

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ТГПУ)



**III ВСЕРОССИЙСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ НАУКИ
XVII МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
СТУДЕНТОВ, АСПИРАНТОВ И МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ
«НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ»**

(22–26 апреля 2013 г.)

**Том II
ФИЛОЛОГИЯ**

**Часть 1
Русский язык и литература**

Томск 2013

ББК 74.58
В 65

Печатается по решению
Редакционно-издательского совета
Томского государственного
педагогического университета

- В 65 III Всероссийский фестиваль науки. XVII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование» (22–26 апреля 2013 г.) : В 5 т. Т. II: Филология. Ч. 1: Русский язык и литература ; ФГБОУ ВПО «Томский государственный педагогический университет». – Томск : Издательство ТГПУ, 2013. – 228 с.

Научные редакторы:

Болотнова Н. С., д-р филол. наук, профессор
Головчинер В. Е., д-р филол. наук, профессор
Ковалевская Е. Н, канд. пед. наук, доцент
Макаренко Е. К., канд. филол. наук, доцент
Полева Е. А., канд. филол. наук, доцент
Лобанова С. В., канд. филол. наук, доцент

Статьи публикуются в авторской редакции

Русская литература XIX века и русско-европейские литературные связи

ИЗЪЯНЫ «ЭЛЕГАНТНОСТИ» НА ПРИМЕРЕ ПЕРЕВОДА Г. ДЮВЕЛЬ ДРАМЫ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ»

Е. А. Адам

НОУ ВПО «Томский институт бизнеса»

Научный руководитель: Н.Е. Разумова, д-р филол. наук, проф.

Уже второе столетие человечество открывает для себя творчество А.П. Чехова. Наследие этого русского писателя не только привлекает читателей и зрителей, но и непрерывно исследуется учёными, которые постоянно обнаруживают в нём новые грани. Однако до сих пор в российском литературоведении остаются недостаточно изученными немецкоязычные версии драм Чехова. Данная статья посвящена анализу драмы «Три сестры» в переводе Гудрун Дювель (Gudrun Düwel), вышедшем в Берлине в 1964 г., а в 1977 г. вновь переизданном [1, с. 483–571].

Г. Дювель перевела всю драматургию Чехова, включая как те пьесы, которые с согласия автора входили в его собрание сочинений, так и те, которые не были авторизованы, существовали только в рукописном виде и при жизни писателя никогда не ставились. Её переводы стали самым полным изданием пьес Чехова на немецком языке [2, с. 262]. Австрийский исследователь К. Беднарц в 1969 г. назвал эту работу, «пожалуй, самым значительным достижением в области немецких переводов драм Чехова» [2, с. 262]. Он отметил, что для Г. Дювель вряд ли существуют филологические или технические трудности и что в её переводе нет тех грубых ошибок, которые были типичны для более ранних переводов. Основным отличием переводческого подхода Г. Дювель, по его мнению, явилось то, что «немецкий стиль – необычайно плавный, в значительной степени свободный от навязчивой индивидуальной манеры и хорошо „проговаривается” – он намного превосходит все предыдущие работы и почти позволяет забыть, что здесь идёт речь о переводе» [2, с. 263]. Отдельные замечания, которые высказал Беднарц, касаются вопросов «поэтики и драматургии». Критик возразил против «формальной отточенности немецкого стиля», характерной для Г. Дювель,

подчёркивая, что вследствие этого теряются многие тонкости чеховского оформления: «Не всегда самый „элегантный” немецкий оборот является действительно тем, который лучше всего соответствует драматургическим и сценическим элементам стиля» [2, с. 264]. Оценивая перевод, критик назвал его «с точки зрения филологии безупречным, в языковом и стилистическом отношении в высшей степени искусным» [2, с. 265]. Следует отметить, что эта оценка австрийского критика относится не конкретно к драме «Три сестры», а в целом к сделанным Дювель переводам драматургии Чехова.

Анализ перевода «Трёх сестёр» показал, что одним из характерных отклонений Дювель является внесение дополнений в авторский текст. Переводчица дополняет текст Чехова, приукрашивая его, вступая таким образом в своеобразное сотворчество с автором. Можно допустить, что отдельные изменения, которые внесла Дювель, должны были, по её мнению, придать пьесе большую сценичность. Так, в переводе реплики Ирины дополнены прилагательными, задача которых, на первый взгляд, – усилить сценический эффект. Однако у Чехова в первом монологе Ирины сама конструкция предложения передаёт страстность её желаний. В переводе эта конструкция разрушается, одно предложение превращается в два сложносочинённых, вместо самопроизвольности желаний, заложенных в глаголе «захотелось», появляется рассудительность:

Ирина. <...> В жаркую погоду так иногда хочется пить, как мне захотелось работать [3, с. 123].

Irina. <...> Bei heißem Wetter hat man manchmal ein solches Verlangen nach einem kühlen Trunk, und genauso sehne ich mich nach Arbeit [1, с. 489] (<...> В жаркую погоду иногда появляется такая страстная потребность в глотке холодной воды, и точно так же я жажду работать).

Отдельные изменения, которые вносит переводчица, делают речь персонажей более правильной, например:

Андрей. <...> Думал о том, о сём, а тут ранний рассвет, солнце так и лезет в спальню [3, с. 131].

Andrej. <...> Ich dachte an dies und jenes, dann wurde es früh hell, und die Sonne kam ins Schlafzimmer und störte mich [1, с. 499] (<...> Я думал о том и сём, потом стало рано светло, и солнце пришло в спальню и мешало мне).

Отличительной чертой перевода Дювель является использование большого количества фразеологических оборотов. Однако не все фразеологизмы, используемые в переводе, эквивалентны значениям оригинала. Например, Ирина, сообщив об инциденте, произошедшем на телеграфе, делает вывод: «Так глупо вышло» [3, с. 144], осуждая своё поведение. В немецком варианте критическая оценка поступка исчезает: «Es fuhr mir so heraus» [1, с. 516] (У меня так вырвалось). В том же II действии Наташа говорит о Протопопове: «Какой чудак» [3, с. 155], что совершенно не соответствует резкой фразе, которую предлагает Дювель: «Der ist wohl nicht gescheit» [1, с. 531] (Он, пожалуй, не в своём уме). Также не соответствует значение немецкого выражения «einen Schreck einjagen» (вселять ужас) русскому глаголу «попугать» в речи Вершинина:

Вершинин. Жена моя сейчас вздумала попугать меня, едва не отравилась [3, с. 156].

Werschinin. Meine Frau wollte mir heute einen Schreck einjagen, sie hätte sich um ein Haar vergiftet [1, с. 531] (Моя жена захотела сегодня внушить мне ужас, она чуть не отравилась).

В пьесах Чехова, и в том числе в драме «Три сестры», огромная роль отводится ритму произведения, что не всегда соблюдается переводчицей. Используя устойчивое речевое выражение, Дювель очень часто удлиняла реплики, что вело к ритмическим изменениям. Так, в характеристике, которую в I действии давал Вершинину Тузенбах, одно слово оригинала заменялось на фразеологические обороты, включающие от двух до пяти слов:

Тузенбах. <...> Жена какая-то полоумная, с длинной девической косой, говорит одни высокопарные вещи, философствует и часто покушается на самоубийство, очевидно, чтобы насолить мужу. Я бы давно ушёл от такой, но он терпит и только жалуется [3, с. 122].

Tusenbach. <...> Seine Frau ist irgendwie nicht ganz richtig im Kopf, sie trägt einen langen Zopf wie ein junges Ding und redet lauter hochtrabendes Zeug, stellt tief sinnige Betrachtungen an und macht oft Selbstmordversuche, offensichtlich, um ihrem Mann die Hölle heiß zu machen. Ich hätte so eine längst sitzen lassen, aber er läßt alles geduldig über sich ergehen und macht nur manchmal seinem Herzen ein wenig Luft [1, с. 487–488] (<...> У его жены не всё в порядке с головой, она носит длинную косу, как молодая девушка, и говорит исключительно высокопарную чушь, глубокомысленно рассуждает и часто совершает попытки самоубийства, очевидно, чтобы задать жару своему мужу <букв.: чтобы сделать своему мужу ад жарким>. Я давно бы бросил такую, но он терпеливо всё сносит и только иногда высказывает всё, что наболело <букв.: даёт своему сердцу немного воздуха>).

Машиа. <...> Вдруг, ни с того ни с сего [3, с. 177].

Mascha. <...> Ganz plötzlich und unvermutet [1, с. 557] (<...> Совершенно неожиданно и внезапно).

Это же устойчивое выражение «ни с того ни с сего» во II действии употребляет Ирина, но переводчица не сохраняет повтор:

Ирина. <...> И я ей нагубила ни с того ни с сего [3, с. 144].

Irina. <...> Und ich habe sie völlig grundlos angefahren [1, с. 516] (<...> И я совершенно безосновательно грубо набросилась на неё).

В результате несоблюдения повторов в переводе Дювель теряются многие мотивы драмы. Так, не сохраняется мотив «девочка / девочки», элементы которого переводчицей постоянно варьируются: «zwei kleine Töchter / zwei kleine Mädchen / mein Mädchen / ein kleines Mädchen / die beiden Kleinen / die beiden Kinder» [1, с. 487, 488, 489, 541, 565] (две маленькие дочки / две маленькие девочки / моя девчурка / моя маленькая девочка / обе малышки / оба ребёнка).

Дювель вносит изменения и в мотив «отца», начинающийся с первых слов текста. Так, она убирает слова «Отец умер» с начальной позиции. Перед словом «Vater» (отец) появляется определение «unser» (наш), которое несёт фабульную нагрузку, обозначая родственную связь персонажей, но при этом ограничивает потенциальную символику этого сообщения:

Ольга. Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина [3, с. 119].

Olga. Heute, genau vor einem Jahr, am fünften Mai, deinem Namenstag, Irina, starb unser Vater [1, с. 485] (Сегодня, ровно год назад, пятого мая, в твои именины, Ирина, умер наш отец).

Не опознаётся в переводе в качестве единого мотива выражение «всё равно», отражающее опасную душевную энтропию. Дювель использует большое количество всевозможных синонимов этого выражения. Часто повтор нарушается уже на протяжении одной сцены и в составе одной реплики:

Маша. Всё равно... [3, с. 124]

Mascha. Ist doch alles einerlei... [1, с. 491] (Ведь всё это не имеет значения).

Маша. <...> мне всё равно... Мне всё равно [3, с. 144].

Mascha. <...> mir ist es gleich... Mir ist es ganz gleich [1, с. 516] (<...> мне это безразлично... Мне это абсолютно безразлично).

Ирина. Ей, я думаю, всё равно [3, с. 145].

Irina. Ich glaube, ihr ist das alles gleichgültig [1, с. 518] (Я думаю, её это оставит равнодушной).

Андрей. <...> мне решительно всё равно [3, с. 152]

Andrej. <...> mir ist alles ganz egal [1, с. 528] (<...> мне всё это абсолютно одинаково).

Чебутыкин. <...> решительно всё равно! [3, с. 153]

Tschebutykin. <...> alles ganz gleichgültig! [1, с. 529] (<...> всё абсолютно безразлично).

Кулыгин. <...> а для меня всё равно [3, с. 174]

Kulygin. <...> aber mir ist es einerlei [1, с. 553] (<...> но для меня это не имеет значения).

Чебутыкин. <...> Всё равно! [3, с. 174]

Tschebutykin. <...> Ist doch alles egal [1, с. 554] (<...> Ведь всё это одинаково).

Чебутыкин. <...> всё равно... [3, с. 177]

Tschebutykin. <...> ist ja auch gleichgültig... [1, с. 557] (<...> да также безразлично).

Чебутыкин. <...> не всё ли равно? ... Всё равно! <...> И не всё ли равно! [3, с. 178]

Tschebutykin. <...> ist das nicht völlig gleichgültig? ... ganz gleichgültig. <...> Schließlich ist doch alles egal! [1, с. 558] (<...> это разве не вполне безразлично? ... абсолютно безразлично. <...> В конце концов это всё одинаково!)

Только в последней сцене эта фраза перестаёт варьироваться и в неизменном варианте неоднократно звучит из уст Чебутыкина; но если в финальных словах оригинала она повторяется два раза, то в переводе повтор отсутствует:

Чебутыкин. <...> Всё равно! Всё равно! [3, с. 188]

Tschebutykin. <...> Ist doch alles egal! [1, с. 571] (<...> Ведь всё одинаково!)

Переводчица вносит свои изменения во многие повторы «Трёх сестёр», не учитывая, что у Чехова они исподволь выделяют определённую смысловую линию, изъятие которой из пьесы нарушает всю её структуру. Так, варьируются звучащие в оригинале как заклинание финальные слова Ольги, а с размыванием повтора ослабляется семантика страстного стремления к познанию смысла своего существования:

Ольга. Если бы знать, если бы знать! [3, с. 188]

Olga. Wenn wir's doch wüßten, wenn wir es wüßten! [1, с. 571] (Если бы мы всё-таки это знали, если бы мы это знали!)

В других случаях в переводе сохраняется сам повтор, но меняется лексическое значение слов, заключённых в нём, что также приводит к искажениям смысла. Так, в монологе Тузенбаха вместо повторяющегося слова «каждый», употребляется «alle» (все):

Тузенбах. <...> Я буду работать, а через какие-нибудь 25–30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый! [3, с. 123]

Tusenbach. <...> Ich selbst werde arbeiten, und es wird kaum fünfundzwanzig oder dreißig Jahre dauern, dann werden alle Menschen arbeiten, alle, ohne Ausnahme! [1, с. 490](<...> Я сам буду работать, и едва пройдёт двадцать пять или тридцать лет, тогда все люди будут работать, все, без исключения!)

В реплике Вершинина глагол «замучился» [3, с. 143] Дювель заменяет на выражение «nichts als Ärger haben» [1, с. 515] (иметь только гнев). Лексические замены, к которым нередко прибегает переводчица, придают персонажам несвойственные им черты. Так, замена полусерьёзного слова «романчик» [3, с. 162] в речи Чебутыкина на «ein Verhältnis» [1, с. 540] (любовная связь) диссонирует с этикетом того общества, которое изображает Чехов.

Таким образом, в переводе «Трёх сестёр» Г. Дювель, при всей его относительной успешности, далеко не все художественные элементы чеховской драмы воспроизведены достаточно адекватно. Переводчица вносит свои отдельные изменения, вероятно, из стремления усилить сценический эффект, не учитывая того, что эта драматургическая особенность уже заложена в текст или задаётся контекстом, а в результате, наоборот, сценичность или значительно снижается, или вообще утрачивается. Вся драматургическая специфика уже включена в авторский текст, потому что Чехов, как назвал его критик Д. Магаршак – «прирождённый драматург» [4, с. 258], а его драмы «составлены из мира театра для театра» [2, с. 106]. Вследствие этого все переводческие дополнения оказываются излишними.

Литература

1. Tschchow Anton. Drei Schwestern // Gesammelte Werke in Einzelbänden (8 Bde). Herausgegeben von Gerhard Dick und Wolf Düwel. Der Kirschgarten. Dramen. Aus dem Russischen übersetzt von Gudrun Düwel. Berlin: Rütten & Loening, 2. Auflage, 1977. S. 483–571.
2. Bednarz K. Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Anton Čechovs. Wien: Verlag Notring, 1969. 300 S.
3. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13: Пьесы 1895–1904. М.: Наука, 1986. 526 с.
4. Magarshack D. Chekhov the dramatist. London, 1952. P. 258 f.

