся над лампочкой, чтобы потушить огонь, как в сенях застучали сапоги и на пороге показался ямщик...» [7].

В русской литературе последней трети XIX века отобразились принципы натурализма Золя и его последователей, но другие исторические обстоятельства

и специфика русского менталитета – примат духовного, идеального над плотским и материальным – определили национальное своеобразие натурализма на русской почве. Русский натурализм не выдвинул таких крупных представителей, как натурализм французский, он возник как метод, в рамках которого в основном работали писатели второго и третьего ряда (П. Боборыкин, И. Потапенко и другие). Но, нельзя отрицать, что натурализм проявил себя и в творчестве писателей первой величины, в частности, А.П. Чехова – в его рассказах «Тина», «Ведьма» прослеживаются натуралистические тенденции.

#### Список литературы:

- 1 Гроссман, Л.П. Натурализм Чехова / Л.П. Гроссман // От Пушкина до Блока: Этюды и портреты. – М., 1926. – С. 294.
- 2 Долженков, П.Н. Чехов и позитивизм / П.Н. Долженков. – М., 2003.
- 3 Золя, Э. Собрание сочинений: В 26 т. – М., 1960– 1967. Т. 24.
- 4 Катаев, В.Б. Реализм и натурализм / В.Б. Катаев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М., 2000. – Т.1.
- 5 Кулешов, В.И. Реализм Чехова в соотношении с натурализмом и символизмом в русской литературе конца XIX и начала XX в. / В.И. Кулешов // Чеховские чтения в Ялте. – М., 1973.
- 6 Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. – Том 5. Рассказы, юморески 1886. – М.: Наука, 1976.
- 7 Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. – Том 6. Рассказы 1887. – М.: Наука, 1976.
- 8 Oancea, A. (2018). Literature and vivisection: reevaluating Emile Zola's interpretation of Claude Bernard. *Neohelicon*, 45(2), 671-687; Parellada, J. (2017). Zola, naturalism and young Rafael Altamira. *Insula*. December (852), 17-20; Rexer, R. (2018). Nana in the Nude: Zola and Early Nude Photography. *Dix-Neuf*. 22(1-2), 73-97; Hayward, M.K. (2018). Non-Naturalist Moral Realism and the Limits of Rational Reflection // *Australasian Journal of Philosophy*. 96(4), 724-737 и др.

9 Franchi, F. (2016). The experience of sakhlin in Chekhov's works. *Quaestio Rossica*. 4(4), 84-93; Fisher, C. (2017). Doctor-writers: Anton Chekhov's medical stories (Book Chapter) // *New Directions in Literature and Medicine Studies*, 377-396; Wyman, S. (2017). Chekhov's three sisters: A proto-poststructuralist experiment // *Theatre History Studies*. 36, 183-210 и др.

10 Senelick, L. (1997). Chekhov and the bubble reputation // *Chekhov Then and Now: The Reception of Chekhov in World Culture*. – New York: Peter Lang; Sherbinin, J.W. (1997). *De Chekhov and Russian Religious Culture: The Poetics of the Marian Paradigm*. Evanston, IL: Northwestern University Press; Flath, C. (1999). Writing about Nothing: Chekhov 's «Ariadna» and Narcissistic Narrator // *Slavic and East European Journal*. V. 77. N 2. April, 223– 239 и др.

## **ПОЛЕМИКА ВОКРУГ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ**

**Садомская Н.Д., доктор филологических наук, доцент  
Оренбургский государственный педагогический университет**

Полемика вокруг реализма и романтизма предстает эстетическим знаком эпохи позднего викторианства. Она отразилась как в очерках известных писателей (Р.Л. Стивенсона, Г.Джеймса), так и в высказываниях беллетристов второго ряда (Х. Кейна, Э. Хоупа), а также в статьях профессиональных критиков и издателей рубежной эпохи (Э. Лэнга, Дж. Сейнсбери).

К концу XIX века английская критика признавала, что наряду с нравственной проблематикой, свойственной бытовому роману (novel), литература должна также развивать воображение, чувствительность, кругозор читателей, углубиться в мир Красоты, в чем особенно преуспел другой жанр – romance [1].

В своем предисловии к роману «Американец» (1908) Г. Джеймс защищает «атмосферу реальности» как главное достижение бытового романа, в противовес которому романтический роман опирается на субъективное восприятие

реальности [2]. В очерках «Клевета на романтический роман» (1882), «Заметка о реализме» (1883), «Скромное возражение» (1884), «Досужий разговор о романе Дюма» (1887) Р.-Л. Стивенсон высказывался против простого копирования реальной действительности: «Большой художник всегда показывает осуществление и торжество мечты. Он может описывать реальность, но его главная цель – удовлетворять неосознанные устремления читателя и подчиняться законам мечты» [3]. Для Стивенсона жизнь, существующая, чтобы ее наблюдать и изучать, является безмерной и таинственной, вызывающей трепет, не доступный ни анализу, ни пониманию, о чем он пишет в очерке «Скромное возражение»: «Мистер Джеймс с пылом рассуждает о святости правды для автора бытового романа, однако при более внимательном рассмотрении уместность слова «правда» покажется весьма спорной. Никакое искусство, выражаясь словами мистера Джеймса, не может успешно конкурировать с жизнью, в которой нам не дано взглянуть на солнце незащищенными глазами, в которой страсти и болезни изнуряют и убивают нас, – конкурировать со вкусом вина, с горечью смерти и расставания – это и есть истинное отражение небес» [4].

Р.-Л. Стивенсон высказал мысль о том, что литература – это увлекательная игра, и этим она бросает вызов безгероичной и серой прозе мещанского бытия, в чем и состоит, по существу, важнейшая причина обращения к романтическим принципам в произведениях поздних викторианцев.

В дискуссии о реализме-романтизме участвовал Э. Лэнг (1844–1912), поэт, публицист, собиратель фольклора, который опубликовал в это время статьи об А. Радклиф, В. Скотте, А. Дюма, вполне определенно высказываясь в защиту романтического искусства: «Если битва между реализмом и романтизмом будет доведена до конца, я – на стороне романтизма», – писал он [5]. Лэнг считал, что рядом с нанесенным на карту видимым миром существует мир «невидимой романтики», который, будучи представлен мастером, способен привлечь гораздо больший интерес, чем газеты и «истории о пошлой любви».

В своей статье «Новые лозунги художественной литературы» (1890) беллетрист Холл Кейн (1853-1931) противопоставлял реализм идеализму и утвер-

ждал, что «по крайней мере, в течение ближайших двадцати лет девизом художественной литературы станут «романтизм» и «идеализм». Romance, по его мнению, базируется не только на морали, но и на понятиях справедливости, доверии и апеллирует к красоте и воображению. Он считал, что искусство представляет собой сверхреальность, «литература – это не природа, не характер, не воображаемая история; литература – это заблуждение, поэтическое заблуждение, патетическое заблуждение <...> прекрасная ложь, которая верна и ошибочна одновременно. Ошибочна – по отношению к факту, верна – по отношению истине» [6].

Свою лепту в полемику внес профессиональный критик Дж. Сейнсбери, который писал, что romance дает возможность понять природу человека, поэтому имеет непреходящее значение для читателя, позволяя ему «окунуться» в романтику приключения и страсти [7].

Высокую оценку романтической литературе и романтическому роману дали в этот период поэт, критик и издатель У.Э. Хенли (1849-1903) и писатель Э. Хоуп (1863-1933), которые признавали, что факт может служить писателю только средством для раскрытия страстей, называли целью художника умение проникать в скрытые тайны человеческой природы в ее высшем проявлении, которым является героическое.

У.Э. Хенли писал, что цель искусства заключается в том, чтобы «быть более реальным, чем сама реальность. <...>. Цель художника состоит не в копировании, но в синтезировании, в умении отобрать из хаоса действительности, являющегося сырым материалом искусства, все случайное, ненужное и оставить только то, что важно и бессмертно» [8].

Примечательно, что обращение к романтической традиции было свойственно и авторам с прямо противоположными представлениями об искусстве. Так, У. Моррис широко использовал элементы приключенческого жанра romance в своем творчестве [9]. У. Кросс считал этого автора «выдающимся представителем жанра romance в английской литературе конца XIX века» [10].