РОМАН Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»: ВРЕМЕННОЙ АСПЕКТ

О. В. Вицке

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: А.Н. Кошечко, к.фил.н., доцент

Время – одна из фундаментальных категорий, определяющих и бытие человека в мире, и бытие героя в художественном произведении. Это «основная и неперемнная предпосылка сюжетного развертывания.

Повествование в литературе всегда расположено “во времени”...» [1, с. 152].

Многие из тех, кто обращался к проблеме времени (Г.Э. Лессинг [2], А.П. Флоренский [3], Д.С. Лихачев [4], Б.А. Успенский [5]) подчеркивали, что расположение эпизодов сюжета во времени является характерным для литературы как словесного искусства. Эпизод определяется как «относительно целостная и самостоятельная часть (фрагмент) ... произведения, которая изображает завершенное во времени событие, некий законченный момент действия в произведении» [6].

Обращаясь к временному аспекту в романе Достоевского «Идиот» мы рассмотрели расположение событий в сюжете.

Методологической базой настоящего исследования являются работы известных литературоведов М.М. Бахтина [7, 8, 9, 10], Д.С. Лихачева [4], Б.А. Успенского [5], А. Галкина [11], Р.Г. Назирова [12,13], А.Н. Кошечко [14].

К настоящему моменту в достоевковедении исследованы отдельные аспекты категории времени в произведениях Достоевского; отмечена динамичность и ритмичность времени, насыщенность событиями, чередование ускорения с периодами «мертвого» времени, обращение к вечности, синтез линейного и циклического времени, субъективное переживание времени героями.

А. Галкин в работе «Пространство и время в произведениях Ф.М. Достоевского» одним из первых обратил внимание на такие характеристики времени, как линейность и цикличность. Он высказывает мнение о том, что в романах Достоевского нет какого-то одного типа времени: они представляют **синтез линейного и циклического времени**.

С точки зрения большинства исследователей категории времени (Я.Ф. Аскин [15], С.А. Аскольдов [16], А. Гуревич [17], Ю.Б. Молчанов [18] и тд.) для **циклической модели** времени характерна идея завершенности, повторяемости событий, возвращения прошлого, обратимости, неразличения начала и конца; Для **линейной** – непрерывность, необратимость, последовательность и упорядоченность, наличие начала и конца.

Исследуя временной аспект в романе Достоевского «Идиот» мы обратили внимание на наличие и линейных, и циклических конструкций, а также на их взаимодействие в тексте.

Мы выделили основные события в романе, рассмотрели их с точки зрения хронологической последовательности и расположения в сюжете и пришли к выводу, что они расположены последовательно, упорядоченно, охватывают конкретный временной отрезок с конца ноября одного года до июня другого года, то есть имеют начало и конец, что является характерным для **линейного типа времени**. Например, в первой части романа мы выделили следующие основные, масштабные, события: (см. схему 1¹)

1 событие – знакомство князя с Рогожиным в поезде и приезд в Россию;

¹ Мы будем использовать схемы для наглядного представления временной структуры романа

- 2 событие – знакомство князя с Епанчинными и Ганей Иволгиным в доме Епанчиных;
- 3 событие – знакомство князя с Настасьей Филипповной и «торги» в квартире Иволгиных;
4. День рождения Настасьи Филипповны в ее квартире.

Схема 1



Относительно друг друга события выстраиваются в **событийный ряд**. Он отличается логичной последовательностью, каждое новое крупное событие происходит после предыдущего и, так или иначе, связано с ним напрямую либо косвенно.

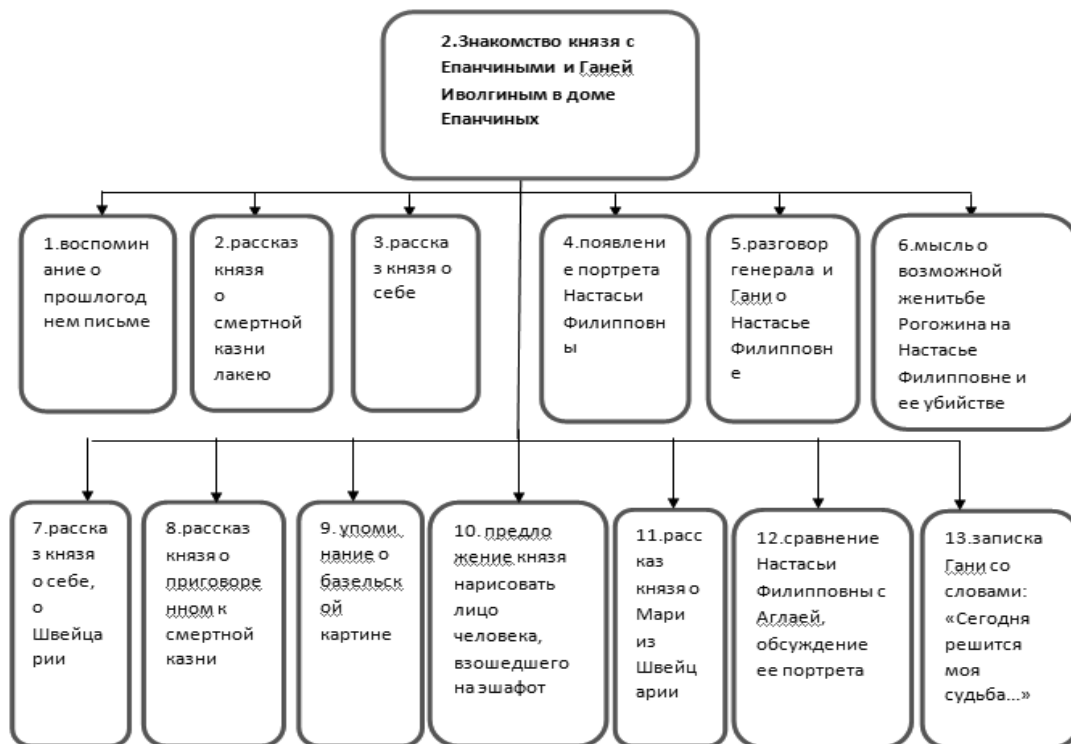
Прямая связь предполагает наличие причинно-следственных отношений между событиями, одно вытекает из другого. Например: приезд в Россию князя Мышкина предполагает, что он посетит Епанчиных, т.к. он более никого не знает, даже заочно; решение князя остановиться на квартире у Гани Иволгина предполагает, что рано или поздно он встретится здесь с Настасьей Филипповной, т.к. она потенциальная жена Гани. **Косвенная** же связь обусловлена более не логичностью, а внутренними желаниями, мыслями, порывами души героев. Например: знакомство князя с Настасьей Филипповной не обуславливает посещение ее вечером, приход на день рождения, но князь туда идет, потому что ему непременно нужно ее увидеть, потому что ему так хочется. Связующее звено этих событий находится не на поверхности, а в глубинах человеческой души.

Каждое крупное событие включает множество ситуаций, неоднозначных мыслей и реплик героев. Это не просто набор каких-то незначительных обстоятельств, это отсылки к прошлому и будущему. Именно они, группируясь вокруг основных, развивающихся по линейной модели времени событий, дают возможность говорить и о наличии в романе **циклического времени**. Они могут по-разному перекликаться друг с другом и, исходя из этого, выстраивать цикл более или менее масштабный.

Ситуации могут перекликаться и образовывать цикл в пределах одного события. Мы назвали такие временные циклы **событийными**. Приведем пример. Второе событие – знакомство князя с Епанчинными и Ганей Иволгиным в доме Епанчиных – включает 13 ситуаций (см. схему 2): 1. воспоминание о прошлогоднем письме; 2. рассказ князя о смертной казни лакею; 3. рассказ князя о себе; 4. появление портрета Настасьи Филипповны; 5. разговор генерала и Гани о Настасье Филипповне; 6. мысль о возможной женитьбе Рогожина на Настасье Филипповне

и ее убийстве; 7. рассказ князя о себе, о Швейцарии; 8. рассказ князя о приговоренном к смертной казни; 9. упоминание о базельской картине; 10. предложение князя нарисовать лицо человека, взошедшего на эшафот; 11. рассказ князя о мари из Швейцарии; 12. сравнение Аглаи с Настасьей Филипповной, обсуждение ее портрета; 13. записка Гани со словами: «Сегодня решится моя судьба»

Схема 2



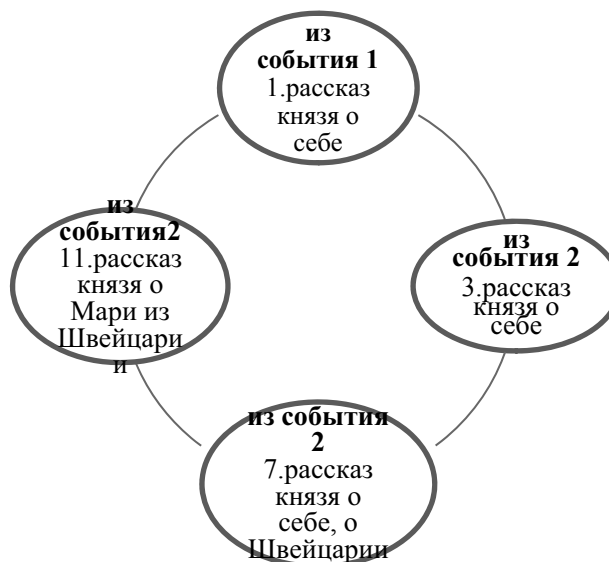
В пределах этого события перекликается несколько ситуаций: 2 – рассказ князя о смертной казне лакею, 8 – рассказ князя о приговоренном к смертной казни и 10 – предложение князя нарисовать лицо человека, взошедшего на эшафот. Так образуется событийный цикл, с помощью которого автор все время возвращает читателя к рассуждениям о смертной казни и значимости этого вопроса как для него и его героя, так и для человечества в целом. Этот вопрос князь Мышкин поднимает и при разговоре с лакеем, и в генеральской гостиной (см. схему 3).

Также в романе есть циклы, объединяющие несколько событий. Их мы назвали **межсобытийные**. Примером данного вида циклов может служить цикл, связанный с историей жизни князя Мышкина. В нем перекликаются ситуации События 1 – знакомство князя с Рогожиным в поезде и приезд в Россию – и События 2 – знакомство князя с Епанчинными и Ганей Иволгиным в доме Епанчиных: из события 1: ситуация 1 – рассказ князя о себе; из события 2: ситуация 1 – рассказ князя о себе; из события 2: ситуация 1 – рассказ князя о себе, о Швейцарии; из события 2: ситуация 1 – рассказ князя о Мари из Швейцарии (см. схему 4).

Схема 3



Схема 4



Князь долгое время отсутствовал в России, жил за границей и лечился от падучей. Каждым новым упоминанием автором подчеркивается мысли о том, что его герой не такой как все остальные, что годы, проведенные в Швейцарии, оказали на него большое влияние. Автор вновь и вновь возвращает нас к прошлому, напоминая, как важен этот этап жизни для князя. Такие отсылки к прошлому способствуют соединению настоящего с прошлым.

Циклы, связывающие настоящее с будущим, являются более масштабными. В начале первой части несколько раз упоминается о том, что сегодня вечером произойдет что-то важное и все решится. Это отсылка к будущему. Когда будущее наступает, т.е. вечер, и все разрешается, цикл замыкается.

На уровне всего произведения также присутствуют циклы. Но, организующие их ситуации, расположены далеко друг от друга.

Например, князь приезжает из Швейцарии (начало романа), начинает вспоминать, как там было хорошо (середина романа), возвращается в Швейцарию (конец романа).

Таким образом, художественное время в романе «Идиот» строится на синтезе линейной и циклических конструкций. Линейность проявляется в последовательной смене основных событий романа; цикличность – в организации более мелких ситуаций. Циклы соединяют настоящее, прошлое и будущее в пределах одного события, нескольких событий или на уровне всего произведения. Линейность позволяет автору выделить основные события фабулы, а цикличность – акцентировать внимание на тех моментах, которые важны для раскрытия героя.

Литература

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2003. С. 152. (*Энциклопедия*).
2. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Введение в литературоведение: Хрестоматия / Под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. М.: Высшая школа, 2006. С. 50–62. (*Хрестоматия*).
3. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. (*Монография*).
4. Лихачев Д.С. Поэтика Древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. (*Монография*).
5. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с. (*Монография*).
6. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.grammar.ru/LIT>
7. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 220 с. (*Монография*).
8. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407. (*Сборник*).
9. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2003. 304 с. (*Монография*).
10. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с. (*Монография*).
11. Галкин А. Пространство и время в произведениях Ф.М. Достоевского // Вопросы литературы. М., 1996. № 1. С. 316–324. (*Научный журнал*).
12. Назиров Р.Г. Время в романах Достоевского // Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов: Изд. Саратов. ун-та, 1982. С. 15–27. (*Монография*).
13. Назиров Р.Г. Проблема художественности Ф.М. Достоевского // Назиров Р.Г. Творчество Ф.М. Достоевского: Искусство синтеза: сб. ст. Екатеринбург: Изд. Урал. ун-та, 1991. С. 125–157. (*Монография*).
14. Кошечко А.Н. Поэтика художественного пространства романов Ф.М. Достоевского 1860-х годов («Преступление и наказание», «Идиот»). Томск, 2003. (*Автореферат диссертации на соиск. уч. степени к.фил.н.*).
15. Аскин Я.Ф. Проблема времени. Ее философское истолкование. М.: Мысль, 1966. 200 с. (*Монография*).
16. Аскольдов С.А. Время онтологическое, психологическое и физическое // На переломе. Философские дискуссии 20-х годов: Философия и мировоззрение. М.: Политиздат, 1990. С. 398–402. (*Сборник*).
17. Гуревич А. Пространственно-временные представления средневековья // Гуревич А. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. С. 26–37. (*Монография*).
18. Молчанов Ю.Б. Четыре концепции времени в философии и физике. М.: Наука, 1977. 192 с. (*Монография*).

ПЕРЕВОД ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКИХ КОМПОНЕНТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ НА ПРИМЕРЕ ПЕРЕВОДА РОМАНА АЙРИС МЕРДОК «ИТАЛЬЯНКА»

Н. А. Евдокимова

Национальный исследовательский Томский государственный университет

Научный руководитель: Т.Г. Антонова,
ст. преподаватель кафедры английской филологии ФИЯ ТГУ

Перевод художественного текста – одно из основных направлений перевода, которое, как и любой другой вид перевода, имеет свои характерные особенности и вызывает трудности. Несмотря на то, что в наше время перевод текстов художественной литературы не столь востребован, нельзя сказать, что найден единообразный способ перевода данных текстов. Таким образом, можно говорить о непреходящей актуальности перевода художественных текстов, так как перед переводчиками стоит масса задач, которые им приходится решать.

Тексты художественной литературы и особенности их перевода хорошо изучены различными авторами, однако данная работа посвящена не только переводу текстов художественной литературы, но их связям с культурными, историческими и социальными реалиями, которые использует автор как носитель языка в своих произведениях.

Сам по себе текст представляет собой сложное явление, целостное сверхфразовое единство, характеризуемое общностью идейно-тематического содержания или общностью темы и интенций автора [1, с.364]. Текст рассматривается не только как сумма словарных единиц, входящих в его состав, но и как единство, образуемое неязыковыми единицами. Эти неязыковые единицы являются частью экстралингвистических, фоновых знаний, к которым апеллирует автор в своём произведении.

Обращение к фоновым знаниям адресата широко используется в текстах художественной литературы, и с этим фактором нередко связаны трудности, возникающие при переводе отрывков, содержащих такую экстралингвистическую информацию. Данный фактор вызван тем, что тексты художественной литературы имеют своей целью оказание эстетического, эмоционального и интеллектуального воздействия на читателя. В связи с этим, связи между языковыми и внеязыковыми компонентами художественного текста значительно прочнее, чем в других функциональных стилях. Художественные тексты образно отображают мир, в то же время, пропуская его через призму авторского восприятия, которая в свою очередь так же оставляет «отпечаток». Автор реализует своё мировоззрение и мировосприятие действительности в художественных образах, тем самым персонифицирует тексты [2, с. 100].

Художественный образ, создаваемый автором произведения, создается на основе не только на основе обобщенного образа человека, его восприятия мира и окружающей действительности, но и может основываться на образе целой эпохи, общества и природы.

В ходе своего развития язык закрепляет в себе исторически сложившиеся особенности народа, особенности его мышления, возникающих в процессе познания ассоциативных связей. Так культура отражается в устоявшихся выражениях и фоновых знаниях автора. Данный факт представляет особую трудность для перевода, так как читатели – представители разных культур – обладают разным набором экстралингвистических знаний. Переводчик не может себе позволить оставить незамеченным этот фактор, иначе придется говорить о его непрофессионализме. Опуская реалии, переводчик фактически отказывается от создания необходимого художественного образа, целостность которого может быть достигнута только при создании произведения, которое бы стало заместителем оригинала в культуре переводящего языка [3, с.14].

Поэтому следует прибегнуть к функциональным заменам. Рассмотрим некоторые примеры: «*Her dead face had an expression which I had known upon it in life, a sort of soft crazed expression, like a Griinewald Saint Anthony, a look of elated madness and suffering*».

Автор предполагает наличие у читателя необходимых знаний, для того, чтобы понять, что пытался выразить этим сравнением автор. В данном случае за сравнением кроется не только культурологические познания читателя, но так же и особенности католического вероисповедания. Для среднего читателя, принадлежащего к иной культуре, сравнение кажется непонятным. Поэтому переводчик вводит дополнительную информацию: «...блаженная гримаса, как у святого Антония на картине Грюневальда...», а также добавляет комментарий, поясняя, к какой исторической эпохе относится данное полотно, тем самым делая использованный автором сравнительный оборот более понятным читателю.

«*I must not flinch from a measure of that vast failure. Nondum considerasti quantum pondus sit peccatum*». – «Мне необходимо было оценить в полной мере свою несостоятельность. *Nondum considerasti, quantum pondus sit peccatum*». Как и в первом случае, цитата героя обращается к религиозной тематике, и переводчик снова даёт комментарий. «Ты еще не рассмотрел, какова важность греха (лат.). Искаженная цитата из трактата Ансельма Кентерберийского «Почему Бог стал человеком»».

Можно говорить о том, что проблемы передачи данных отрывков связаны в первую очередь с тем, какой багаж знаний читателя предполагает автор. Учитывая опять же сильную католическую традицию, можно судить о том, что автор допускает аллюзии на произведения религиозного характера, полагая, что читатель воспримет эту информацию и создаст необходимый художественный образ.

Рассмотрим пример неудачного перевода.

«*Then, abandoning all attempt at concealment, he went off into a fit of Gargantuan mirth*». – «Оставив всякие попытки укрыться, он разразился приступом гаргантюанского веселья». В данном примере продемонстрирован полный перевод, переводчик сохраняет отсылку к произведению «Гаргантюа и Пантагрюэль», вслед за автором апеллируя к

экстралингвистическим знаниям читателя. Однако возникают две проблемы: во-первых, читатель может не знать данного произведения, что не должно быть причиной для функциональных замен, а во-вторых, слово «гаргантюанский» выглядит неестественно в тексте перевода. Дело в том, что в английском языке слово «gargantuan» вошло в словарный состав и является хоть и не часто используемым, однако намного более привычным, чем подобранный переводчиком эквивалент.

Таким образом, данный отрывок текста воспринимается как неестественный, чуждый языку перевода. Следовательно, можно говорить о том, что переводчику следовало подобрать другой эквивалент для создания единого художественного образа.

Помимо этих примеров, Айрис Мердок не только часто обращается к произведениям таких бессмертных авторов английской литературы, как Уильям Шекспир и Джон Мильтон, но и апеллирует к притчам из Евангелий от Матфея и от Иоанна, использует устойчивые латинские выражения, передача подлинного смысла которых невозможна без обращения к источнику. Задача переводчика в этом случае – дать адекватный перевод, способный восстановить пробел в фоновых знаниях реципиента, если таковой имеется. К сожалению, в большинстве своем, переводчику данной книги пришлось прибегнуть к методу комментирования, так как перевод реалий и культурно-исторических особенностей с одного языка на другой является чрезвычайно сложной и неоднозначной задачей. Успешное выполнение перевода художественного текста возможно лишь в том случае, если переводчик глубоко и всесторонне знает язык оригинала и отраженную в нем историю и культуру народа [3, с. 9].

Таким образом, перевод художественного текста является одним из наиболее сложных и многогранных видов перевода. Он имеет свои особенности, заключающиеся не только в создании единого художественного образа, оказывающего глубокое эстетическое воздействие на читателя произведения, но и в передаче культурных реалий и исторически сложившегося набора фоновых знаний автора. В приводимых аллюзиях автор обращается к экстралингвистическим знаниям читателя, однако в условиях перевода этот компонент понимания текста может отсутствовать в связи с особенностями различных культурных традиций. Тем не менее, перевод таких текстов имеет место быть, а анализ различных методов перевода может служить неким ориентиром для создания полноценного художественного произведения, выполняющего свою главную коммуникативную функцию и в то же время служащего равнозначной заменой текста оригинала на языке перевода.

Литература

1. Сдобников В.В., Петрова О.В. Теория перевода: [учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков]. М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. 448 с. (учебник)

2. Брандес М.П., Приворотов В.И. Предпереводческий анализ текста (для институтов и факультетов иностранных языков): учеб пособие. 3-е изд., стереотип. М.: НВИ-ТЕЗАУРУС, 2001. 224 с. (*учебник*)
3. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. М.: Высш. шк., 1990. 253 с. (*учебник*)
4. Мердок А. Итальянка. М.: Эксмо, Домино, 2010. 256 с.
5. Murdoch I. The Italian Girl. New York: Avon Books, 1964. 165 с.

ИСТОКИ И ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА ЧУДАКА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И Н. С. ЛЕСКОВА

Д. А. Медведева

Томский государственный университет

Научный руководитель: А.А. Казаков, к.филол.н., доц.

В литературе довольно часто встречается короткий, но весьма яркий эпитет – «чудак». В словаре русского языка Даля чудак определяется как «человек странный, своеобразный, делающий все не по-людски, а по-своему, вопреки общего мнения и обыка» [1, с. 612-613].

И если на Западе образ чудака можно выделить как отдельный литературный тип, который берет истоки в образе Дон Кихота и окончательно оформляется в английской литературе, в частности, в творчестве Ч. Диккенса и Л. Стерна, то в отечественном литературоведении зачастую определение чудака стоит в одном ряду с такими понятиями как дурак, шут и юродивый, являясь лишь градационной единицей без выраженных семантических особенностей.

В свою очередь, это уравнение является неправомерным, так как шут и юродивый симулируют сумасшествие для воздействия на окружающих, а фольклорный дурак зачастую является ленивым наблюдателем жизни. Чудак же в свою очередь человек деятельный и, что очень значимо, предельно искренний в своем поведении. Другое дело, что действия его выглядят странными в глазах окружающих.

Принципиально, что определение «чудаков», как правило, проявляется скорее от обратного – не такие, как все, странные люди. Однако странность и особенность являются свойством и других типов героев. Вспомним одержимых вечной скорбью романтиков Байрона, «маленького человека» или «лишних людей» в творчестве русских классиков. И тогда встает вопрос, а что есть дифференциальный признак фигуры чудака?

Как уже было сказано, образ чудака принято связывать, прежде всего, с произведениями Диккенса, чье творчество имело немалое влияние на русских писателей, в частности, Достоевского и Лескова. В критике за Лесковым уже давно закрепился эпитет «русский Диккенс», обусловленный сходством мотивов и образов в творчестве этих писателей. Относительно Достоевского исследователи также отмечают тяготение последнего к категории «лиц юродивых и забитых», которые

как у Диккенса, так и у Достоевского, зачастую являются положительными персонажами, являясь при этом крайними чудаками.

Также стоит отметить, что при всей напряженности отношений Достоевского и Лескова, при всей разности эстетических и идеологических установок, именно Лесков в ответ на публикацию «Идиота», выступил в защиту романа, оправдывая созданный Достоевским образ идиота его особенным идейным содержанием.

Вышесказанное позволяет нам считать целесообразным включение персонажей Лескова и Достоевского в единый контекст, связанный с общей традицией образа чудака, имеющей в своем основании литературный опыт Ч. Диккенса.

Надо заметить, что в целом, чудаки в мировой литературе действительно являются модификацией прошедших через века фигур шута и дурака, то есть некоей особой, критической, содержащей свою правду позиции в мире. Словами Бахтина, они «не от мира сего» и поэтому имеют особые права и привилегии» [2, с. 311], таким образом, существенной чертой образа «чудака» представляется его пограничное состояние – на границе общества, на границе двух миров, на границе собственного сознания. И именно это пограничное состояние максимально приближает его к «небу», делает носителем непреходящих ценностей. Из этого вытекает, во-первых, нетипичность, но при этом устойчивость жизненной позиции чудака, выражающейся в принципе уменьшения зла; во-вторых, ненавязчивость этой позиции; в-третьих, тождество поведения и заявленных убеждений и, в-четвертых, неприятие своего поведения как странного.

Среди русских писателей подобный образ мы наблюдаем именно в творчестве Достоевского и Лескова. Причем, Диккенс, а за ним и Достоевский, и Лесков, отходят от романтической традиции в том, что наполняют её социальным содержанием (делают значимым влияние общества), и тогда чудачество может прилагаться к любому персонажу, это, в свою очередь, снимает критерий романтической исключительности. Более того, создавая образ «положительно прекрасного человека», Достоевский углубляет идейное содержание типа чудака, явленного Диккенсом. «Если Дон-Кихот и Пиквик как добродетельные лица симпатичны читателю и удались, так это тем, что они смешны. Герой романа Князь если не смешон, то имеет другую симпатичную черту: он *невинен!*» [3, т. 9, с. 239].

Определив содержательные стороны образа чудака, мы, в свою очередь, должны обозначить немаловажную особенность – в русской литературе такого типа герои чаще именуются не как иначе, как «герои-праведники». Это люди, несущие добро, поступающие по велению совести, которая и есть Бог. По сути, те герои, которых Лесков, например, называет в своих произведениях праведниками, в отличие от общепринятого образа праведника, не являются великомучениками, блаженными или юродивыми. Они представляют собой людей особого типа, наделенных яркими личностными свойствами, необычных, редких по характеру, оригинальных, и сам Лесков в большинстве случаев

называет их «антиками», то есть людьми, сохранившими чистоту древних представлений о деятельной вере, о христианской любви.

И вот, обращаясь, к тому же словарю Даля, мы наблюдаем важнейшее пояснение: «чудак» в русском языке этимологически связан с «чудом», что значит «всякое явление, кое мы не умеем объяснить по известным нам законам природы» [1, с. 612-613].

Пояснение Даля заставляет вспомнить определение чудака за пределами словарей, которое дает в связи с Алешей Карамазовым Достоевский: «не только чудак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все каким-то наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались» [3, т. 14, с. 5].

Следует утвердить, Достоевский исходит из мысли, что главное назначение человека – это бескорыстная отдача себя людям: именно христианское служение человечеству заложено в каждом из нас, нормальный по своей природе человек – верен богу. Причем здесь можно вспомнить и слова А.В. Лужановского, который утверждает, что, «согласно концепции Лескова, человек от рождения добр, человечен; от воспитания и среды зависит, останется ли он таким в дальнейшем или сделается злым» [4, с. 156].

Достоевский сознает, что препятствием к осуществлению взаимной общечеловеческой любви и братства стала тенденция общества к обособлению и самоутверждению каждого, эгоистическая психология современного человека. Эта мысль отразилась в «Зимних заметках о летних впечатлениях», а особенно – в романе «Братья Карамазовы»: «Чтобы переделать мир по-новому, надо, чтобы люди сами психически повернулись на другую дорогу. Раньше, чем не сделаешься в самом деле всякому братом, не наступит братства <...> Ибо все-то в наш век разделились на единицы, всякий уединяется в свою нору, всякий от другого отдаляется, прячется и, что имеет, прячет и кончает тем, что сам от людей отталкивается и сам людей от себя отталкивает <...> Повсеместно ныне ум человеческий начинает насмешливо не понимать, что истинное обеспечение лица состоит не в личном уединенном его усилии, а в людской общей целостности» [3, т. 14, с. 275]. То есть, если безумие Барнаби, как до этого комическое чудачество Пиквика и детская наивность Нэлл, – освобождение героя от пут окружающего мира, то чудачество героев Достоевского – собирание этого мира воедино.

Поразительно, что тот же путь в восстановлении мировой гармонии избирает и Лесков, казалось бы, совершенно непохожий на Достоевского писатель, с иными эстетическими и мировоззренческими установками. О герое рассказа «Однодум» Лесков говорит: «На Руси все православные знают, что кто Библию прочитал и «до Христа дочитался», с того резонных поступков строго спрашивать нельзя; но зато этикие люди что юродивые, – они чудесят, а никому не вредны, и их не боятся» [5, т. 6, с. 456]. А в лице Паньки, «безродного крепостного мальчика», героя рассказа «Дурачок», для которого его «должность <...> чтобы «всем помогать»» [5, т. 9, с. 242] с самого детства стала ещё

и потребностью сердца, Лесков рисует тип праведника, оказавшегося для окружающих, лишённых свойственных ему бескорыстия и деятельной любви к людям, дурачком, юродивым. Лесков представляет нам героя, отдавшего себя ежедневному служению людям, которые в свою очередь воспринимают поступки человека, живущего по-божьи, как юродство, дурость, шутовство. Лесков рассуждает: «Кого надо считать дураком? Кажется, будто это всякий знает, а если начать сверять, как кто это понимает, то и выйдет, что все понимают о дураке неодинаково. По академическому словарю, где каждое слово растолковано в его значении, изъяснено так, что «дурак» слабоумный человек, глупый, лишенный рассудка, безумный, шут...» <...> а между тем в жизни случается встречать таких дураков или дурачков, которым эта кличка дана, но они, между тем, не безумны, не глупы и ничего шутовского из себя не представляют» [5, т. 11, с. 397].

В таком понимании положительного героя, праведника, Лесков и сближается с Достоевским. «Антики» и «дурачки» Лескова, как и «чудаки», «идиоты», «юродивые» Достоевского, – носители авторского идеала, живущие по законам любви к людям в обществе, лишённом человечности. Писатели вкладывают в эти определения сходный смысл: их герои несут в себе «сердцевину целого», представляют собой «живой опыт» деятельной любви к людям, которая спасёт мир. Оба писателя убеждены в благотворном воздействии на окружающих такого вдохновляющего примера. Алеша и Мышкин меняют окружающую действительность, в рассказе Лескова также, пусть в финале, звучит голос народа: «он ведь, может быть, праведный». Для автора это признание особенно важно, так как знаменует начало общего движения к возрождению. Например, «несмертельность» героя рассказа «Несмертельный Голован» придумана людской молвой. В повествовании писатель противопоставляет легенде об этом чуде объективные факты, срывает мистические покровы с мифа о «несмертельности» героя, но все же предлагает читателю задуматься над загадкой возникновения этой веры, имеющей общечеловеческое значение.