Таким образом, в конце XIX века выбор реалистической или романтической конвенции означал для поздних викторианцев либо следование факту, либо признание за воображением и вымыслом главной цели искусства, устремленного в «невидимый мир романтики».

Все писатели, обратившиеся к романтическому роману, сближались неприятием распространившегося духа позитивизма, с одной стороны, и желанием уйти от штампов викторианства, с другой. К концу XIX века недовольство старой художественной системой, критика приземленного натурализма, поиск поэзии в реальной жизни – все это предопределило расцвет романтической литературы, представленной возродившимися жанрами *romance* (Р.Л. Стивенсон, А.К. Дойль, Г.Р. Хаггард), литературной сказки (Л. Кэрролл, О. Уайльд, Р. Киплинг), историческим, приключенческим, фантастическим романом.

#### Список литературы:

1 Graham, K. *English Criticism of the Novel (1865 – 1900)* / K. Graham. Oxford: Clarendon press, 1965.

2 Джеймс, Г. Из Предисловий к собранию сочинений (1907-1909) / Г. Джеймс // Писатели США о литературе: в 2 т. / пер. с англ. – М.: Прогресс, 1982. Т. 1. – С. 148.

3 Stevenson, R.L. *Works. V. 13* / R.L. Stevenson. N-Y., 1909. P. 332.

4 Там же, с. 349-350.

5 Green, R.L. *Andrew Lang. A Critical Biography* / R.L. Green. Liecester, 1946. P. 29.

6 Cain, H. *The New Watchwords of Fiction* / H. Cain // *Contemporary Rev.* April, 1890. P. 483.

7 Saintsbury, G. *The Present State of the Novel* / G. Saintsbury // *Fortnightly Rev.* reprinted in *Eclectic Magazin.* 1887. XLVI. Nov. P. 603-608.

8 Цит по Graham, K. *English Criticism of the Novel (1865-1900)* / K. Graham. Oxford: Clarendon press, 1965, P. 38.

9 Елистратова, А.А. Вильям Моррис и Роберт Трессел / А.А. Елистратова // Реализм и его соотношение с другими творческими методами. – М.: Изд-во АН СССР, 1962.

10 Cross, W.L. The Development of the English Novel Reprint / W.L. Cross. N.-Y.: Macmillan; L.: Macmillan, 1915. P. 281.

## **АВТОР КАК ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ПИСЬМАХ**

**М.А. БУЛГАКОВА**

**Келлер-Дедицкая Е.Р., кандидат филологических наук, доцент  
Карагандинский государственный медицинский университет**

Художник, творческая личность – главный интерес М.А. Булгакова на протяжении всего творчества. Герой произведений М.С. Булгакова выступает чаще всего в качестве творческой личности. Даже в раннем художественном наследии М.А. Булгакова, в его «Записках юного врача» главного героя также можно рассматривать не просто как врача, а как творческую личность. Не случайно, что и в эпистолярном наследии писателя представлен не просто личный, бытовой образ их автора. В первую очередь, он выступает как творческая личность.

Однако исследователи обращаются к письмам М.А. Булгакова лишь в качестве иллюстрации творческих процессов, либо упоминаются вскользь. Вместе с тем обращение к письмам писателя и анализ образа автора в них позволили бы более глубоко и объективно рассмотреть особенности художественного творчества М.А. Булгакова целом, точнее понять его художественные и философские искания.

Цель нашей работы рассмотреть, каковы особенности формирующегося в письмах М.А. Булгакова образа автора в аспекте творческой личности, и его соотнесенность с творчеством писателя. В качестве материала работы мы используем корпус текстов представленных в пятитомном собрании сочинений

М.А. Булгакова [1]. Автор комментариев к письмам в этом издании В. Гудкова так определяет принцип отбора: «При отборе хотелось и показать максимально широко спектр знакомств и интересов писателя, и передать живое ощущение меняющегося времени, и, конечно, представить принципиальной важности обращения к властям» [1, с. 672]. Однако указанные автором особенности отбора материала для публикации позволяют говорить о том, что в издании собраны наиболее показательные и значимые образцы эпистолярного наследия М.А. Булгакова, что дает основание для объективных выводов по изучаемым аспектам писем писателя.

Необходимость обращения к письмам М.А. Булгакова для более точного определения особенностей личности художника в общем литературном наследии автора продиктована его творческими установками. Мы разделяем точку зрения М. Чудаковой, которая отмечает, что в поэтике художественного творчества М.А. Булгакова четко обозначены два взаимосвязанных русла, связанных с формой повествования. М. Чудакова определяет их следующим образом: «Первое русло было проложено в самом начале литературной карьеры – рассказ от лица повествователя, близкого к автору, о собственных злоключениях, с подчеркнутой свободой от беллетристического «вымысла», с опорой, напротив, на автобиографичность в жанре дневника или записок. Несколько произведений имеют в заглавии само это слово – «Записки юного врача», «Записки на манжетах», «Записки покойника»... Второе русло включало материал современности (а именно – современной Москвы) вне автобиографической подоплеки – с повествованием в третьем лице, с участием фантастики и гротеска: «Дьяволиада» (1923), «Роковые яйца» (1924), «Собачье сердце» (1925)» [3].

По определению М. Чудаковой «в центре первой группы сочинений – герой alter ego автора. Этого герой – жертва судьбы, личность перед лицом тяжелых или даже губительных обстоятельств. Тогда как во второй группе «нарастает мотив победы над обстоятельствами – скрытый мотив возмездия, который реализуется посредством всемогущества центрального героя» [3]. При этом, по мнению М. Чудаковой, эти русла – фантастика и олитературенная биография –

сошлись в романе «Мастер и Маргарита». Письма в этом смысле позволяют выявить первопричины такой особенности художественного творчества М.А. Булгакова.

Как отмечает А.В. Казорина, «в 1920-е г. М.А. Булгаков определяется с основными качествами творческой личности, среди которых особое место занимают богоравность художника, иррациональное начало, внутренняя свобода, верность своему призванию, жертвенность и страдание» [2].

Письма М.А. Булгакова этого же периода свидетельствуют о том, как шел процесс становления этих качеств в перипетиях творческой и человеческой судьбы художника, как в непростых обстоятельствах жизни формировались особые черты его героя. Драма одиночества, неприятия действительности четко прослеживаются уже в ранних письмах писателя. «Жизнь моя – страдание. Судьба – насмешница» [1, с. 391], – констатирует писатель в письме к двоюродному брату Константину Булгакову 1 февраля 1921 года. Настроения разочарования действительностью, неудовлетворенности ею и нереализованности как писателя в письмах двадцатых годов стремительно нарастают. Булгаков уже в письмах этого периода в первую очередь явлен адресату как творческая личность. Его внимание сосредоточено на судьбе его произведений, размышлениях о творческих планах. При этом высказывания его подчас ироничны. Булгаков в письмах создает особый образ автора, которому свойственны самоирония, разочарование, постоянная, можно сказать, острая рефлексия происходящего с ним и отсюда и осознание абсурдности и противоречивости действительности.

Другая особенность писем М.А. Булгакова – это особая «вживаемость в персонажа». Так, например, в период сочинения пьесы о Дон-Кихоте, в письме к Е.С. Булгаковой от 25 июля 1938 года Сервантеса он называет Михаилом, а сам подписывается как «Мигель». При этом письмо написано на испанском языке. «С нынешнего дня тетрадь, ручка, лампа, чернила и хитроумный идальго – вот все мое общество» [1, с. 581], – замечает в этом письме писатель. Симптоматичны подписи в письмах: «А. Турбин», «де Монтезье», «де Мышьяк», и

многозначительное «М.» в период создания «Мастера и Маргариты». Более того, своими врагами он называет своих же литературных героев [1, с. 461]. Автор и герой сливаются в единое целое. И важно только влияние героя на судьбу автора, который по собственной воле выбрал этот непростой путь творчества. Автор и не свободен в этом мире, с которым он вступает в противоречия и вместе с тем обретает эту свободу, властвуя над своим творчеством.

Таким образом, в письмах М.А. Булгакова предстает целостный образ автора. В центре переписки с различными адресатами – образ художника, целиком погруженного в творчество. Его отношения с действительностью и современностью непростые. Они ставят его в ситуацию выбора. Но художник поднимается над ней, обретая внутреннюю свободу, властвуя в мире своих творений. При этом он предельно ироничен и вместе с тем открыт в выражении своей позиции. «Здесь и сейчас» и существование «вне времени и вне пространства», – эти два начала прослеживаются на протяжении всей переписки М.А. Булгакова. Все составляет особенности образа автора писем как творческой личности, личности художника. Это позволяет говорить и о том, что в художественное творчество М.А. Булгаков переносит личностные переживания, и его герои-художники в полной мере выступают alter ego их автора, имея при этом и ряд своеобразных черт.

#### Список литературы:

1 Булгаков, М.А. Собр. соч. В 5-тит. Т.5. Мастер и Маргарита. Письма / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин. – М.: Худож. лит., 1990. – 724 с.

2 Казорина, А.В. Концепция творческой личности в прозе М.А. Булгакова [Электронный ресурс]: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 2009. Режим доступа: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-303495.html>

3 Чудакова, М.О. О поэтике Михаила Булгакова // М.О. Чудакова. Новые работы. 2003-2006 / Текст предоставлен изд-вом <http://litres.ru> «Новые работы: 2003–2006»: Время; Москва; 2007 ISBN 978-5-94117158-3 // <http://klex.ru/jna>

**ОБРАЗ «ДОРОГИ» И «ПУТИ»  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ  
И. БРОДСКОГО И Б. КАНАПЬЯНОВА**

**Хвостова Ю.В.**

**Оренбургский государственный университет  
Актюбинский региональный государственный университет  
им. К. Жубанова, г. Актобе, Казахстан**

В художественной литературе категории пространства и времени не однозначны. Они представляют особые свойства художественного образа и являются отражением глубинных философско-эстетических концепций художественного мира писателя. Под художественным пространством принято понимать «свойственную произведению искусства глубинную связь его содержательных частей, придающую произведению особое внутреннее единство и способствующее превращению его в эстетическое явление» [9, с. 142].

Говоря об образе, необходимо отметить, что: «В современном литературоведении под художественным образом понимают воспроизведение явлений жизни в конкретно-индивидуальной форме. Цель и назначение образа – передать общее через единичное, не подражая действительности, а воспроизводя ее... Художественный образ – это обобщение элементов реальности, объективированное в чувственно-воспринимаемых формах, которые созданы по законам вида и жанра данного искусства, в определенной индивидуально-творческой манере» [5, с. 83].

Итак, образ – это форма, в которой автор воплощает воспринятые им и значимые для его сознания события, объекты, процессы, явления потока жизни и сознания и свое понимание их.

В настоящей статье будет предпринята попытка проанализировать характер философско-эстетической интерпретации образа «дороги» и «пути» в художественном пространстве И. Бродского и Б. Канапьянова.

В творчестве поэтов, принадлежащих разным культурам, пространственно-временные отношения представляют особый пласт, характеризующийся определенными социальными противоречиями (у И.Бродского), пониманием действительности через призму собственного восприятия бытия (у Б. Канапьянова). Их поэтическое мышление глубоко индивидуально, что позволяет проследить это на особенностях художественного метода каждого.

Дорога – древний универсальный образ-символ в литературе. Становясь элементом сюжета произведения, образ дороги-пути раскрывает философско-эстетические интерпретации художественного сознания писателя, его особенности и творческое наполнение.

Образ «дороги» и «пути» в литературе, чаще всего олицетворяет определенное расстояние в буквальном и метафорическом его понимании, перемещение в пространстве: человеческая жизнь, нравственные и духовные искания героя, их преодоления, движение его в определенных жизненных категориях, их достижение и т.д.

Так, в Толковом словаре В.И. Даля «дорога» определяется как «ездовая полоса; накатанное или нарочно подготовленное различным образом протяжение, для езды, для проезда или прохода; путь, стезя; направление и расстояние от места до места: самая езда или ходьба, путина, путешествие» [6, с. 75].

В Словаре русского языка С.И. Ожегова мы можем встретить следующие значения слова «дорога»: 1. полоса земли, предназначенная для передвижения, путь сообщения; 2. место, по которому надо пройти или проехать, путь следования [10, с. 86].

Таким образом, общая сема данных определений – «полоса передвижения», «протяжение, пространство для преодоления расстояния», а синонимом к слову «дорога» является «путь».

М.М. Бахтин, выделяет хронотоп «дороги», «пути» как один из основных сюжетно- и смыслообразующих. Ученый пишет: «На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей – представителей всех сословий,

состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь», «вступить на новую дорогу», «исторический путь» и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень – течение времени» [1, с. 380].

Так, в художественном мире И. Бродского образ «дороги» выступает одной из категорий его художественного пространства. Это движение, но не всегда по горизонтали или по вертикали. Это перемещение в пространстве, в различных его измерениях, но по определенному пути: это преодоление жизненных «пределов», их философское понимание и осмысление, перемещение в различных жизненных категориях.

В стихотворении «По дороге на Скирос» (1976) образ «дороги», «пути» присутствует на протяжении всего стихотворения: «Я покидаю город, как Тезей...» [3, с. 42]. Поэзия Бродского глубоко философична, поэтому здесь образ дороги понимаем как путь, точнее, описание жизненных свершений на этом отрезке жизни: «...уже **бредем** по пустырю с добычей, навеки **уходя** из этих мест, чтоб больше никогда не возвращаться...» [3, с. 42]. В стихотворении говорится об уходе, поэт сравнивает себя и свой путь с героем древнегреческих мифов, который одержал победу и с достоинством преодолел данный ему жизненный «отрезок», как тяжелое и сложное препятствие, смело прошел по этой дороге:

...И мы уходим.  
Теперь уже и вправду – навсегда.  
ведь если может человек вернуться  
на место преступления, то туда,

где был унижен, он придти не сможет.

.....

Когда-нибудь придется возвращаться...

Назад. Домой. К родному очагу.

И ляжет путь мой через этот город.

Дай бог тогда, чтоб не было со мной

двуострого меча... [3, с. 45]

Образ дороги повсеместно присутствует в художественном пространстве Бродского: «**Воротишься** на родину. Ну что ж...» [3, с. 26], «Так я хотел бы в это бедный час / **приехать** на окраину в трамвае, / **войти** в твой дом...» [3, с. 27]. «Прошел январь за окнами тюрьмы...» [3, с. 28], «...От алтаря, из-под венца, видна **дорога** в два конца...» [3, с. 29]. Вероятно, это еще объясняется скитаниями Бродского, желанием обрести постоянную пристань, однако, даже будучи гражданином другой страны, он не смел забывать о родине. Дорога для него как своеобразное преодоление времени, которое всегда находилось в центре его внимания: «меня более всего интересует и всегда интересовало на свете <...> время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет, как обтачивает <...>. С другой стороны, это всего лишь метафора того, что, вообще, время делает с пространством и с миром» [2, с. 285].

В момент преодоления пространства по дороге и пути человек преодолевает и время, догоняя, настигая его, отставая, но постоянно, находясь в движении, преодолевает это отрезок, временной и пространственный одновременно, становясь с каждым разом, старше, мудрее, выше. И так происходит во всех жизненных состояниях и обстоятельствах у И. Бродского.

Своеобразным представляется пространство и время в художественном мире Б. Канапьянова. Казахский поэт, пишущий на русском, по-особому интерпретирует образ «дороги» и «пути» в пространственно-временном отношении. В полном объеме владея двумя языками и являясь носителем двух культур – казахской и русской, Б. Канапьянов в своем художественном мире стремится к созданию необычной картины мира, понимаемой через призму национального мироощущения. И эта картина, создаваемая поэтом, является результатом постижения в пространственно-временном отношении определенных культурных

и жизненных ценностей, оказавших влияние на становление его собственного «я», его творческой личности. Его «дорога» – это путь к познанию всего мира, стремление к пониманию основ бытия и проникновение в него посредством восприятия общекультурных и национальных ценностей. Профессор Н. Джуаньшбеков отмечает: «Для поэзии его чрезвычайно важно присутствие обширного контекста мировой культуры, причем освоенной сознанием современного человека, легко преодолевающего все историко-географические ограничения. Свободное движение по шкале времени – пространства характерная черта поэтов-маргиналов» [7, с. 16].