Чудак не только хранит тайну своей доброты, но он ещё и сам по себе составляет литературную загадку, интригующую читателя. Чудак всегда несёт в себе загадку.

А вот у Достоевского картина гораздо трагичнее: чудак Мышкин в конце романа превращается в обыкновенного «идиота».

Примечательно, что среди разгромных отзывов на роман «Идиот», наименее категоричным было осуждение романа в напечатанном в январе 1869 г. анонимном обзоре «Вечерней газеты», принадлежащем, как установлено, Н. С. Лескову [6, с. 224–229]. Он, как и большинство представителей современной Достоевскому критики соглашался, что действующие лица романа «все, как на подбор, одержимы душевными болезнями», однако Лесков стремился все же понять исходную мысль, которой руководствовался Достоевский в обрисовке характера центрального героя. «Главное действующее лицо романа, князь Мышкин, – идиот, как его называют многие, – писал Лесков, –

человек крайне ненормально развитый духовно, человек с болезненно развитою рефлексиею, у которого две крайности, наивная непосредственность и глубокий психологический анализ, слиты вместе, не противореча друг другу; в этом и заключается причина того, что многие считают его за идиота, каким он, впрочем, и был в своем детстве» [7].

По сути, основной идее явленных нам образов чудаков являются слова апостола Павла: «Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтобы быть мудрым. Ибо мудрость мира сего есть безумие пред Богом ...» (1 Кор. 3, 18–19), – да и другие слова его о безумии Христа ради, о юродстве проповеди, о том, что «Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых, и немощное мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное» (1 Кор. 1, 27). Принимая и почитая Библию, осмыслить и вместить это в бытовом, человеческом и художественном плане современная культура не сумела. А у Достоевского и Лескова этот мотив – сквозной, постоянный. Они ищут все новые вариации этой темы и дают образы «чистых сердцем», которых не вмещает мир, но которые сами содержат в себе сердцевину этого мира.

Литература

1. Даль В. Толковый словарь живаго великорускаго языка. В 4 тт. СПб., М., 1882. Т.4.
2. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 412 с.
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.
4. Лужановский А.В. Рассказы Н.С.Лескова о народе (вторая половина семидесятых восьмидесятые г.г.): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Иваново, 1966. 250 с.
5. Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 11 т. М.: Художественная литература, 1956.
6. См.: Столярова И.В. Неизвестное литературное обозрение Н. С. Лескова//Учен. зап. Ленингр. ун-та. 1968. № 339. Сер. филол. наук. Вып. 72. С. 224–229.
7. Вечерняя газ. 1869. 1 янв. № 1.

ПРОСТРАНСТВО ПРИРОДЫ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»

А. П. Никитина

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: А.Н. Кошечко, к.филол.н., доц.

Изучение художественного пространства и времени сегодня является одним из важных и актуальных направлений в современном литературоведении. В толковом словаре русского языка пространство определяется как «неограниченная протяженность (во всех измерениях, направлениях)», при этом подчеркивается объективность как характеристика реального, физического мира: это – одна из «объективных форм существования материи» [1, т. 3, с. 741].

Проблема пространственной организации в романах Ф.М. Достоевского получила широкое осмысление в работах П. Торопа [2], Р.Г. Назирова [3], Г.К. Щенникова [4], Д. Арбан [5], Ж.Катто [6], Р.Я. Клейман [7] и др.

Как универсальная категория бытия пространство является важной составляющей мировидения автора. Об отношениях человека и пространственного образа мира писал Ю.М. Лотман, отмечая их взаимовлияние: «с одной стороны, образ этот создается человеком, с другой – он активно формирует погруженного в него человека» [8, с. 297].

Рассмотрим особенности художественного воплощения пространства природы в романе Ф.М. Достоевского «Бесы». Отличительная черта романов Пятикнижия Ф.М. Достоевского заключается в изображении героев в экстремальных, «пограничных ситуациях». Поэтому романы Пятикнижия, и в частности роман «Бесы», обладают особой пространственной поэтикой: пространство диалогично, характеризуется тесной связью с сознанием героя, обеспечивающим единство пространственной картины мира.

С первых страниц романа выстраивается мир замкнутый, в котором нет места успокоения на лоне природы, как в других романах Пятикнижия. Автор в романе выявляет отсутствие у героев защищенного пространства, создает мир, с которым герой не может соединиться. С одной стороны, герои романа «Бесы» осознают гармонию, совершенство, полноту природного бытия, с другой стороны, им свойственно отрицательное отношение к ней, так как «грязь нестерпимая». Сам автор наделяет образы природы также отрицательной семантикой: «голое (поле)», «пустая река», «разорванные облака», «увядшие желтые цветочки», «полуобнаженные деревья», «дорожки тонки и скользки» и др.

Образы природы воплощаются в романе в образах четырех стихий: огонь, вода, воздух и земля.

Вода представлена в образах реки, пруда, озера, дождя. Перед Ставрогиным во время его путешествия, открывается большое природное пространство: «широкое, туманное, как бы пустое пространство – река» [9, с. 203]. Символизирующая безысходность Ставрогина, которая приведет к его гибели. Такое пустое водное пространство также есть в ставрогинском парке, где убили Шатова: три пруда. «Эти три пруда, начинаясь от самого дома, шли, один за другим, с лишком на версту, до самого конца парка» [9, с. 456]. Вода создает преграду, звукам и крикам: «Трудно было предположить, чтобы какой-нибудь шум, крик или даже выстрел мог дойти до обитателей покинутого ставрогинского дома». Бескрайняя пустота водной стихии против человека, не дает ему шансов выжить.

Хромоножка снесла в пруд своего ребенка, обратила «живую» воду в «мертвую», посвятила своего ребенка темной силе. Видимо, не случайно мать-игуменья того монастыря, где проживала Хромоножка, носит имя Прасковьи. Параскева Пятница, по преданиям восточных славян, – покровительница водной стихии. Озеро, которое окружает Монастырь, является своеобразной границей между «тем» и «этим» светом. Для Хромоножки – «Бог и природа есть все одно» [9, с. 116].

Одним из центральных образов романа является дождь, который превращает землю и дороги в грязь, превращает все и всех в безликую массу. Все герои постоянно укрываются от дождя зонтом, шалью,

шляпой либо и вовсе пытаются не покидать своё пространство. Дождь становится преградой многих действий героев, природа в виде дождя сопротивляется выполнению их планов: «Мелкий, тонкий дождь пролился всю окрестность, поглощая всякий отблеск и всякий оттенок и обращая всё в одну дымную, свинцовую, безразличную массу. Давно уже был день, а казалось, всё еще не рассвело» [9, с. 411]. Дождь в романе выступает как равный «пространственный голос», который мешает ему в претворении замыслов и идей, нарушает защищенность.

Стихия воздуха сопровождает стихию воды и предстает в образе тумана, который нарушает видимость персонажей, герои перестают себя ощущать в защищенности. Дождь подчеркивает оторванность героя от времени: «И при этом дождь и такое интересное расстояние... Часов у меня нет, а из окна одни огороды, так что... отстаешь от событий...» [9, с. 411].

Стихия земли наиболее ярко проявляет себя в романе в образах парка, сада, который предстает как темное, пустынное место, в котором нет места живым существам. Парк, который рисуется Достоевским, больше напоминает кладбище. Ощущение мрака и одиночества очень сильно при описании сада. Сад становится «темным, как погреб, отсырелым и мокрым». Шатов сам идет на смерть в ставрогинский парк в Скворешниках. Это уединенное и отдаленное место «дикое и пустынное, совсем незаметное». Парк, в котором убили Шатова, описывается как мрачное и темное место: «Это было очень мрачное место, в конце огромного ставрогинского парка». А в день убийства парк был особенно «угрюмым в тот суровый осенний вечер. <...> Тут начинался старый заказной лес; огромные вековые сосны мрачными и неясными пятнами обозначались во мраке. Мрак был такой, что в двух шагах почти нельзя было рассмотреть друг друга» [9, с. 456]. Пространство сжато до предела, в его характеристике неоднократно повторяются эпитеты «мрачный», «суровый», «угрюмый». Мрачные, угрюмые краски природы сопровождают судьбу большинства героев произведения, и составляют его естественную атмосферу. Поединок между Гагановым и Ставрогиным происходит также в роще осенью.

Стихия огня занимает центральное место в романе «Бесы». Огонь играет очень важную, хоть и скрытую роль в жизни героев романа. Огонь несет надежды, и свет, но также и проявляет свою силу в пожаре после праздника, и уносит жизни людей. Огонь имеет не только значение очистительное, также сохраняет тепло в отношениях Шатова и Мари. Огонь, как разрушительная сила, показывает всю мощь в пожаре и уносит жизни Лебядкиных.

Обращает на себя внимание недостаточная освещенность пространства. Герои как будто блуждают в полутьме и не находят выхода. У Шатова постоянно темно в камерке и на лестнице. Лишь когда к нему приезжает жена, он меняет огарки на новые свечи. Солнца и тепла нет в «Бесах», Шатов, Лебядкин, Петр Верховенский, Хромоножка, Федька Каторжный взирают на Ставрогина как на солнце [9, с. 193, 210, 324, 421].

Очищающую функцию огонь приносит с теплом домашнего очага в семье Шатова с Мари. В душе Шатова затеплился огонек нового приобретения, новой жизни с рождением ребенка. Он был полон надежд. Пламя домашнего очага и его тепло объединило, совершенно двух, как казалось уже посторонних людей. Квартиру Лебядкиных освещает тоненькая свечка. Когда Шатов привел Хроникера навестить Марию Тимофеевну, он застал её «при свете тусклой тоненькой свечки в железном подсвечнике» [9, с. 411]. Шатов сам удивлялся «как это со свечой ее одну оставляют!» [9, с. 411]. Герои боятся огня и не один Шатов, высказывается по этому поводу. Петр Степанович, обнаружив Кириллова мертвым, оставил свечу на столе, «подумал и решил не тушить ее, сообразив, что она не может произвести пожара» [9, с. 411]. Герои романа как будто ждут пожара, как будто предвидят его: когда начинается праздник, все были уже в предвкушении скандала и важнейших событий, бал заканчивается пожаром, который уносит жизни людей.

Когда Петр Верховенский приходит к Кириллову, обращает на себя внимание определенная игра со свечой, поиски в темноте. Свеча упала, и потухла, а вместе с ней и жизнь Кириллова. Герой как бы очищается перед смертью с помощью свечи, в этом состоит очистительная сила огня. Кириллов застрелился в темноте, буквально через несколько минут, после ухода Петра Верховенского.

Закатные лучи солнца сопровождают наиболее значимые события в жизни героев. Например, рассказ Хромоножки Шатову о ее переживаниях сопровождается предзакатным пейзажем: «Уйду я, бывала, на берег к озеру: с одной стороны наш монастырь, а с другой – наша Острая гора, так и зовут ее горой Острою. Взойду я на эту гору, обращусь я лицом к востоку, припаду к земле, плачу, плачу и не помню, сколько времени плачу, и не помню я тогда и не знаю я тогда ничего. Встану потом, обращусь назад, а солнце заходит, да такое большое, да пышное, да славное, – любишь ты на солнце смотреть, Шатушка? Хорошо, да грустно. Повернусь я опять назад к востоку, а тень-то, тень-то от нашей горы далеко по озеру, как стрела, бежит, узкая, длинная-длинная и на версту дальше, до самого на озере острова, и тот каменный остров совсем как есть пополам его перережет, и как перережет пополам, тут и солнце совсем зайдет, и все вдруг погаснет. Тут и я начну совсем тосковать, тут вдруг и память придет, боюсь сумраку, Шатушка...» [9, с. 117]. В этих словах Хромоножки заключается символический смысл образа солнца в романе. Заходящее солнце один из постоянных образов в творчестве Достоевского. «Закат у Достоевского – не только знак рокового часа, но и стихия, влияющая на героя» [10, с. 238]. Солнце всегда у Достоевского — символ «живой жизни», символ воскресения героя. В «Бесах» закат – это символ наступающего конца и погибших надежд. С другой стороны, этот «символ Достоевского указывает на светлое и возвышенное среди этих болот, грязи, вечно морозящего неба, злого и упрямого, сердитого города» [11, с. 163–198].

Таким образом, в предыдущих романах Пятикнижия пространство природы помогает найти выход из кризисного мироощущения,

в романе «Бесы» природа как мертвое пространство только способствует гибели человека: «Здесь нет животных. Разве что пауки, тарантулы, скорпионы, гады. Здесь вообще нет красот природы и произведений искусства» [12, с. 77]. Пространство природы в романе «Бесы» детализировано и делится на более мелкие пространственные образы: дождь, туман, ветер, горы и т.д. Каждый образ несет в себе дополнительную, «скрытую» информацию о характере, настроении, внутреннем переживании героя. Природа оказывает влияние на персонажа и является полноправным участником действия.

Наблюдения над пространственной поэтикой романа Достоевского «Бесы» позволяет говорить об уникальной связи героя с пространством, которая характеризуется следующими чертами:

1. Пространство природы является идеологическим. Система «спациальных» [13, с. 28] взаимодействий между героями и природой обусловлена полифонической природой пространственной поэтики романов Достоевского.
2. Пространство природы в романе «Бесы» предстает как сложно-организованный текст, функционирующий по своим внутренним законам. Также оно является важным составляющим поэтики романа и тесно связано с идеологическими поисками героя.
3. Пространство природы являются не просто местом действия, но и оказывает влияние на судьбу и характеры героев.

Литература

1. Словарь русского языка: В 4т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1982–1988. (Словарь).
2. Тороп П. Перевоплощение в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Уч.зап. Тарт. ун-та. 1988. Вып. 831. Т.22. 1988. С. 85–97. (Сборник).
3. Назиров Р.Г. Романый мир // Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов: Изд. Саратов. ун-та, 1982. С. 5–15. (Монография).
4. Щенников Г.К. Мысль о человеке и структуре характера у Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т.2. С. 3–10. (Сборник).
5. Арбан Д. «Порог» у Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. Л., 1976. Т.2. С. 19–30. (Сборник).
6. Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. Л., 1978. Т.3. С. 41–54. (Сборник).
7. Клейман Р.Я. Вселенная и человек в художественном мире Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. Л., 1978. Т.3. С.21–41. (Сборник).
8. Лотман Ю. М. Семиосфера. С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 1999. (Монография).
9. Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1972–1986. (Текст).
10. Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. (Монография).
11. Дурылин С. Об одном символе у Достоевского // Дурылин С. Достоевский. М., 1928. С. 163–198. (Монография).
12. Гарин И. Мир Достоевского // Гарин И. Многоликий Достоевский. М.: Терра, 1997. (Монография).

13. Кошечко А.Н. Поэтика художественного пространства романов Ф.М. Достоевского 1860-х годов («Преступление и наказание», «Идиот»). Томск, 2003. (Автореф. дис. на соискание ученой степени к. фил. н.).

ВИКТИМОЛОГИЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

Я. В. Смирнов

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: А.Н. Кошечко, к.филол.н., доц.