Так, в стихотворении «Я кочевник с авиабилетом» отчетливо прослеживается образ «дороги», который связан с мотивом путешествий:

Я кочевник с авиабилетом,  
Визами мой паспорт испещрен.  
Покидает лайнер в час рассвета  
Этот изумительный район.  
Хорошо проснуться в Амстердаме,  
А на завтра прилететь в Париж.  
Мимолетом все проходит в драме,  
В сердце бьется непутевый стриж... [8, с. 38]

Такое «путешествие» по жизни кажется довольно забавным, но поэт дает возможность читателю задуматься над тем, насколько глубоко и проникновенно человек может наслаждаться жизнью, как легко, с чувством любви и уважения можно удивляться ей, восхищаться каждым ее мгновением и, при этом, познавать и постигать ее «в любой точке мира», оставаясь, верным своей культуре.

В стихотворении «Дорога горная в тумане...» образ «дороги» вновь раскрывает постижение реальности, восприятие новой действительности. Однако поэт говорит с грустью, потому что понимание приходит не сразу:

Дорога горная в тумане,  
Где видимость, как в полусне,  
Мифической тягую манит, не оставляя в стороне.  
И где-то на каком-то склоне  
Цепь времени качнулась вспять.

И все переменилось в корне,  
Что разумом мне не понять... [8, с. 24].

Поэт видит себя новым человеком в новой действительности, но ее не легко постичь сразу, впереди «дорога горная». Нужно преодолеть восхождение, выбрать нужный ориентир в «тумане» и правильно воспринять. В финале все же большая надежда на преодоление этого пути: «...Мы с ним подружимся однако, / Преодолеем перевал...» [8, с. 24]. И это будет очередной победой над временем в пространстве.

В стихотворении «Тяга к вечности» образ «дороги» или «пути» олицетворяет вечное движение и стремление. Здесь заложена мысль о предназначении человека в жизни, который на протяжении всего жизненного пути ищет свое место в мире, пытается найти себя, приспособится к окружающей действительности. И не только человек:

Человек,  
Не дойдя до горизонта,  
Передает эту мысль птице.  
Птица,  
Не долетев до горизонта,  
Сгорает в лучах заходящего солнца,  
Надеясь,  
Что солнце исполнит завет  
Человека и птицы. [8, с. 95]

Человек, постоянно находящийся в поиске, стремлении к какой-то цели. Это мысль о бесконечности, постоянной подвижности и безграничности мира. Все живое ищет своего совершенства во всем, но постижение это бесконечно в пространстве, ибо оно потеряло бы свою непостижимость. Это стремление к некой вершине, которая манит, словно маяк, на свет которого мы летим, идем, как к далекой немеркнущей звезде, указывающей путь. Это идеал, к которому стремится каждый, но он непостижим и в этом его суть.

Таким образом, в художественном мире И. Бродского и Б. Канапьянова образ «дороги» и «пути» связан с постижением определенной пространственной категории, которая предстает в различных субстанциях, олицетворяющих

собой судьбу, память, историю, творчество и непреодолимое желание постигать.

Список литературы:

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

2 Бродский, И. Настигнуть утраченное время // Время и мы. Альм. – М.; Нью-Йорк: Время и мы / Искусство, 1990.

3 Бродский, И. Перемена Империи: Стихотворения (1960-1996). – М.: Издательство Независимая Газета, 2001. – 656 с. (Серия «Поэзия»).

4 Бродский, И. Сочинения Иосифа Бродского. Том 1. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – 304 с.

5 Введение в литературоведение / Под ред. Л.М. Крупчанова. – М, 2005.

6 Даль, В.И. Толковый словарь русского языка. Современная версия. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 736 с.

7 Джуанышбеков, Н. Бахытжан Канапьянов. Очерк о жизни и творчестве. – Алматы, – 2006. – 58с.

8 Канапьянов, Б. Смуглая луна. Лирика. – Алматы, 2004. – 351 с.

9 Модылина, М. Концепт дороги в художественном пространстве поэзии Иосифа Бродского // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – 2010. – Вип. 16. – С.142-147.

10 Ожегов, С.И. Словарь русского языка: 70 000 слов / под ред. Н.Ю. Шведовой. 23-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1990. – 917 с.

## **ПРОСТРАНСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНОВ**

### **ДЖ.К. РОУЛИНГ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ**

**Коробейникова Ю.С.**

**Оренбургский государственный университет**

В настоящее время в массовой литературе все большую популярность приобретает жанр фэнтези. Его успех у нынешнего молодого поколения вполне оправдан. Феномен популярности литературы фэнтези во многом определен жанровой спецификой. Произведения Дж.Р.Р. Толкиена «Хоббит, или Туда и обратно», «Властелин колец» заложили основу жанра как инвариантного концепта или инвариантной концептуальной системы, к которым восходит любой текст данного жанра [5, с. 3]. Художественный мир в произведениях фэнтези представлен в параллельной Вселенной, в которой герои сталкиваются с теми же проблемами, дилеммами, что и в реальном мире. Герой произведения жанра фэнтези путешествует не только по вымышленному миру, но и по внутреннему, где оказывается наедине со своими страхами, противоречиями. Главный смысл всех этих препятствий заключается в их преодолении.

Книги Дж.К. Роулинг о Гарри Поттере полностью соответствуют выше-названным требованиям. О.А. Кострова в своем труде «Пространственно-временная организация художественного мира в произведениях Дж.К. Роулинг» отмечает, что в романах Дж.К. Роулинг художественное пространство моделируется по принципу двоемирия (мир волшебников и мир маглов, т.е. всех неволшебников) [6, с. 279], которое воспринимается «не только как универсальная обстановка действия, но и как форма выражения авторской концепции» [2, с. 190]. Соединение реального и вымышленного в произведении позволяет не только расширить жанровую специфику романа, но и стать одним из способов раскрытия внутреннего мира персонажей [3, с. 1].

В романах Дж.К. Роулинг о Гарри Поттере прослеживается одна и та же схема пространственной организации. Повествование начинается, как правило,

в неволшебном мире маглов. Затем Гарри Поттер попадает в одну из локаций волшебного мира – Косая Аллея, где находятся лавки, торгующие волшебными предметами, травами, или хутор семейства Уизли под названием «Нора» (в немецком переводе – «Лисья нора»). Отправной точкой в фантастический мир является несуществующая платформа 9<sup>¾</sup> на реальном вокзале Лондона, а само путешествие осуществляется при помощи волшебных предметов (летающий автомобиль, Хогвартс-Экспресс, волшебная метла и др.).

Основным местом действия в произведениях Дж.К. Роулинг о Гарри Поттере является школа чародейства и волшебства Хогвартс, которая представляет собой синтез черт традиционной английской школы и волшебного замка.

В статье А.Д. Михилева и О.Ю. Коваленко «Принципы пространственно-временной организации волшебного мира в романах Дж.К. Роулинг "Гарри Поттер"» рассматриваются подпространства (локусы) произведения Дж.К. Роулинг, такие как волшебный лес, именуемый «Запретным лесом», и поле для игры в квиддич. Особое место в сюжете романа Дж.К. Роулинг о Гарри Поттере занимает Запретный лес. Происходящие в лесу события в литературе жанра фэнтези связаны с обрядом инициации, обеспечивающим переход персонажа в другую реальность. Лес в произведениях Дж.К. Роулинг сохраняет традиционные сказочные функции, к которым относятся: функция перехода в другой мир, место обитания фантастических существ, место испытания героев. Авторы статьи пишут, что такие образы творческой фантазии писательницы, как гремучая ива, ветви которой набрасываются на все, что к ней приближается, деревня волшебников Хогсмид с экзотическими магазинчиками, знаменитая кондитерская «Сладкое королевство», где продаются всевозможные сладости, и паб Мадам Розмерты «Три метлы» дополняют и усиливают пространственную характеристику [4, с. 3].

Наличие локусов указывает не только на сближение реального мира с фантастическим, но и на присутствие героев в параллельной Вселенной. Многочисленные свидетельства отсутствия четкой границы между магическими и реальными местами в мире Гарри Поттера можно найти в самих событиях цик-

ла романов Дж.К. Роулинг. В Лондоне находятся такие локусы, как Платформа 9¾, Косой переулок и т.д.

В работе Е.С. Дьяконовой под названием «Конструирование единого пространства художественного аномального мира в произведениях жанра фэнтези» говорится о немаловажной роли артефактов в организации художественного пространства фэнтези. С их помощью осуществляются перемещения во времени и пространстве [1, с. 4]. В романах о Гарри Поттере мы находим летающие метлы, волшебные палочки, плащ-невидимку, чашу в кабинете профессора Альбуса Дамблдора, показывающую будущее и мысли тех, кто в неё смотрит.

Завершается каждый роман, как правило, беседой Гарри Поттера с Дамблдором, раскрывающей смысл пройденных трудностей, и дружеским напутствием юному волшебнику.

Итак, в романах Дж.К. Роулинг о Гарри Поттере создана целостная, достоверная картина фантастического мира, который не только тесно соприкасается с реальностью, но и проникает в неё, образуя расширенную структуру художественного пространства реального и волшебного миров.

#### Список литературы:

1 Дьяконова, Е.С. Конструирование единого пространства художественного аномального мира в произведениях жанра фэнтези // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2008. – № 1. – С. 10-16.

2 Иванова, Н.Д. Культурологические аспекты изучения пейзажа в художественном тексте [Текст] / Н.Д. Иванова // Язык и культура: Тезисы докладов третьей международной конференции. – Киев: Украинский институт международных отношений, 1994. – 181 с.

3 Кострова, О.А. Пространственно-временная организация художественного мира в произведениях Дж.К. Роулинг / О.А. Кострова [Электронный ресурс].

URL:[http://www.pglu.ru/lib/publications/University\\_Reading/2009/II/uch\\_2009\\_II\\_00006.pdf](http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2009/II/uch_2009_II_00006.pdf)

4 Михилев, А.Д. Принципы пространственно-временной организации волшебного мира в романах Дж.К. Роллинг о Гарри Поттере / А.Д. Михилев, О.Ю. Коваленко // Вісн. Харків. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Сер. Філологія. – 2012. – № 994, вип. 64; То же [Электронный ресурс]. URL:[http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/VKhNU/Filol/2012\\_994/content/mikhilev\\_kovalenko.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/VKhNU/Filol/2012_994/content/mikhilev_kovalenko.pdf)

5 Плотникова, С.Н. Концептуальный стандарт жанра фэнтези [Текст] / С.Н. Плотникова // Жанры речи: сборник научных статей. Вып. 4. Жанр и концепт. – Саратов, 2005. – С.262-272.

6 Райкова, И.Н. Книги о Гарри Поттере: фольклорные реминисценции [Текст] / И.Н. Райкова // Фольклор и художественная культура. – М., 2004. – С. 271-281.

## **ТРАДИЦИИ М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА В ЦИКЛЕ В.А. ПЬЕЦУХА «ПЛАГИАТ»**

**Коробкова Т.В.**

**Актюбинский региональный государственный университет**

**им. К. Жубанова, г. Актобе, Казахстан**

Современный российский писатель В.А. Пьецух, опираясь на традиции русской классической литературы, создает цикл «Плагиат». «История города Глупова в новые и новейшие времена», вошедшая в книгу, во многом опирается на стиливые приемы М.Е. Салтыкова-Щедрина.

В.А. Пьецух вслед за классиком, используя приемы анахронизма и аллюзии, стилизует свою повесть под исторические хроники. Намеренно нарушая историческую точность, при этом «намекая» на конкретные исторические факты (революция 1917 года, Гражданская война, продразверстка, сталинские репрессии и т.д.), автор книги «пишет» историю Советского Союза. «Опись» градоначальников в целом создает образ тоталитарного государства. В.А. Пьецух

наделяет каждого правителя язвительной характеристикой: «Мадерский, неистовый реформатор», «Герский, бывший палач», «Милославский, номенклатурный работник», «Казюлин, фигура темного происхождения», «Железнов, искусственный человек» [1, с. 92].

В свое время М.Е. Салтыков-Щедрин писал: «Неизменным предметом моей литературной деятельности был протест против произвола, двоедушия, лганья, хищничества, предательства, пустомыслия и т. д.» [2, с. 494]. В.А. Пьецух, как и его предшественник, средствами сатиры и пародии обличает беззаконие, казнокрадство, нелепые налоги, угнетение простого народа. Например, капитан Машкин придумал и собирает с жителей города непонятный налог «ясок», в результате чего возводит для себя дворцы. Свои неправомысленные действия перед градоначальником он оправдывает лозунгом: «...война хижинам, мир дворцам» [1, с. 104].

Пародируется в повести и возможность подкупить каждого, даже самого убежденного борца за «свободу» горожан. Так, в случае отказа от своих идей, смутьяну Огурцову градоначальник Гребешков обещает поставить памятник за «беззаветность и отвагу». В повести высмеиваются одновременно как власти имущие, так и простые глуповцы, пресмыкающиеся перед вышестоящими.

Глуповцы, как собирательный групповой образ, занимают особое место в повести, и даны в традиции М.Е. Салтыкова-Щедрина. В.А. Пьецух с некоторым сарказмом дает им следующие характеристики: «легкомысленные глуповцы», «у глуповцев был свой ум», «сами не знают, чего хотят» [1, с. 97]. При этом горожане свободолюбивы, готовы по любому призыву поднять бунт, их не могут сломить ни голод, ни репрессии: «...неужели мы позволим над собой колбаснику мудровать» [1, с. 100].

Бюрократическая машина российской действительности, сатирически изображенная М.Е. Салтыковым-Щедринским, подвергается осмеянию и на страницах пьецуховской повести. Так, рабочее кресло градоначальника, как олицетворение власти, в буквальном смысле приросло «к усесту» Гребешкова, «недаром он с ним даже на публике не расставался» [1, с. 115].

Для создания сатирического повествования современный писатель вслед за своим предшественником довольно часто прибегает к приему градации. Так, в ответ на несправедливость в глуповцах «занимается прежде неведомый им *восторг*, таковой *зреет, крепнет*, ...приобретает сладострастные *формы победы*... перерастает в *вой*», на что представители власти решают «взять город приступом или же задушить глуповцев» [1, с. 107]. Использование градации позволяет В.А. Пьецуху усилить «характеры» персонажей; например, «несказанная жизненная сила» градоначальника Стрункина проявляется в момент его убийства: сначала застрелили, затем распяли на кресте и сожгли, и, в конце концов, закопали живьем [1, с. 97].

Гипербола широко используется в цикле и позволяет высмеять недостатки как отдельных персонажей, так и в целом всей страны. Так, в «Истории города Глупова в новые и новейшие времена» преувеличенно изображается «трудо-вой энтузиазм» при строительстве городской каланчи («построили за три дня») или излишнее рвение инженера Болтикова, возводящего за сорок восемь часов красильный завод: «...полночи сам охранял пиломатериалы с пулеметом системы «Виккерс» [1, с. 99].

Фантастические образы в «Плагиате» строятся, как и у М.Е. Салтыкова-Щедрина по принципу фольклорных. Зеленый Змий, постоянно прилетающий к глуповцам, создает им столько же проблем, как и Змей Горыныч из русских сказок и былин. Но в отличие от фольклора этот образ реален, он соблазняет, спаивает, грабит, отравляет сознание людей, заставляет не думать о государственных делах. Зеленый Змий принимает различные обличья (фронтоника, рабочего) и фактически действует как обычный горожанин: «для вящей конспирации и на красильную фабрику устроился, и прописку глуповскую получил, и обзавелся подругой жизни» [1, с. 103]. Посредством фантастических образов В.А. Пьецух показывает бессмысленность, нелепость жизни глуповцев и в «новейшие времена».