Криминальный сюжет, в котором фигурируют и преступник, и жертва, занимает центральное место в большинстве произведений Ф.М. Достоевского. Лингвистический анализ текстов произведений писателя позволяет увидеть, что семантически связанные с концептом «жертва» лексемы «горе», «беда», «несчастье», «страдание», «мучение», «жертва» встречаются 22–27 раз в позднем периоде творчества и до 61 – в раннем («Бедные люди») на 10000 слов.

Этот сложный комплекс, который можно обозначить понятием «виктимология Достоевского», получил осмысление и в работах критиков-современников писателя, и в трудах русских религиозных философов рубежа XIX–XX веков, и в исследованиях специалистов-достоевсковедов.

Уже при жизни писателя оформились несколько содержательных векторов изучения индивидуально-авторского понимания концепта «жертва». В основном это линейные однонаправленные позиции, обусловленные спецификой личности и исходной точкой ценностной системы читателя – критика – исследователя.

Первый ряд исследовательских векторов, обозначенный в данном исследовании, основан на доминировании эмоциональной составляющей, и здесь можно обозначить **позицию «доверчивого читателя»**. Он следует логике и ценностной системе автора, принимая ее практически без оговорок, соглашаясь с взглядами писателя в целом. Так, роман «Преступление и наказание» рассматривается современниками писателя Н.Д. Ахшарумовым [1], Е.Л. Марковым [2], П.Н. Ткачёвым [3] как произведение, все персонажи которого, по сути, являются жертвами, и в первую очередь речь идет о Родионе Раскольникове, в котором критики практически единогласно увидели жертву социальной несправедливости. Такой подход к рассмотрению комплекса вопросов, касающихся концепта «жертва» ценен как материал для исследования, поскольку именно в нем наиболее четко отражается дискурсивность творчества писателя.

Другой вектор рассмотрения обозначенной проблемы возникает практически одновременно с первым и основывается на принципе организации исследования на сугубо **материалистических мировоззренческих основаниях**, при котором эмоциональная и духовная

составляющие наследия Достоевского отодвигаются на второй план. Исследователи этого направления сосредоточивают свое внимание на анализе логической системы фактов и событий произведения, чтобы впоследствии на ее основе выстроить картину мира писателя такой, какой она представляется их сознанию.

Показательна в этом отношении работа Н.К. Михайловского «Жестокий талант» (1882) [4], в которой рассматривается ситуация жертвенности как система межличностных ценностных отношений по модели «волк – овца». Критик утверждает, что Достоевского привлекает исследование жестокости и мучительства. Взгляд Михайловского на творчество Ф.М. Достоевского интересен своей полемичностью, стремлением взглянуть на него с рационалистической позиции, принципиально отказавшись от субъективности.

На наш взгляд, исследовательскую стратегию, предложенную Михайловским, достаточно органично усваивает и развивает в своих работах Л.И. Сараскина. В статье «Наметив подходящую жертву...» [5] она рассматривает вопрос о преступлении, преступнике и жертве глубоко фактологически, опираясь не на религиозно-философские установки, заданные в романе автором (хотя и учитывая их), а исходя из юридических и общечеловеческих норм, четко разграничивая позиции писателя, его героев, читателей и собственную, исследовательскую и мировоззренческую.

Следующий вектор исследования творчества великого русского писателя – **психоаналитический**, который строится не на анализе реальных фактов, а на искусственно созданной системе. Психоанализ, начиная с Зигмунда Фрейда, устремил свое внимание на такую актуальную проблему для творчества Достоевского, как отцеубийство [6]. Взяв за основу рассмотрения произведений писателя его страх перед отцом, Фрейд вопрос о жертве и жертвенности рассматривает как проявление мазохистских наклонностей Достоевского и влияния на мотивы его поступков и мировоззренческие установки достаточно сильно-го женского компонента в структуре его характера.

В настоящее время американское психоаналитическое литературоведение (например, Д. Ранкур-Лаферьер [7]), продолжает начатую Фрейдом линию исследования и утверждает, что писатель в своих произведениях исследует различные способы, которыми его персонажи становятся жертвами или навлекают на себя наказание.

Взгляд на виктимологию Достоевского был бы неполным без еще одного вектора – **мнения криминалистов**, которые рассматривают наследие писателя в качестве специфического психолого-криминалистического исследования. Одним из первых юристов, давшим высокую оценку творчеству Достоевского, стал его современник А.Ф. Кони [8]. Он пишет и о постоянном интересе писателя к криминалистике, и о его желании помочь тем, кто совершил преступление и оказался в местах лишения свободы, подчеркивая психологическую и криминалистическую достоверность его творчества.

Особый интерес для понимания виктимологии Достоевского представляет **религиозный вектор**. «Религиозный» исследователь, будучи носителем православного христианского сознания, находит много общего с ценностно-мировоззренческой позицией писателя как православного христианина, объясняя многое в его произведениях религиозным мироощущением и мирознанием. В чистом виде этот подход мы можем увидеть в первую очередь в работах религиозных философов рубежа XIX – XX веков: Н. Туган-Барановского («Три великих этических проблемы», 1908), Н. Бердяева («Мирозерцание Достоевского», 1921) и др. В частности, Бердяев называет писателя вершиной русской литературы, подчеркивая, что «Достоевский возвращает веру в человека, в глубину человека. Этой веры нет в плоском гуманизме. Гуманизм губит человека. Человек возрождается, когда верит в Бога. Вера в человека есть вера во Христа, в Бого-Человека» [9]. Идеи религиозных философов развивает И. А. Протопопов в своей статье «**Жертвенный сюжет в романе Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”**», рассматривая вопрос жертвы и жертвоприношения, соотнося языческое и христианское представление об этих понятиях [10].

Несмотря на близость религиозного взгляда представлениям самого Достоевского, говорить об их идентичности было бы неверно, поскольку представления писателя не ограничивались одним только этим ракурсом.

Наиболее молодым и сложным является вектор исследований, представляющий собой попытку соединить в единый комплекс философские, социальные и религиозные подходы к творчеству писателя в целом и к концепту «жертва» в частности.

А.Н. Кошечко в статье «Виктимологический дискурс в “Дневнике писателя” Ф.М. Достоевского как опыт экзистенциального сознания», предлагает методологию исследования категории «жертвы/жертвенности» в бытовом и бытийном аспектах. Исследователь подчеркивает, что Достоевский – не криминалист, а писатель, которого интересует виктимологический аспект личностных отношений [11].

Таким образом, мы выделили следующие подходы к исследованию виктимологии Ф.М. Достоевского, которые являются отражением подходов к творчеству писателя в целом:

1. Читательский (эмоциональный);
2. Материалистический (фактологический);
3. Психоаналитический (профаный);
4. Криминалистический (психолого-криминалистический);
5. Религиозный (духовный);
6. Социально-философский (синтезирующий).

Последний подход к исследованию виктимологии Ф.М. Достоевского представляется наиболее широким и полным, требующим дальнейшей разработки и апробации на анализе конкретного текстового материала.

Литература

1. Ахшарумов Н.Д. О романе «Преступление и наказание» // Критика 60-х годов XIX века. М., 2003. (Сборник).
2. Марков Е.Л. О романе «Преступление и наказание». [Электронный ресурс]. URL: <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200403008>.
3. Ткачев П.Н. Новые типы «Забитых людей» // Встань, человек! М., 1986. (Сборник).
4. Михайловский Н.К. Жестокий талант // Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. М., 1957. (Сборник).
5. Сараскина Л.И. «Наметив подходящую жертву...» Стандарты интерпретаций. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rp-net.ru/book/OurAutors/saraskina/Raskolnikov.pdf>.
6. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. (Монография).
7. Ранкур-Лаферьер Д. Мазохизм в русской литературе // Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ. М., 2004. (Монография).
8. Кони А.Ф. Ф. М. Достоевский // Кони А.Ф. Воспоминания о писателях. М., 1989. (Монография).
9. Бердяев Н.С. Мирозерцание Достоевского. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky>.
10. Протопопова И.А. Жертвенный сюжет в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура: Сборник материалов молодежной научно-практической конференции. [Электронный ресурс]. URL: http://www.litmuseum.ru/dost_sib_protopopova.htm.
11. Кошечко А.Н. Виктимологический дискурс в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского как опыт экзистенциальной рефлексии // Вестник ТГПУ. 2010. Выпуск 8 (98). С. 80–86. (Научный журнал).

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ КОНЦЕПТА «СКУКА» В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ» И ПОИСК ЕГО ФРАНЦУЗСКОГО ЭКВИВАЛЕНТА

С. П. Сопова

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Н.Е. Разумова, д.филол.н., проф.

На сегодняшний день концепт является объектом изучения многих научных дисциплин: логики, методологии, психологии, культурологии, филологии, лингвистики и т.д. Каждая наука определяет концепт по-своему. Большинство ученых сходится во мнении, что «в содержании концептов можно увидеть отражение мировоззрения человека, которое обусловлено контекстом культуры и времени и во многих случаях проецирует такое содержание на языковую картину мира, подчеркивая ее национальную специфику» [1, с. 13].

Мы опираемся на понимание художественного концепта, предложенное Е.В. Сергеевой: ментальное образование, прошедшее семиозис и осознаваемое как инвариантное значение ассоциативно-семантического поля, присутствующее в индивидуальном сознании создателя художественного текста [2, с. 98].

Концептуализация понятия «скука» в творчестве Чехова является одной из важнейших характеристик идиолекта писателя. Согласно исследованиям А.А. Козаковой, концепт «скука» выступает как один из ведущих на всех этапах чеховского творчества. Это утверждение опирается на подсчеты, проведенные в рамках работы над словарем концептов писателя: в его идиолекте насчитывается 1039 словоформ с корнем -сук-/ -суч- [3, с. 275].

Уже самим названием повести – «Скучная история» – концепт *скука/скучный* обозначен как центральный и ключевой для произведения. В теории литературы подчеркивается значимость заглавия как «смыслового содержания целого произведения» [4, с. 10]. «Оно сообщает о главной теме, идее или нравственном конфликте произведения» [5, стлб. 849]. С.В. Серебрякова отмечает, что заглавие является одной из сильных позиций художественного текста, призванных произвести на читателя особое воздействие, оно «неотделимо от сущности произведения» [6, с. 65 – 66]. И.Р. Гальперин определяет название как «компрессированное, нераскрытое содержание текста» [7, с. 133]. В подтверждение своей мысли он приводит высказывания классиков русской литературы, в том числе и А.П. Чехова, который писал, что «вся суть <...> в названии книги» [цит. по: 7, с. 133].

Заглавие «Скучная история» изначально организует повышенный интерес к концепту *скука/скучный* в рамках всего произведения, а также участвует в оформлении данного концепта в сознании читателей на первом, «предтекстовом», этапе. Заглавие сразу привлекает внимание своей неоднозначностью. Необычная эффективность названия связана с тем, что в русском языке многие контексты со словами как «скука/скучный», так и «история», допускают двойную интерпретацию, что обуславливает такую возможность и для словосочетания «скучная история». Так, «скука» – это «чувство человека» или «объект или обстановка, вызывающие у субъекта данное чувство» [8, с. 1033]. Смысловый потенциал слова «история» включает и историю в жанровом смысле, как синоним повести, и историю как жизнь героя.

Название «Скучная история», таким образом, изначально балансирует между двумя возможностями истолкования: с одной стороны – определения самой предстоящей повести как скучной, то есть «наводящей скуку» на читателя; и, с другой стороны, как указания на то, что рассказываемая в ней история о судьбе главного героя связана с переживанием им состояния скуки.

Читатель, конечно, сразу догадывается, что первый предлагаемый названием ход (скучная повесть) – ложный. В этом случае автор парадоксально рискует отпугнуть потенциального адресата, поскольку заглавие приобретает функцию «антирекламы»; но риск этот на самом деле служит именно «рекламой», интригующей, побуждающей разобратся, в чем причина такого необычного, критического взгляда писателя на свое произведение. Благодаря этому ходу читательское внимание и мысль оказываются изначально особо возбуждены и направлены на осмысление феномена «скучности» в истории героя.

Скучный/скука, таким образом, закрепляется в роли центрального концепта произведения, организующего читательское отношение в плане не только интереса к сюжету, сопереживания герою, но и размышления над проблемой, которую воплощает его судьба для автора.

«Скучной истории» посвящено большое количество исследований. Существуют разные трактовки как проблематики произведения в целом, так и содержания концепта *скука/скучный* в частности. Н.Е. Разумова, анализируя повесть Чехова, отмечает, что главный герой повести «подавлен непосильной задачей ориентации без ориентиров» [9, с. 110], его «материальная конечность <...> сталкивается с бесконечностью отчужденных от него плодов его собственной духовной деятельности, сливающихся с бесконечностью мира, который он обречен скоро покинуть» [9, с. 111]. *Скука*, переживаемая Николаем Степановичем, оказывается, по сути, аналогом *тоски* в ее глубоком, экзистенциальном смысле. Показательно появление и самого слова «тоска» в конце повести в размышлениях героя: «<...> все это не мешает мне умереть на чужой кровати, в *тоске*, в совершенном одиночестве <...>» [10, с. 306].

Концепт «скука/скучно» является основой чеховской повести, которая разворачивается по видимости как история о наскучившей жизни героя, а по сути является обобщением о трагической бессмысленности человеческой жизни вообще. В повести Чехов использует две грани понятия «скука»: на поверхности – надоедливо, неинтересно, банально; глубже – тоскливо, гнетуще-тяжко для души, невыносимо так, что впору выть (сам русский язык поддерживал раньше этот оттенок смысла, об этом пишет исследователь Черных, который определяет изначальное значение слова «скука» как «беспокойство», «томление», «состояние, когда хочется выть» [11, с. 172]) – поскольку в конечном счете в произведении речь идет о тяжелейшей причине «скуки»: о смерти, которая ожидает рано или поздно каждого, как бы он ни жил, каковы бы ни были его заслуги, слава, семейные отношения, вообще человеческие связи. В этом заключается и смысл перемены в Николае Степановиче: он увидел всё другими глазами – не в рамках жизни, а в сопоставлении с тем, что находится уже за этими рамками.

В произведении показана «универсальная бытийная ситуация человека» [9, с. 115], пытающегося найти смысл в абсурдном противоречии между смертностью, конечностью человека и тем фактом, что именно человек создает духовное наполнение мира. Николай Степанович не видит связи между этими непримиримыми сторонами человеческого существования. Как показывает Чехов, заслуги профессора ничего не меняют в принципе, потому что в человеке разрыв материально-физического и духовно-идеального неизбежен и неотменим, это его основное качество, его суть. Неразрешимость этой экзистенциальной ситуации определяет глубокий трагизм чеховской повести.

Реализуется же этот трагический смысл не только и не столько в прямых дискурсивных формулировках, но в сложной системе словесно-образных мотивов, представляющих изначально заявленный стержневой концепт *скука/скучный*.

Анализ повести выявил основные понятийные составляющие концепта *скука/скучный*, которые соответствуют углублению кризиса героя; это: ощущение утомительного однообразия жизни; равнодушие; пассивность; нарушение коммуникации. Они воплощаются в определенных словесно-образных мотивах:

а) утомительное однообразие жизни передается мотивами неизменности и повторяемости, которые реализуются через многократно встречающиеся в тексте слова «всегда», «давно», «обычно», «обыкновенный», «одно и то же», «постоянно», «надоесть» и т.п., через цветовую гамму, в которой господствует серый цвет, и др.;

б) безразличное отношение к окружающему миру и самым близким людям передается мотивами равнодушия и отстраненности, которые реализуются через сопоставления настоящего с прошлым, механические действия героя, рассказ о событиях, имеющих место в его жизни, периодически осуществляемый от третьего лица и др.;

в) пассивность передается мотивами лени и небрежности, которые реализуются через употребление слова «лень» и однокоренных с ним слов, семантику глагола «лежать», неоднократное употребление слова «небрежно» и др.;

г) нарушение коммуникации представлено мотивами холода, тишины и молчания, бессонницы.

Все эти мотивы, развиваясь и взаимодействуя в тексте, формируют семантическое поле концепта *«скука/скучный»*, который получает итоговую экспликацию в слове «тоска».

Словарь сравнительной этимологии Сергея Сахно предлагает взглянуть на русский язык, сопоставляя его с французским, с точки зрения его исторических связей с ним (возможно, генетических). Исторически родственным существительному «скука» здесь показано французское «ennui», а прилагательному «скучный» – «ennuyeux» [12, с. 252].

Однако, рассмотрев самые частотные словарные эквиваленты понятия «скука/скучный», мы пришли к выводу, что эти французские лексемы не покрывают 100 % значений русских лексем («ennui» – 75%, «ennuyeux/ennuyeuse» – 80%). Сравнимые слова хоть и совпадают в своем основном, «ядерном» значении, однако имеют расхождения в семантических полях, что подтверждают данные ассоциативных словарей. Так, семантическое поле «скуки» смыкается с «тоской», «смертью» [13], а семантическое поле «ennui» – нет [14].

Таким образом, передача концепта «скука» средствами французского языка осложняется разностью семантических объемов русского и французского понятий: для русского менталитета словом «скука» актуализируются другие оттенки смысла, чем для французского словом «ennui». Это изначально проблематизирует возможность полноценного перевода на французский язык чеховской повести, занимающей важное место не только в творчестве самого писателя, но и в истории русской литературы конца XIX века.

Литература

1. Балакина З.Ю. Национально-культурная специфика лексикографического описания эмоциональных концептов мира: дисс. ... канд. филол. наук. Луганск, 2006. 161 с. (*Диссертация*)
2. Сергеева Е.В. К вопросу о классификации концептов в художественном тексте // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (филология), 2006. Выпуск 5 (56). С. 98 – 103. (*Сборник*)
3. Козакова А.А. Роль индивидуально-авторских образований А.П. Чехова в формировании концептов «скука» и «тоска» // А. П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя: материалы междунар. науч. конф., [Ростов-на-Дону, 1–4 октября 2009 г. / редкол.: М. Ч. Ларионова и др.]. Ростов н/Д.: Логос, 2002. С. 275 – 280. (*Сборник*)
4. Тюпа В.И. Произведение и его имя // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики. М.; Тверь, 2000. Вып. VI. С. 9 – 18. (*Сборник*)
5. Ламзина А.В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. Стлб. 848 – 853. (*Энциклопедия*)
6. Серебрякова В.С. Интернациональная специфика заглавия как первой авторской интерпретации художественного текста: переводческий аспект // Гермес: науч.-худож. сб. / редкол.: А.Н. Злобин, Л.М. Лемайкина, А.В. Пузаков и др.; сост. А.Н. Злобин. Саранск, 2009. С. 64 – 68. (*Сборник*)
7. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2006. 144 с. (*Монография*)
8. Урысон Е.В. Скука // Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. 2-е издание, исправленное и дополненное. Под общим руководством академика Ю.Д. Апресяна. М.: Школа «Языки славянской культуры», 2003. С. 1032–1034. (*Словарь*)
9. Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2001. 522 с. (*Монография*)
10. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 7. А.П. Чехов [Рассказы. Повести], 1888–1891. М.: Наука, 1977. 517 с.
11. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: Т. 2: А Панцирь – Ящур. 3-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1999. 560 с. (*Словарь*)
12. Sakhno Serguei. Dictionnaire Russe-Français d'Etymologie Comparée. Correspondances lexicales historiques. Paris: L'Harmattan, 2001. 368 p. (*Словарь*)
13. Русский ассоциативный словарь [Электронный ресурс]: Языковое сознание нашего современника: когнитивная структура и лингвокультурное содержание. URL: <http://www.thesaurus.ru/dict/dict.php>. (*Словарь*)
14. Le Dictionnaire des Associations Verbales du Français (Dictaverf) [Электронный ресурс]: “Fr additional” (Français). URL: <http://dictaverf.nsu.ru/dict/>. (*Словарь*)

ЛИРИКА П. ВЕРЛЕНА В ПЕРЕВОДАХ Г. А. ШЕНГЕЛИ

М. В. Унтилова

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: С.В. Бурмистрова, к.ф.н, доцент

Творческий путь Поля-Мари Верлена (1844–1896 гг.) охватывает почти полвека. Первый сборник Верлена «Сатурнические стихотворе-

ния» (“Poèmes saturniens”) был опубликован в 1866 г., последний – «Библиосонеты» (“Biblio-sonnets”) – в 1913 г.

Без сомнения, в его творчестве с предельной искренностью и полнотой выразились острое ощущение трагизма жизни, чувства разочарованности, усталости, безысходности. Основным настроением лирики Верлена, характеризующейся повышенной метафоричностью, становится настроение грусти и тоски. Верлен использует музыкальность и звукопись, напевность и мелодичность как средства выразительности в своих стихотворениях.

Дебютом Верлена стал сборник «Сатурнические стихотворения» (“Poèmes saturniens”) – 1866г. Стихотворения здесь пронизаны настроением меланхолии и горечи. Верлен стремится сблизить литературу с другими видами искусства – музыкой, живописью, о чем свидетельствуют названия стихотворений сборника – «Серенада», «Парижский набросок», а так же название циклов – «Меланхолия», «Грустные пейзажи».

В 1874 г. Верлен создает один из самых лучших своих сборников – «Романсы без слов» (“Romances sans paroles”). Верлен вырабатывает свой поэтический метод. Для него важным было передать смысл не прямо, а в импрессионистической манере, с помощью намеков, мазков, интонации, музыкальности. Как и в первом сборнике, здесь также обнаруживается связь с живописью и музыкой. Творчество Верлена составляет около 30 книг прозы и поэзии, более 10 из которых – лирические сборники.

Открытие П. Верлена в России произошло еще при жизни поэта. В 1892 г. Зинаида Венгерова пишет статью «Поэты-символисты во Франции» [1, с.143], в которой знакомит русского читателя с новым именем в литературе. Автор причисляет Верлена к символистам.

По-настоящему Верлен был открыт для российского читателя, конечно, отечественными поэтами, много работавшими над изучением его творческого наследия. Особую роль сыграл в этом В. Брюсов, начавший с увлечением переводить стихи Верлена еще в 1890-е годы.

Георгий Аркадьевич Шенгели (1894-1956гг.), поэт, переводчик, стиховед родился в Темрюке. Приобщению его к творчеству Э. Верхарна, С. Малларме, Т. Готье, Ш. Бодлера, П. Верлена способствовал учитель французского языка С. Красник. В 1923 г. выпускает книгу «Трактат о русском стихе», в котором выступает как теоретик стиха. За эту работу Шенгели был избран членом Государственной академии художественных наук (ГАХН). Начиная с середины 1920-х годов, Шенгели практически не пишет оригинальных стихов, а занимается переводческой деятельностью.

В книге «Иноходец», рассуждая о переводе, он пишет: «идеалом является тождество перевода и подлинника. Тождество это неосуществимо, но максимальное приближение к нему не может не быть основной задачей переводчика» [2, с.358]. Шенгели говорит в своей работе о проблеме «точности» перевода. Он различает точность «смысловую» (сказано то же), стилистическую (сказано так же) и точность «телеологическую» (сказано для того же). Оригинал представляется ему неким

неделимым единством, а перевод не всегда способен его передать. Можно переводить со смысловой точностью, но при этом страдает форма, получается тусклый стих. Если же сохранять форму, то пропадает смысл. Шенгели размышляет, возможно ли осуществить стилистически правильный перевод, сохраняя при этом смысловую составляющую? Автор говорит так же не только о значении слова, но и о его колорите, не всегда тождественный в разных языках. «Мы часто фальшивим – пишет Шенгели, – переводя слово, а не смысл <...>; смысл, а не образ <...>; образ, а не отношение <...>. Наконец, мы часто фальшивим, копируя синтаксис... Таким образом, понятие «точности» само варьирует в зависимости от множества условий. И, чтобы с уверенностью двигаться в лабиринте этих условий, надо прежде всего понять подлинник – до последнего слова, до любой мельчайшей детали; понять все его «что», все его «как», все его «зачем»» [2, с. 362]. Автор подробно размышляет о ритме, размере, метре, строфе оригинального текста, о том, как передать его по-русски с наименьшими потерями, сохранить его неотразимость в каждой строке.

Шенгели много переводил Верлена. Несмотря на то, что у переводчика была четкая творческая позиция – произведения крупных поэтов переводить полностью, а не на свой вкус, дабы представить творчество целиком – Верлена он целиком не переводил. Здесь мы можем лишь предполагать – почему? Возможно, дело в знаменитой «непереводимости» Верлена. Возможно, в нежелании работать с откровенно слабыми, по мнению Шенгели, текстами. Это стихи из сборников «Плоть», «Женщины», «Оды в ее честь». И действительно, мы не найдем ни одного перевода Шенгели из перечисленных сборников. Его выбор пал на сборники, которые переводчик счел удачными, «первоклассными произведениями гениального мастера». Это сборники «Добрая песня», «Галантные празднества», достаточно много стихотворений из сборников «Сатурнические поэмы», «Романсы без слов», «Давно и недавно». Выбор Шенгели не удивителен. «Сатурнические поэмы» – дебют П. Верлена, в котором он сближает литературу с музыкой, живописью. В «Романсах без слов» проявляется новый поэтический метод поэта. Сборник «Давно и недавно» включает в себя как новые стихи, написанные *недавно*, так и более старые тексты, по разным причинам не вошедшие в ранние сборники. В этом сборнике отразился глубокий религиозный кризис, пережитый поэтом в тюрьме. Шенгели не обошел вниманием стихотворение «Поэтическое искусство», входящее в данный сборник.

Для анализа мы выбрали стихотворения П. Верлена (“Marine”, “Effet de nuit”, “Chanson d’automne”, “Il pleure dans mon coeur”), к которым неоднократно обращались русские переводчики, начиная с конца XIX века.

Стихотворение “Marine” из цикла «Офорты» сборника «Сатурнические поэмы». Слово “marine” (marin, -e – морской/ая) обозначает нечто неодушевленное женского рода, единственного числа. Задачей переводчика является суметь передать признаки данной мысли в своем переводе. Шенгели перевел название как «Марина», сохранив при этом

род, число и неодушевленность. Однако в современном русском языке значение слова «марина» в качестве картины, изображающей морской пейзаж, устарело. Сейчас «марина» воспринимается лишь как женское имя. Шенгели сохраняет структуру рифмовки оригинала: абба/абба/абба/абба – Verlaine; абба/абба/абба/абба – Шенгели. Стихотворение “Marine” – это особое представление о морском пейзаже. Настроение беспокойной водной стихии, стремительного движения, мрачного одиночества пронизывает все стихотворение. Шенгели передает эти ощущения словами «рвется неустанно – траурной луне – рассекает резче – судорожно скачет – мрак – буйный вал» и другими.

Стихотворению “Effet de nuit” (у Шенгели «Ночной пейзаж») дал подзаголовок «офорт». На самом деле такого подзаголовка у стихотворения нет. Оно входит в сборник «Сатурнические стихотворения», а «Офорты» – название одного из циклов указанного сборника. Слово “effet”, вынесенное в название, имеет множество вариантов перевода – эффект, впечатление, действие, результат. Наиболее удачным в этом плане можно назвать перевод названия, предложенный Б. Пастернаком – «зрелище», но никак не «пейзаж», по версии Г. Шенгели. Трудно назвать открывающуюся перед нами картину – узники, виселицы, эшафот, волки, грызущие ноги повешенных и вороны, выклевывающие глаза – пейзажем в общепринятом понимании этого слова. Это, действительно, зрелище, причем, отвратительное, не приятное глазу. Структура рифмовки перевода идентична оригинальной. Количество строк совпадает с оригинальным количеством – аабб/аабб/аабб/аа – Verlaine; аабб/аабб/аабб/аа – Шенгели. У Верлена все рифмы мужские, тогда как у Шенгели присутствуют и женские. Здесь мы наблюдаем смежную рифму – мmmm/мmmm/мmmm/мм – Verlaine; мmmm/мmmm/мmmm/мм – Шенгели.

В стихотворении Верлена перед нами открывается картина мрачного средневекового пригорода, где стражники ведут вешать преступников. Нужно заметить, что слово «офорт» (от французского “eau-forte” – азотная кислота, буквально – «крепкая вода») обозначает гравюру на металлической пластине с рисунком, протравленным кислотой, а так же оттиск с такой гравюры (Словарь С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой). Чисто визуально картина действительно напоминает офорт с его резкими, четкими линиями: *Ночь. Дождь... Равнина. Эшафот...*

Стихотворение полно эпитетов, соответствующих мрачной тематике: “Une ville gothique éteinte” – угасший готический город, “pendus rabougris” – скрюченные (тела) повешенных, “bec avide des corneilles” – жадный клюв воронов, “trois livides prisonniers” – три мертвенно-бледных узника. Тематика стихотворения подана как рисунок: вдали силуэт мрачного города, заброшенного города, виселицы, мертвецы. С самого начала лексика настораживает читателя: глагол “déchiquette” (раздирает) наполняет тревожным ожиданием. И действительно, далее следуют мрачные детали: тела повешенных, танцующих «жигу», клюют вороны, волки грызут им ноги. На заднем плане изображается шествие стражников, ведущих троих узников на смерть. Можно заметить и

пространственные соотношения: снизу – готический собор, виселицы, стражники, и узники; сверху – небо, вороны, дождь. Иногда эти два пространства соприкасаются: волки грызут ноги повешенных снизу, вороны клюют их сверху, капли дождя падают на кончики пик. Возникает некое ощущение подвижности происходящего.

Не оставил без внимания Шенгели и стихотворение Верлена “Chanson d’automne”. Это стихотворение из цикла «Грустные пейзажи» сборника «Сатурнические поэмы». Здесь Шенгели также сохраняет рифмовку оригинального стихотворения: аабввб/аабввб/аабввб – Verlaine; аабввб/аабввб/аабввб – Шенгели. По расположению ударного гласного в стихотворении Верлена все рифмы мужские, чего нельзя сказать о переводе Шенгели, где присутствует и женские: ммммм/мммммм/мммммм – Verlaine; ммжммж/ммжммж/ммжммж – Шенгели.

Несмотря на это в переводах Шенгели мелодическая стройность соответствует оригиналу. Звуковая насыщенность оригинального стихотворения редка даже для Верлена. Можно сказать, что оно построено на одном звуке «о». Если у Верлена лишь первая строфа построена фактически на одной гласной «о», и дифтонге «еи», то Шенгели применил это ко всему стихотворению (во второй и третьей строфах чуть менее очевидно). Музыкальности Шенгели достигает так же за счет того, что практически во всем стихотворении ударение падает именно на гласную «о»: «Он пОлон – дОл – виОл – дОлгим стОном – истОм – монотОнным – кОм в гОрле – о кОм – давнО – схороненО – злОй – тОмной душОй.

Таким образом, можно говорить о том, что перевод, выполненный Г. Шенгели, является точным с фонетической точки зрения.