Вслед за М.Е. Салтыковым-Щедриным пьецуховские глуповцы наделяются чертами марионеток, которых водит кукловод. Неодушевленность горо-

жан подчеркивается их бездействием: «беднягу *тащат* волоком в каталажку», «глуповец... весь *стекленеет*», «*не роптали*» и т.п. [1, с. 98, 102].

Пьецуховский Глупов, как и у М.Е. Салтыкова-Щедрина, – это город-гротеск, обобщенный город-государство. Прием гротеска позволяет писателю демонстрировать все исторические и современные изъяны государства российского.

Таким образом, используя анахронизм, аллюзии, фантастику, гиперболу, гротеск, градацию и другие стилистические приемы, В.А. Пьецух продолжает сатирическую традицию М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Список литературы:

1 Пьецух В. Плагиат. – М.: НЦ ЭНАС, 2006. – 175 с.

2 Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 14. – М., ГИХЛ, 1934–1941.

## **ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНОВ Е.С. ЧИЖОВОЙ**

**Краснова Е.И.**

**Оренбургский государственный университет**

Изучение пространства и времени в искусстве стало возможным тогда, когда наука начала осознавать и познавать художественный мир как особый объект изображения. В отечественном литературоведении сложились такие подходы к изучению пространственно-временной организации произведения, как семантический анализ хронотопа, структурный подход к анализу пространства и времени, анализ пространственных и временных повествовательных ситуаций, выявление отношений между фабульным и сюжетным временем и т.п.

Основой для структурного подхода стали работы исследователей тартуско-московской семиотической школы и их последователей. В нашей работе

мы опираемся на концепцию польского исследователя Е. Фарино, который рассматривает пространство и время как категории, характеризующиеся бинарностью (замкнутое/разомкнутое, открытое/закрытое, заполненное/свободное и т.п.).

В данной статье мы анализируем романы современного петербургского писателя Е.С. Чижовой «Крошки Цахес» (2000) и «Время женщин» (2009) с точки зрения их пространственно-временной организации. Сопоставление произведений стало возможным, поскольку и в том и в другом романах действие разворачивается в Ленинграде 60-ых годов прошлого столетия, в основе сюжета – судьба детей, о которой повествует рассказчик-женщина, центральным конфликтом является столкновение поколений. В то же время в структуре художественного мира произведений наблюдаются существенные различия, которые проявляются прежде всего в специфике хронотопа.

Согласно Е. Фарино, пространство и время могут быть чётко ограниченными (замкнутыми) и разомкнутыми. Например, замкнутость во времени определяется естественными циклами суток, года, рождения и смерти, начала и завершения какого-либо события или процесса, а замкнутость пространства создаётся с помощью стен, гор, окаймляющих рек, неба и земли, за пределы которых не может переместиться ни один объект. Разомкнутость же может быть односторонней и сплошной. Сплошная разомкнутость характеризует бесконечность и безграничность; односторонняя создаёт формы пути, как реального пространственного перемещения, так и движения жизни во времени [1, с. 358].

В романах Елены Чижовой присутствуют как ограниченные, замкнутые хронотопы, так и разомкнутые. Роман «Крошки Цахес» начинается и заканчивается одним и тем же событием, смертью Ф, вокруг которого выстраивается все повествование. Рассказывая о событиях в школе, героиня снова и снова возвращается к воспоминаниям о смерти своей учительницы, замыкая в кольцо временную линию.

В романе «Время женщин» время разомкнуто. Роман представляет собой описание жизни главной героини с момента её рождения до периода зрелости,

но при этом ход времени не останавливается в финале произведения. Разомкнутыми время и пространство представлено и в сновидениях Антонины, и в потусторонней реальности, создаваемой Сюзанной с целью объяснить самой себе, как устроен внешний мир. Это пространство, изначально закрытое и камерное, постепенно, с взрослением девочки, расширяется.

По Е. Фарино, время и пространство внутренне дифференцируются по признаку их заполненности или незаполненности, сконденсированности или разреженности. Заполненное пространство выражается в нагромождении предметов, а пустое – в отсутствии вычлняемых предметов или свойств. Заполненное может создавать темноту, сковывать, порождать конфликты и т.д., простор же – свободу, созидательное движение, бесконфликтность (или наоборот). Но в других системах простор, незаполненность могут расцениваться как категории отрицательные, как вредоносные явления [1, с. 360].

В романе «Крошки Цахес» время заполнено. Так как сам роман – это воспоминания главной героини, на первый план выходят значащие события, прошедшие с ней сквозь года. Всё, что произошло с рассказчицей, пережило строгий отбор, и время между ключевыми событиями пролетает, не задерживаясь. Пространство же, как правило, не заполнено. Автор почти не уделяет внимание окружающим предметам, не описывает интерьер, его больше интересуют люди, чем вещи. Предметы, которые всё же получают описание, являются важными для героини или для сюжета, например, чайный сервиз, из которого пьют чай Ф и её ученица.

Время-пространство, согласно классификации Е. Фарино, может быть свободным и несвободным. Пространство в романе Е. Чижовой «Время женщин» свободно, а время – несвободно. Однако постоянная нехватка времени, вызванная необходимостью жить не для себя, а для других, создает ощущение нехватки пространственной свободы: героиня романа, Антонина, чувствует себя загнанной в угол, существует в бесконечном цикле событий. Свободу она ощущает лишь во сне, и это проявляется в изменении пространства – из небольшой комнаты коммунальной квартиры она попадает на бескрайнее поле.

Отметим еще членение пространства по признаку «переднее – заднее». Соотносясь с ограниченностью поля зрения человека, пространство способно стать «видимым – невидимым», «открытым, явным – скрытым, скрытным», «предназначенным для обозрения – обозрению не подлежащим», «безопасным – опасным», «истинным – ложным» и т. п. На этом членении может строиться как заполняющий данное пространство мир предметов, так и передвижение в нем [1, с. 363].

Интересно проследить переход между явным и скрытным пространством в романе «Время женщин». Существующий в произведении потусторонний мир можно увидеть только с определенной точки зрения – через особый предмет-«портал», роль которого выполняет в разное время зеркало, телевизор, кукольный домик. Например, в зеркале Сюзанна видит маленькую девочку и небольшой участок комнаты. Девочка эта похожа на Сюзанну («у нас и платья одинаковые») [2, с. 42], но бабушек у неё нет. А вот когда они «умрут, к той девочке отправятся, с ней будут жить. Девочка их встретит, обрадуется. Только комнатка у неё маленькая – жить тесно. Пусть и комнаты их умрут – чтобы всем разместиться» [2, с. 49]. Таким образом, через «портал» можно увидеть весь потусторонний мир целиком, он становится явным.

Е. Фарино пишет, что время имеет свойство члениться на «прошлое – настоящее – будущее». В основном наивысшая ценность приписывается далекому прошлому, а будущее мыслится как разрушение выработанных ценностей. Эта шкала опять-таки может меняться и идеал передвигаться вперед, в будущее, а прошлое расцениваться как далеко не совершенное или даже хаотическое. Современность же чаще всего семиотически безразлична, хотя в некоторых системах именно она может пониматься как вершина достижений (или – как предел падения), тогда будущее получает роль консерватора и хранителя насущного состояния мира. Еще в иных системах современность рассматривается как состояние преходящее, с неустойчивой и еще не сформировавшейся ценностью, – в этом случае будущему отводится роль судии [1, с. 365].

Именно так представлено соотношение будущего-настоящего-прошлого в романе «Время женщин». Главная героиня, Сюзанна, забыла своё детство, своё прошлое. И, соответственно, потерялась в настоящем, захваченная вихрем перемен. Но этот вихрь пройдёт, мир выйдет из хаоса, и прошлое снова представит перед Сюзанной. Старушки же, наоборот, связаны с прошлым. Они осознают свою жизнь как уже прошедшую, постоянно вспоминают давно ушедшие события, пытаются оценить их. Прошлое дорого для них, о будущем же они начинают думать только тогда, когда появляется опасность потерять Сюзанну.