Стихотворение “Il pleure dans mon coeur” входит в состав сборника «Романсы без слов» в его первый цикл «Забутые ариетты». Система рифмовки в этом стихотворении довольно оригинальна: первая строка рифмуется с третьей и четвертой, при этом первая и четвертая образуют тавтологическую рифму, вторая же строка остается незарифмованной. Таким образом, делается акцент на словах, попадающих на тавтологическую рифму: «сердце – дождь – без причин – боль». У Верлена это «coeur – pluie – sans raison – reine». Шенгели абсолютно точно переводит слова-акценты (сердце – дождя – беспричинно – мук). Структура рифмовки идентична оригиналу: абаа/абаа/абаа/абаа – Verlaine; абаа/абаа/абаа/абаа – Шенгели.

Стихотворение начинается с игры слов – Верлен сталкивает безличный оборот «il pleut» («идет дождь», «дождит») с глаголом «pleurer» («плакать»), создавая не существующий во французском языке оборот «il pleure» (что-то вроде «плачется»). Этот оборот дает рифму к слову «coeur» («сердце»). В своем переводе Шенгели удается передать эту игру слов.

Таким образом, можно заметить, что Г.А. Шенгели удалось передать структуру рифмовки, музыкальность и звуковую насыщенность всех рассмотренных стихотворений.

Подводя итог, необходимо сказать, что переводческая стратегия Шенгели обусловлена стремлением дать наиболее адекватное представление о поэтической манере Верлена. Он стремился показать русскому читателю свой образ Верлена. Образ новый, отличающийся от образа, составленного Брюсовым, Сологубом, Анненским. Г. Шенгели разрабатывает свою теорию перевода. Берясь за перевод, он стремится к наибольшей адекватности, заботится о наибольшей точности перевода. Встречая в поэтическом тексте оригинала непонятное или многозначное слово, Шенгели ищет все разнообразные значения таких слов, используя при этом не только лингвистические словари, но и словари иностранных слов, толковые словари. Делает все возможное, чтобы понять истинную мысль и задумку автора, почувствовать его настроение. Для этого Шенгели изучает историю, культуру страны автора оригинального стихотворения, его биографию, увлечения, помимо поэзии. Знание исторических и бытовых реалий, языка позволяет Шенгели добиться максимальной точности при переводе.

Литература

1. Венгерова З. Поэты-символисты во Франции // Вестник Европы 1892. № 9. 428 с. (Журнал)
2. Шенгели Г. Иноходец: Собр. стихов. Повар базилевса: Византийская повесть. Литературные статьи. Воспоминания / Изд. подготовлено В. Перельмутером. М.: Совпадение, 1997. 376 с. (Сборник)

Русская литература XX–XXI века



ПРИЕМЫ ПСИХОЛОГИЗМА В ПОВЕСТИ Г. Я. БАКЛАНОВА «ПЯДЬ ЗЕМЛИ»

А. Е. Абрамова

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Е.А. Полева, к.филол.н., доц.

Вопросами психологизма в разное время занимались многие ученые-литературоведы. Среди них Л. Гинзбург, А. Б. Есин, И. В. Страхов, А.П. Скафтымов, из современных исследователей – О. В. Барабаш и Е.Л. Зайцева. Одним из первых отечественных критиков о психологизме в литературе заговорил Н. Г. Чернышевский. Исследуя творчество Л.Н. Толстого, он утверждал, что психологизм – особое художественное явление, свойство художественной формы произведения [1, с. 425].

Существует литературоведческая традиция анализа психологизма, однако исследования учёных, как правило, направлены на изучение творчества писателей XIX – начала XX века: Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, И.А. Бунина. Во второй половине XX века возникли литературные течения, опирающиеся на поэтику психологизма (лейтенантская, лагерная проза, др.). Использование приёмов психологизма для выражения авторской позиции в лейтенантской прозе пока не становилось предметом специального изучения. Это обуславливает новизну и актуальность исследования, обращённого к анализу яркого феномена лейтенантской прозы – повести Бакланова «Пядь земли».

Существует несколько определений термина «психологизм». В качестве рабочего мы используем определение А.Б. Есина: «...это достаточно полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей, переживаний вымышленной личности (литературного персонажа) с помощью специфических средств художественной литературы» [2, с. 18].

Традиционно литературоведы (А.Б. Есин, И.В. Страхов) выделяют две повествовательные стратегии психологического изображения, которые имеют свое назначение, свои приемы и возможности изображения внутреннего мира: прямую – через повествование от первого лица, с помощью которого изображается сознание и внутренний мир героя, его взгляд на те или иные события, людей, с которыми он взаи-

модействует; косвенную – через повествование от третьего лица. Во втором случае автор знает все о своем герое, знает то, что говорят о нем другие персонажи, о чем он сам мыслит; кроме того, у автора есть возможность изобразить внутреннее состояние не одного героя, а нескольких. Существует третья форма выражения внутреннего состояния героя – через несобственно-прямую речь [3, с. 175].

Принципы психологического изображения в творчестве русских писателей индивидуальны и зависят от художественного стиля, метода, авторских задач. В то же время существуют универсальные приемы, помогающие писателям изобразить или выразить внутренний мир своих персонажей. Вместе с развитием психологической художественной литературы они развивались и видоизменялись. На основе изученной литературы о психологизме, нами были выделены три этапа развития психологической литературы:

1. Фрагментарный психологизм – описание отдельных переживаний героев (XVII – XVIII в.). Основной прием – попытка самоанализа героя, данного, в том числе, в эпистолярной или дневниковой форме.
2. Объективный психологизм – описание психологического состояния личности через реконструкцию детерминирующих внешних обстоятельств, среды; через самовосприятие и взгляд на человека другого или других (XIX в.). Приёмами психологизма в данном случае являются внутренние монологи персонажей, направленные на раскрытие их душевного состояния, переживаний, описания внешнего вида, жестов, поведения, призванные выразить психологическое состояние героя (например, в прозе Стендаля, Л.Н. Толстого), а также самоанализ персонажа, данный в сопоставлении с интерпретациями его внутреннего состояния другими персонажами (полифонизм романов Ф.М. Достоевского).
3. Субъективный психологизм – описание моносознания, восприятие одним персонажем себя и окружающих людей (конец XIX–XX вв.). В частности, модернизм использовал приемы психологизма для выражения особенностей сознания и подсознания персонажей.

Обратимся к направлению лейтенантской прозы – литературного течения, ставящего своей задачей выразить понимание войны сквозь призму сознания героя-участника, юного лейтенанта, показать внутреннее переживание и восприятие человеком войны. Лейтенантская проза концентрируется на изображении сознания одного героя, находящегося в экзистенциальной ситуации, на грани жизни и смерти. Но сознание этого героя объективирует окружающих, интерпретирует их состояние. Соответственно, эта литература сочетает субъективный и объективный психологизм.

Одним из ярких произведений лейтенантской литературы является повесть Г. Я. Бакланова «Пядь земли» (1959). Анализ форм выражения психологизма в ней позволил выделить ряд приёмов:

- 1) Повествовательные стратегии автора. Повествование ведется от первого лица, что позволяет раскрыть особенности сознания персонажа,

сферу его чувств, переживаний. Предметом художественного осмысления Бакланов делает внутренний мир героя, лейтенанта Мотовилова, его желания, мысли, рассуждения о войне, об окружающих людях, о военном быте. Через внутренние монологи героя раскрываются особенности его восприятия, фиксируется изменение отношения к жизни, обусловленное опытом войны. Например, Мотовилов рассуждает о скоротечности жизни. Он вспоминает чувство длительности времени, переживаемое в детстве, когда хотелось скорее повзрослеть, и сравнивает с «длиннотами» времени на войне. Сознание героя фиксирует одну особенность, связанную с психологией мировосприятия: размышления о доме, семье, любви, о товарищах происходят не тогда, когда он лежит в мягкой постели, а когда сидит в неудобном окопе, намокший под дождем. Человек пытается компенсировать дискомфорт внешних условий воспоминаниями, мыслями о приятном, родном, близком.

2) Портрет. В качестве приема психологизма выделяют внешний и внутренний портреты. Внешнее описание Мотовилова в повести отсутствует; для его раскрытия используются иные приёмы – внутреннего монолога, самофиксации ощущений и пр. Но сам Мотовилов, подмечает особенности своих сослуживцев, в его сознании возникают индивидуальные психологические черты окружающих. Авторская установка – через взгляд одного героя показать своеобразие людей, оказавшихся на войне. Повар Парцвания, жестянщик Синюков – каждый индивидуален, неповторим, имеет свои привычки, увлечения, традиции. И понимание того, что на войне каждую минуту человек может исчезнуть, перестать существовать, обостряет восприятие окружающих, делает отношение к другому не служебным, в соответствии с должностью, а интимно-личным.

Ежедневное тесное (буквально плечом к плечу) общение с одним и тем же кругом людей позволяет автору дать пристальный, сфокусированный взгляд на других, выделить личностные особенности каждого. Важен не столько парадный портрет, описание внешних отличий, сколько психологический портрет – характер, поведенческие реакции на происходящее и пр.

Панченко, Васин, Саенко, Шумилин, – все они отчасти сходны с лейтенантом, но в них он находит и то, что недостает ему самому. В Васине это – удалая юношеская задорность, в Саенко – мужская смелость, в Синюкове – тяга к труду, Панченко же для него олицетворяет хранителя семейного очага: и накормит, и напоит, и спать уложит, и создаст комфортные условия. Восприятие других обуславливает межличностные отношения, психологию общения. Так Мезенцева Мотовилов «ненавидит». Причём Бакланов раскрывает то, что ненависть не всегда возникает из-за полного неприятия поступков и образа мыслей человека. Оказывается, в другом явственнее можно заметить недостатки, присущие и самому себе, а сопоставление с ненавистным человеком рождает самокритику, корректирует поведение.

3) Важным приёмом передачи психологических состояний является описание мимики, жестов, речи, изменений физиологического со-

стояния. Впервые описание физиологического состояния как приём психологизма в литературе отметили исследователи творчества Стендаля. В «Пяди земли» Бакланова показателен эпизод встречи Мотовилова с Ритой, когда он покраснел, говорил излишне строго, затем поспешно ушёл. Внутренне состояние персонажа передано через самоощущение Мотовилова. Так писатель раскрывает *переживание неопытности*, неумения разговаривать с девушками, мальчишеской робости, контрастирующей с уверенным внешним видом боевого командира. Даже в своих внутренних монологах герой стесняется рассуждать об этом, и только внешние проявления выдают его.

4) Ещё один комплекс приёмов, который мы выделили, связан с организацией художественного времени и пространства. И пространство, и время в повести сконцентрировано, сжато, локализовано – до пяди земли, до короткого отрезка времени (минута, секунда, миг).

Время действия в повести – три дня. Описывая это ограниченное время, автор показывает значимость трех дней для личности героя – происходят жизненно важные события: зарождение чувств любви после встречи с Ритой, осознание ответственности не за себя, а за других после повышения по службе, понимание своих прошлых ошибок, совершенных в мирное время (эпизод с домашней работой в школе и болезнью мамы) и другие. Время и пространство психологизируются за счёт того, что воспринимаются они персонажем-повествователем как пограничные, на границе жизни и смерти.

5) И, наконец, не избегает Бакланов традиционного для литературы приёма психологизма – сопряжения, сопоставления состояния человека и природы. Пейзаж, его описание играет немаловажную роль в понимании внутреннего мира героя. Автор нередко проводит параллели между состоянием природы и состоянием своего героя: тишина, несвойственная войне, и внутренняя тревога героя, ожидание от этой обманчивой тишины взрыва, нового удара, боя. Отметим значимый в сюжете эпизод с возвращением Мотовилова и Васина домой: идет дождь, и они купаются, веселятся. Дождь – символ очищения, смывания перед возвращением домой всего плохого, связанного с войной, смертью, а озорство – напоминание о молодости, знак высвобождения из смертоносного пространства, счастливее возвращение в состояние беззаботности.

Таким образом, автор повести «Пядь земли» использует целую систему приемов психологизма, употребляя субъектные (повествовательные) и внесубъектные (организация времени и пространства, например) формы выражения авторской концепции, суть которой отражена в эпиграфе – эстетически закрепить в памяти потомков образы людей, «которые имели своё имя, свой облик, свои чаяния и надежды» (из Ю. Фучика), воссоздать облик самого незаметного из них, показав глубину, самоценность, значимость внутреннего мира человека, достойно прошедшего испытание войной.

Литература

1. Чернышевский Н.Г. Детство и отрочество. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого // Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. М.: ГИХЛ, 1947. Т. 3. С. 425. (*Сборник*)
2. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы: кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. 176 с. (*Учебное издание*)
3. Скафтымов А.П. О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. 175 с. (*Сборник*)

ОБРАЗ АНГЛИИ В ПИСЬМАХ И «ЗАПИСНЫХ КНИЖКАХ» Е. И. ЗАМЯТИНА

Н.В. Аксёнова

Национальный исследовательский Томский политехнический университет

Научный руководитель: М.А. Хатямова, д.филол.н., проф.

Целью данной статьи является рассмотрение образа Англии в публицистике Е.И. Замятина, в его «нехудожественных» [1, с. 16] произведениях, а именно – письмах к жене Л.Н. Усовой, друзьям и коллегам – Я.П. Гребенщикову, В.С. Миролубову, в его записных книжках.

Первые впечатления писателя об Англии были почти негативными. Английская верность традиции воспринимается им как унификация, нетворческое однообразие. Немецкий исследователь творчества Замятина Р. Гольдт объясняет это личными причинами, психологическим состоянием писателя: «32-летний Замятин с большим трудом вживается в свое новое окружение, не находит себе места. Личные расстройства и тяжелые припадки депрессии, которой Замятин страдает уже годами, омрачают образ Англии в очень субъективной форме. Но культурный шок идет дальше личных переживаний, имеет и объективную основу» [2, с. 325].

В одном из первых писем к своей невесте Л.Н. Усовой от 16 апреля 1916 г. Замятин писал: «Сам Нью-Кастль – какой противный. Все улицы, все жилые дома – одинаковые, понимаете – совершенно одинаковые, как амбары хлебные в Питере возле Александро-Невской лавры. Когда мы ехали мимо, я спросил: Это у вас что за склады? – Это жилые дома... На другой день оказалось возможным уехать в Лондон; езды часов 6. И мимо мелькают те же амбарные города, одинаковые, стриженные под нулевой номер» [2, с. 325]. Сравнение английских домов, «стриженных под нулевой номер», с петербургскими амбарами создает образ массы – людей, лишенных индивидуальности, как зерно. Вся Англия в представлении Замятина состоит из однообразных построек-конструкций. Из однотипных городов образуется унифицированное государство, облик которого он позже воссоздаст в романе «Мы».

В письме своему другу Я.П. Гребенщикову от 28 августа 1916 г. Замятин, жалуясь на одиночество, пишет: «...из-за непоседливости своей, нет, чтобы в Питере сидеть на Широкой улице – понесла меня буревая в тридцатое царство, и нет тебе тут никакого утешения. Опять же

и словесную похоть удовлетворить не с кем. Очень это скушно, когда на людей красноречие не действует». Для иронического описания рационализма англичан Замятин использует язык своих сказок: «А что касается девушек здешних – так про них худого слова не скажешь, кроме хорошего. Волосы у них повсюду светлые. Личность – приятная, и где надо – сдобы пущено, и вообще – все в порядке. А обычаи тут у девушек хорошие. Мужей себе выбирают, не торопясь, семь раз примерив – по русской пословице. И все на доброе здоровье, дал бы Бог» [3, с. 257].