Пространство также может быть внутренним, непосредственно связанным с персонажами и воспринимаемым им как что-то личное, и внешним, окружающим героев. В романе «Время женщин» эти два типа соотносятся друг с другом, сосуществуют в одной реальности, точкой их пересечения являются герои. «Потустороннее» пространство, которое является внутренним пространством Сюзанны, создаёт двойственность реальности – зеркало и телевизор, кукольный домик являются не просто предметами, а приобретают двойственную сущность. Во сне Антонины можно заметить двойное исчисление времени, оно течёт там не так, как во внешнем мире («год за день»).

В романе «Крошки Цахес» мы видим ожесточённую борьбу внешнего и внутреннего. Внешняя реальность воспринимается как враг, который не прощает слабости. Ф выстраивает границу между внешним миром, современным ей, и своим внутренним миром с помощью языка. Для Ф. сам язык неразрывно связан с окружающей действительностью: «В то же время мир открывался перед нею [Ф] безбрежностью русского языка, с которым она без материнского посредничества выходила один на один, и русский язык сам становился миром» [2, с. 200]. Но этот мир русского языка связан с той обстановкой, которую она не может в полной мере принять, и средством отгородиться становится английский. Во время своей длительной болезни, на пороге смерти, Ф всё чаще и чаще начинает говорить по-английски, несмотря на то, что рассказчица разговаривает с ней по-русски.

Следует отметить и такую структурную особенность моделирования времени и пространства, как выбор грамматических форм глагола. И в том, и в другом произведении употребляются две временные формы – прошедшее и настоящее время. Но функции использования настоящего времени не совпадают. В романе «Крошки Цахес» настоящее время употребляется для описания событий, которые отпечатались в памяти ярче других, важных для сюжета и для рассказчика. А прошедшее время – для событий, которые рассказываются только для того, чтобы заполнить промежутки, показать причинно-следственные связи, для суеты будней.

В романе «Время женщин» в тех частях книги, в которых рассказчиком является Антонина, формы глагола могут чередоваться в соседних абзацах. Это связано с особенностью повествования, которое является потоком сознания. Мы заметили, что Антонина выбирает настоящее время, когда оно связано с её действиями, и прошедшее, когда описывает действия других людей.

Итак, проанализировав структуру пространства и времени в романах Елены Чижовой «Крошки Цахес» и «Время женщин», можно сделать следующие выводы:

– хронотопы исследуемых романов имеют такие общие черты, как закрытость (особенно внутреннее пространство), незаполненность (автора не интересует вещественный мир, главное – то, что происходит внутри героев), неорганизованность (что подчёркивает «неправильность» ситуации и то, что герои в водовороте событий не могут найти своего места);

– время и пространство в романе «Крошки Цахес» за счёт кольцевой композиции замкнуто. Время дискретно, так как в центре сюжета романа – воспоминания главной героини, данные фрагментарно с нарушением хронологической последовательности. Пространство представляет собой закрытую школу, в стенах которой происходит почти все описываемые события. Закрытость подчёркивается языком, который выступает в роли границы;

– в романе «Время женщин» повествование линейно, несмотря на наличие двух временных пластов; наряду с замкнутыми и закрытыми хронотопами

можно говорить и об открытых, связанных с миром грёз, снов и воображения. Этот переход от ограниченного к неограниченному подчёркивает побег от существующей реальности.

Список литературы:

1 Фарино, Е. Введение в литературоведение. – М: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.

2 Чижова, Е.С. Время женщин. – М: Изд-во АСТ, 2010. – 352 с.

## **ТЕМАТИЧЕСКИЕ РУБРИКИ ПРАВОСЛАВНОГО ЖУРНАЛА «ФОМА»**

**Дымова И.А., кандидат филологических наук, доцент**

**Оренбургский государственный университет**

Православная профилизация становится все более заметным явлением в российской журналистике, однако научных трудов, посвященных изучению этого направления, пока мало [12], [11], а работ, специализирующихся на изучении конкретных изданий православной периодической печати еще меньше [10], [1]. Однако эти работы написаны более 10 лет назад и заявленная нами тематика в них ранее не изучалась, что говорит об актуальности исследования относительно нового направления православной журналистики. Ранее мы, согласно авторской типологии, предпринимали попытку изучения православной интернет-публицистики в демографическом [3], духовно-нравственном [4] и вероучительном проблемно-тематическом аспектах [2] и тематики публичных выступлений Патриарха Кирилла [9]. Журнальную периодику стали изучать совсем недавно [8], поэтому и осмысление этой темы проведено нами только в отдельных аспектах [5], [6], [7].

Настоящая статья посвящена изучению тематических рубрик православного журнала для сомневающихся «Фома», выходящего в свет с 1996 года как информационно-аналитическое и культурно-просветительское

издание. Редколлегия журнала – позитивно относящиеся к православию журналисты и общественные деятели: Юрий Вяземский – ведущий телепрограммы «Умники и Умницы», Иван Демидов – академик Академии телевидения России и сотрудник президентского аппарата, Ярослав Скворцов – декан факультета международной журналистики МГИМО и др. Для анализа мы выбрали 5 номеров издания за 2018 год (№№1, 3, 4, 5, 6). При первом знакомстве с журналом бросается в глаза оригинальная обложка, которая предваряет своей броской иллюстрацией, сопровождающейся ярким заголовком, главную тему номера. Так, заголовочное название «Свекровь связала» с подзаголовком «Тещи и свекрови: как супругам выстроить отношения с мамами» обыгрывает известные строчки песни «Музыка нас связала», а изображение сцепленных рук, связанных толстыми нитками, настраивает читателей на чтение текстов о семейно-родственных отношениях. Очень интригующим нам показался вопросно-ответный заголовок «Что делать с грешниками? Ненавидеть». Его противоречивость выясняется лишь после раскрытия двойной обложки журнала и прочтения всего высказывания: «Что делать с грешниками? Ненавидеть грех, а грешников – любить». На обложках журнала нередко помещаются и фотографии знаменитых людей современности (Илзе Лиепа, Федор Емельяненко, Виктор Цой и др.) и исторических лиц (князя Романовы, царь Николай II). Информационным поводом в последнем случае стала трагическая дата – вековой юбилей революции, отсюда и соответствующие темы номеров «Николай II: жить царем, умереть святым», «100 лет отречения. 1917: Как отрекся царь. Как отреклись от царя».

Постоянными тематическими разделами журнала являются «Вопрос номера», «Вера», «Люди» и «Культура». Каждый номер начинается с «Пролога» – особой страницы с публикацией стихотворений разных поэтов, тематически соответствующих каждому месяцу. В рубрике «Даты месяца» рассказывается об основных событиях календарного месяца (Рождество Христово, международный день «спасибо», юбилей со дня рождения Владимира Высоцкого, 50 лет со дня гибели Юрия Гагарина, день Победы и др.).

В каждом номере есть колонка главного редактора Владимира Легойды, где раскрываются различные бытовые и религиозные темы («Роботы уже здесь», «Как стать успешным?», «60 лет без одиночества» – рассказ о своих родителях, празднующих 60 лет совместной жизни, диалоги детей и др.).

В каждом журнале в рубрике «Вопрос номера» публикуются письма читателей, и на самые актуальные темы (отношения со свекровью, психологическое давление матери на подростка в выборе профессии, о разводах, о колдунах и народных целителях) и вопросы (Как ругать подростков? Почему христиане не гадают на Рождество?) отвечают психологи и священники (протоиерей Андрей Лоргус, психолог, антрополог, ректор Института христианской психологии, психолог Андрей Ткаченко, протоиерей Павел Великанов).

Раздел «Вера», состоящий из постоянных рубрик «Именины», «Говорят, что...» и «Новомученики», традиционно включает в себя материалы религиозной направленности в жанрах поучения, комментария к Евангелию, портретного и проблемного очерков. К примеру, тема смерти и отношение к ней развивается в статье Марии Журиной «Победа над бесами, болезнью, смертью», где пересказываются фрагменты из Евангелия, ведутся рассуждения о воскрешении и т.п., а ответ по теме «Можно ли исповедаться через Интернет» дает сам Патриарх Кирилл: «Виртуальная миссия не может подменять собой приходскую работу, но должна лишь ее дополнять».

В рубрике «Именины» рассказывается об именах святых (Антон, Антоний и т.д.), которым отмечают дни памяти, приводится их краткое житие или сообщается о светских и православных знаменитостях, носящих имя этого святого (Антон Чехов, Антуан де Сент-Экзюпери и др.).

В традиционной рубрике «Говорят, что» протоиерей Андрей Ефанов отвечает на вопросы читателей, которые затрагивают различные темы, начиная от бытовых и заканчивая серьезными, религиозными: Почему в Церкви мало молодых и современных проповедников, которые бы говорили на одном языке с молодым поколением? Почему в Церкви изображения Бога Отца на иконах и

фресках называют неканоничными? Почему Иисус Христос сострадал блудницам, а фарисеям не сострадал? Все ли стоит прощать? и т.д.

В постоянной рубрике каждого номера «Новомученики» рассказывается о людях, которые оказались гонимыми за веру в годы репрессий. К примеру, в одном из номеров был опубликован материал о иеромонахе Максиме (Попове), приговоренном к пяти годам ссылки в Северный край.

Тематическая рубрика «Люди» содержит материалы на социальные и семейные темы, написанные в жанре статьи, очерка, житейской истории. Большинство материалов посвящено благотворительной тематике. В одном из материалов Юлии Маковейчук «Дом друзей» рассказывается о благотворительном фонде – единственной в Москве организации, занимающейся «уличной медициной», первой неэкстренной помощью людям, оставшимся без крова. За несколько месяцев сотрудники фонда оказали ее почти тысяче человек. В статье Кирилла Баглая рассказывается о социальном проекте «Ангар спасения» православной службы «Милосердие», центре, помогающем бездомным людям материально и юридически. В статье «Пельмешки на Плешке» координатор движения рассказывает о волонтерстве и о профессиональном выгорании, анонсирует создание нового фонда «Люди добрые».

Успешным продолжением раздела является и постоянная благотворительная рубрика «У вас будет ребенок» – совместный проект телепрограммы «Пока все дома» (канал «Россия 1»), в которой представлены фотографии детей с психолого-педагогическими характеристиками, увлечениями. В помощь потенциальным усыновителям авторы рубрики Тимур и Елена Кизяковы придумали делать специальные видеопаспорта, не имеющие аналогов в мире, – трогательные фильмы о детях, созданные из их рассказов о себе, о своей жизни, пристрастиях и мечтах, из бесед с их учителями и воспитателями.

Раздел «Культура» – один самых больших разделов в журнале, постоянными рубриками которого являются «Книга», где представлены рецензии на различные книги, «Что читать» – с рекомендациями для прочтения, «Страница добрых дел», «Вопросы мастерам» и «Эпилог». К примеру, музыкант, вокалист

и писатель Вячеслав Бутусов рекомендует читателям книгу преподобного Паисия Светогорца «С болью и любовью о современном человеке», рассказывает о биографии греческого старца, об истории создании книги и ее содержании, отмечает интересные факты из жизни преподобного.

Итак, проведенное исследование позволяет нам сделать следующие выводы. Журнал «Фома» в своих разделах и рубриках демонстрирует тематическое разнообразие. Наши подсчеты и наблюдения указывают на то, что наиболее популярна тема «Вера», которая занимает 32% от общего количества материалов, что вполне предсказуемо, поскольку «Фома» – это православное миссионерское издание. На втором месте тема «Семья и родственные отношения» (20%), имеющая большое количество подтем: создание семьи, знакомства через Интернет, выбор второй половины, взаимоотношения детей и родителей, детские, родительские и подростковые темы и проблемы. Журнал «Фома» уделяет большое внимание теме культуры, которая подразделяется на несколько подтем: искусство, архитектура, музыка, поэзия (13%). Тема «Книги» (10%) является магистральной, т.к. в издании ей посвящается как минимум по 4 материала в каждом выпуске. Тема «Благотворительность» тоже приоритетна, без нее не обходится ни один выпуск, поэтому она составляет 8% от общего количество материалов. Тема «История» достаточно популярна в материалах журнала о революции 1917 года (7%). Тема «Образование и профессия», которая не так распространена, как предыдущие (4%), представляют особый интерес для целевой молодежной и родительской аудитории. Теме «Здоровье» и «Города России» уделено не такое большое количество материалов (всего по 2%).

Тематический анализ журнала «Фома» показал, что главными темами издания стали религия и семейные отношения, которые играют в жизни православного человека огромную роль. Особая популярность тем раздела «Культура» говорит об интеллектуальном уровне читательской аудитории журнала «Фома». Тематическая наполняемость рубрик «Вопрос номера», «Говорят, что...» показывает, что часто их вопросы становятся поводом для публикации

других статей. Интерактивная связь всегда подкупает аудиторию, которая видит, что редакция дорожит ею и прислушивается к ней.

Журнал «Фома» своими темами интересен в большей степени для молодежи, а также для подростков, так как на страницах издания часто появляются материалы, в которых рассказывается об отношениях, о том, как найти свою любовь и выйти замуж (жениться), публикуются различные сказки и рассказы православной тематики. Редакция журнала всегда «на волне» со своей аудиторией, для нее она всегда выбирает самые актуальные темы, ориентируясь на мировые события и письма читателей.

#### Список литературы:

1 Иванова, Т.Н. Современная русская православная периодическая печать: типология, основные направления, жанровая структура / Т.Н. Иванова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2003. – 25 с.

2 Дымова, И.А. Вероучительная проблематика православной интернет-журналистики: языковой и стилистический аспекты / И.А. Дымова // Вестник Оренбургского государственного университета, 2017. – № 2. – С. 122-128.

3 Дымова, И.А. Демографическая проблематика публицистики современных православных религиозных деятелей России / И.А. Дымова // Вестник Оренбургского государственного университета, 2015. – №11 (186). – С. 9-18.

4 Дымова, И.А. Духовно-нравственная проблематика публицистики религиозных деятелей на сайте «Православие и мир» / И.А. Дымова // Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики: материалы XIII международной науч.-практ. конф. – В 5 томах. Том 5.– Тольятти, 2016. – С. 323-326.

5 Дымова, И.А. Жанры православного женского журнала «Славянка» / И.А. Дымова // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры : сб. тр. материалов Всеросс. науч.-метод. конф. – Оренбург: ОГУ, 2016. – С. 2160-2165.

6 Дымова, И.А. Концепция редакции православного женского журнала «Славянка» / И.А. Дымова // Университетский комплекс как региональный

центр образования, науки и культуры : материалы Всеросс. науч.-метод. конф. – Оренбург: ОГУ, 2016. – С. 2166-2168.

7 Дымова, И.А. Концепция редакции православного молодежного журнала «Наследник» / И.А. Дымова // Филологические чтения : материалы междунар. науч.-практ. конф. – Оренбург: ОГУ, 2017. – С. 330-335.

8 Дымова, И.А. Специфика современных православных периодических изданий / Дымова И.А. // Филологические чтения : материалы междунар. науч.-практ. конф. – Оренбург: ОГУ, 2017. – С. 335-341.

9 Дымова, И.А. Тематика и проблематика публичных выступлений Патриарха Московского и всея Руси Кирилла / И.А. Дымова // Текст: филологический, социокультурный, региональный и методический аспекты : материалы V международной науч. конф. – Тольятти: ТГУ, 2015. – С. 186-192.

10 Суровцева, Е. О возрожденной лексике в современном русском языке (на материале православных журналов «Фома», «Альфа и Омега», «Нескучный сад») / Е. Суровцева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2184&level1=main&level2=articles](http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2184&level1=main&level2=articles)

11 Шахбазян, М.А. Структурные особенности и тематические блоки современной православной публицистики / М.А. Шахбазян [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://syberleninka.ru/article/n/strukturnye-osobennosti> // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2013. – №5 (21). – С. 287-288.

12 Щипков, А.В. Религиозное измерение журналистики / А.В. Щипков. – М.: ПРОБЕЛ-2000, 2014. – 272 с.