Прагматичная предсказуемость английских красавиц, выполняющих мудрые заветы русских пословиц (в отличие от эмоциональных русских, живущих душой), вполне соответствует их одинаковым домам и порождает в сознании писателя образ надувной куклы, которую он обещает привезти своему другу: «дорожную жену – очень удобно, можно возить и в кармане и портфеле, а при пользовании надувается, как подушка, и цена вся – 14 шиллингов» [3, с. 258].

Образ «надувной возлюбленной», не требующей душевных затрат, является прообразом расписания часов любви викария Дьюли из повести «Островитяне». Замятин высмеивает педантичность англичан, любовь к строгому порядку и скрупулезному планированию жизни.

В письме к своему другу и издателю В.С. Миролюбову от 20 декабря 1916 г. Замятин также писал о «духовном голоде» в механизированной Англии: «Обрыдла мне заграница за этот год вот как – просто мочи моей нет. В январе-феврале думаю вырвусь отсюда и домой вернусь, хоть мясопустную жизнь вести – да зато русскую. Изголодался я тут в Англии: мяса – сколько хочешь, а людей – мало. И все машины, уголь, копать и грохот. Поехали, помню, в Лондон в первый раз, глядь – поля зеленые, и на зеленом – овцы. Что за чудо, думаешь: неужто у них тут хлеб не на фабрике как-нибудь делают, неужто в поле, как и у нас растет? И все тут крутится и вертится, и всяк у колеса стоит, от колеса – ни на шаг. Так вот и я, в колесах с утра до ночи, весь год провертелся» [2, с. 432].

Из письма следует, что привыкание к английскому быту и англичанам было сложным процессом для писателя. Англия представляла страной всеобщего однообразия, давления разума над чувствами, отсутствия духовности, совершенно лишенной органики. Как отмечает немецкий исследователь, уехав из России, из своего «уездного», он очутился в английском «уездном» [2, с. 434].

Замятина преследовало ощущение пребывания «на куличках». Ему казалось, что это, по большей части, из-за «нежелания окружающих его людей быть заинтересованными в чем-то более глобальном, чем практические повседневные дела, их неспособности выйти за границы своего опыта, познания чужих ценностей и отсутствия желания научиться говорить на чужом, иностранном языке» [4, с. 202].

Однако в «Записных книжках» писателя и в записях «Из блокнота. 1931–1936» образ Англии становится более многомерным и объемным. Постепенно писатель за английским порядком начинает видеть

уникальность английской традиции: «Удивительно, что хлеб здесь растет в поле, а не делается на станках... Все наоборот: свист в театре, свой шар в лузу, левая езда на улицах, чистые пороги и дверные ручки» [4, с. 201].

Склонность англичан к порядку совсем не противоречит свободному волеизъявлению («свисту в театре»). Иронизируя по поводу постановки в Лондонском театре «Вишневого сада» («все в шубах»), Замятин, как писатель, нуждающийся в свободе творчества, подчеркивает отсутствие государственной цензуры в Англии, и, одновременно, важность цензуры зрительской – общественного мнения: «Здесь, в Stage Theater – имеют право ставить всякие пьесы без цензуры. Театр закрытый, здесь, например, идут «Огни Ивановой ночи», «Саломея» Уайльда... А вообще – всякий английский гражданин имеет право подать жалобу в суд на любую пьесу или любое произведение, если находит его не согласным с моралью. Так, ведь, было с Уайльдом» [4, с. 201].

Профессиональная наблюдательность Замятина проявилась и во внимании к английской печати: «700 акров канадских лесов вырубает еженедельно, чтобы можно было выпустить воскресный номер лондонской газеты в 3-4 миллионов экземпляров. ... Специальные поезда для развозки выпусков таких газет, как “Times”, “Daily Mail”...» [4, с. 201].

Однако позднее в неоконченной отрывке «На острове» он с горечью констатирует осторожность англичан в оценке российских событий: «Тут, на острове, среди чужих Пятниц, встретил я дни Февральской революции. Русские газеты получались через месяц. Письма не доходили. Английские газеты о внутренних делах своих доблестных союзников вежливо молчали. Никогда ни одного нескромного слова, одни сухие телеграммы: назначен Трепов, убит «таинственный монах» Распутин...» [5, с. 120 – 121].

Равнодушие англичан к судьбам мира и России, как и других продолжающих воевать стран, иронически обыгрывается Замятиным в описании львов у подножия памятника Нельсону на Трафальгарской площади: «Львы в Трафальгарском сквере на памятнике: сытые, хорошо пообедавшие и переваривающие этот обед. Львиный – только костюм. Это и есть британский потешный лев: «Don't disturb my digestion» [«Не мешайте мне переваривать»]. Вот секрет британского пацифизма» [4, с. 201].

«Сытому британскому льву» по большому счету нет дела до мировых проблем. «Островной» менталитет англичан получает осмысление в отрывке «На острове» («Записные книжки»), в котором Замятин изображает себя и других иностранцев в Англии как персонажей известного романа Д. Дефо: «Чувствовалось именно так: на острове, отрезаны как Робинзоны. Кругом – серое Северное море, полное стальных акул. Кругом – чужие, чудные Пятницы. Пятницы слышат знакомые английские слова, но понимают их только внешне – так же как вчера в мюзикхолле слушали дрессированного тюленя. Тюлень говорил человеческие слова, дивились: «Говорит, а? Ну, сделай одолжение...» Но за словами, конечно, не слышали души тюленей. Мы для них – для рядовых англичан, только чудо природы: говорящие тюлени» [4, с. 202].

Далее писатель приводит сцену, свидетельствующую о высокомерном отношении рядовых англичан к нему как к дрессированному северному зверю: «Послушайте, да вы одеты совершенно по-английски... – оглядывал меня пятница с ног до головы.

– Да? Благодарю вас...

– Ну а как вы одеваетесь у себя на родине, в России?

– То есть как – как? Да все так же.

Но Пятница – хитрый, Пятницу не проведешь:

– Нет-нет: этот костюм вы, конечно, по пути, в Норвегии купили. А как вы там в России ходите, какие у вас одежды?

Слова у нас общие. Но разве нам в чем-нибудь стовориться?» [4, с. 202–203].

О. Казнина объясняет это недопонимание кругом общения Замятина в Англии: «В этих фрагментах Замятин подчеркнуто говорит о «рядовых англичанах», не об интеллектуалах, не об элите. С английской литературной элитой ему общаться, по всей видимости, не пришлось. И это было для него горьким опытом: пребывание в Англии в качестве иностранного инженера ничего не давало для расширения его писательских связей, для знакомства с новым читателем, для роста известности. <...> Не удивительно, что обстоятельства жизни и настроения писателя сказались на тональности его повести об англичанах, которую он начал писать в Ньюкасле. Повесть стала своего рода мстостью англичанам за то чувство одиночества и отверженности, которое писатель испытал в Англии» [4, с. 203].

Позволим себе не согласиться с мнением уважаемого исследователя и предположить, что, несмотря на человеческое одиночество Замятина в Англии, напоминающее ему былые ссылки, именно опыт общения с английской провинцией и английскими обывателями окончательно повлияли на формирование его представлений о современной цивилизации как не знающей границ «всемирной пошлости», обществе потребления, озабоченном только материальными удобствами. Это подтверждает его описание местных нравов английской провинции под заголовком «Англия» в «Записных книжках»: «Закон: сечь альфонсов. И секут. Нравственность и пять шиллингов в неделю на ребенка по новому закону. В Newcastle нет докторов венерологов, нет в больницах венерических отделений. «Таких болезней у нас не должно быть, и мы считаем – их нет». <...> Профессия содержателя публичных домов – очень почтенна. Они для получения разрешения подвергаются очень строгой анкете: о их прошлом, о их нравственности (!), нет ли и не было ли судимости. Есть один из сенаторов (делегат провинции), содержащий публичный дом» [4, с. 200, 202].

Замятин очень чуток к лицемерию и утилитарному отношению к духовным ценностям, к религии, что нашло свое отражение как в записных книжках, так и в его «английских» повестях, а позднее – и в романе «Мы».

«Записные книжки» Замятина свидетельствуют и о том, что писатель воспринимал Великобританию неоднозначно: унификация

промышленных английских городов не могла стать препятствием для познания ее культуры. Впечатления о столице Шотландии как сказочной стране под рубрикой «Эдинбург» как раз и объясняют, почему Англия для писателя останется особой страной:

«Шпили и башни в тумане, все далекое – не то воспоминание, не то сказка. Замок на утесе посреди города. Солнце как-то всегда за утесом садится и замок на фоне ярко-оранжевого неба угольно-черный, резкие чернятся углы и ступеньки, и зубцы на ярком небе. <...> Узкие улочки – панорамы восточные. Надписи: “Little Jack Close”, “Big Jack Close”. Старые дома, лестнички вверх. «Шотландские мальчишки – гиды, однотонно сообщающие о казни Марии Стюарт и прочих вещах. <...> Прекрасная тюрьма. Красота» [4, с. 200]. О. Казнина пишет, что он позднее вспомнит Эдинбург, когда будет в Праге: «Похоже на Эдинбург. – Неровно, беспорядочно, весело» [4, с. 200].

Замятин нашел в Шотландии красоту древней культуры и почувствовал радушие англичан, внимательных к своей истории.

Итак, в письмах и записных книжках Замятина отразились его непосредственные впечатления от Англии. «Замятинская» Англия, изображенная изнутри, двоится: она предстает и машинизированным индустриальным городом XX века, впитавшим косность «куличек», и прекрасной шотландской сказкой, неким Иерусалимом, или Островом, отграниченным от современной Европы.

Литература

1. Замятин Е.И. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. 359 с.
2. Гольдт Р. Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е.И. Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла» // Russian studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб.: Russian Studies, 1996. Т. II. № 2. 527 с.
3. Евгений Замятин и культура XX века: исследования и публикации. Вступ. ст., публикация и коммент. М.Ю. Любимовой. СПб.: Изд-во Рос. нац. библиотеки, 2002. 475 с.
4. Казнина О.А. Русские в Англии. Русская эмиграция в контексте русско-английских литературных связей в первой половине XX века. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 1997. 417 с.
5. Замятин Е. Незаконченное. [Фрагмент] На острове // Новый журнал. 1989. № 176. 140 с.

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В КНИГЕ Б. К. ЗАЙЦЕВА «СНЫ» (1910)

М. Л. Вилесова

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: М. А. Хатямова, д. филол. н., проф.

«Сны» – третья книга рассказов Б.К. Зайцева, в которую вошли произведения конца 1900-х годов. К тому времени писатель – постоян-

ный автор ведущих печатных изданий России, один из редакторов альманаха «Шиповник», участник московского собрания реалистов «Среда» и Литературно-художественного кружка. Исследователи отмечали в книге «Сны» новую манеру письма [3, с. 9]. Ранние импрессионистические зарисовки, монологичные рассказы постепенно сменяются всеобъемлющей картиной действительности. Автор изображает современников, вводит в свои произведения проблематику сегодняшнего дня. Природное пространство сменяется городом, а на место гармоничного, принимающего космическую и вечную красоту мира героя приходит человек с тонкой душевной организацией и ощущением внутреннего разлада. В тоже время, благодаря номинации сборника Зайцев делает смысловой акцент на мистической составляющей бытия. Сон представляет загадочную сторону жизни человеческого сознания. Таким образом, в реальность рассказов этого сборника входит мотив сказочности, игры. В «Снах» Зайцев обращается в большей мере к образам человеческой культуры, нежели к природным образам. Героями этих рассказов становятся или люди богемы – художники («Жемчуг», 1910), актрисы («Вечерний час», 1909, «Актриса», 1910), – или глубокие, начитанные, ищущие люди («Мой вечер», 1909, «Смерть», 1909). Рассказы наполняются культурными аллюзиями, параллелями. Вместе с тем зайцевская проза становится более реалистичной: отвлеченные символы с философским подтекстом уступают место тонким психологическим деталям. В «Снах» изображается человек как таковой. Писателя интересуют не социальные и бытовые перипетии жизни, а сознание, чувства, переживания современного человека, которые осмысливаются им космически. В своей третьей книге писатель обращается к извечным человеческим проблемам – самоидентификации, духовного становления, кризиса. Оптимистическая идиллия ранних рассказов сменяется печальной элегией. Космогония ранней прозы Зайцева уходит в подтекст, однако женские персонажи эволюционируют вместе с автором, по-прежнему остаются центральными. Образ героини сборника «Сны» – немолодая светская женщина, близкая к творческой интеллигенции, чувствительная к «прекрасному». Если женщина в ранних рассказах Зайцева – близка к природе, как источнику своих сил, красоты, мудрости, то героиня конца 1900-х черпает жизненные силы в культуре, искусстве.

Рассказы «Мой вечер» (1909) и «Жемчуг» (1910) структурно и тематически близки. В обоих субъектом и объектом повествования является женщина, главной темой – любовь, а художественное время укладывается в один вечер. Автор использует форму перволичного повествования: события, предстающие перед читателем, совершаются на границе субъективного сознания рассказчиц и объективной реальности, причем наиболее важным оказывается именно внутренний фокус. Выбор в качестве героя-повествователя женщины создает дистанцию между автором и повествователем. Здесь повествователь – не столько продолжение авторского сознания, сколько «персонифицированный Другой, персонаж, находящийся в отношении диалога с автором» [4,

с. 292]. Героини существуют внутри изображаемой реальности и связаны с определенной социокультурной и языковой средой, с позиции которой и ведется повествование. В связи с этим, одной из главных характеристик героинь является их речевой портрет, выраженный в повествовании.

В «Моем вечере» изображена взрослая замужняя женщина, имеющая высокое социальное положение, способная к полноценной рефлексии: она устанавливает причинно-следственные связи между событиями в реальной жизни и самоощущением, стремится понять свое психологическое состояние и причины, его вызвавшие. Тем не менее, внутренний монолог героини отличается эмоциональностью, сбивчивостью, изобилует разговорной лексикой. Если в ранних рассказах писателя эмоциональность женских типов – признак близости к духовному идеалу соловьевства, то в сборнике «Сны» иррациональность – свойство женской природы в целом. Сквозь призму индивидуального женского сознания здесь представлена проблема семейных отношений. Героиня отмечает бытовые, заурядные события своей жизни. Но, описывая будничные подробности, автор прибегает к форме перволичного повествования для того, чтобы читатель ощутил неподдельную ценность происходящего. Для Наташи ее семья, домашние заботы и проблемы не имеют утилитарного смысла: это ее микрокосмос, ее главная реальность, столь же важная, как и внешнее бытие. Космическая широта бытия, изображаемая в ранних рассказах, не исчезает, а «трансформируется», перефокусируется в глубину человеческого сознания. Для автора особенности внутреннего существования личности столь же интересны, как и первоосновы бытия. Постепенно в рассказ входит мотив сказки, игры: предновогодний бал, ланнеровский вальс, литературные цитаты из русской классики, – все это изменяет реальное пространство на литературное. Тема золотого века русской культуры (героиня вспоминает Пушкина, Тургенева, ассоциирует себя с героиней «Войны и мира» Толстого) становится способом изображения любви. Атмосфера зыбкости реальных границ (сознание героини), сказочности (бал, аллюзивность) позволяет представить магическую силу любви, преобразившую отношения между супругами. Героиня отмечает почти физические перемены в своем облике: «Положительно, я становилась девчонкой», «неужели мне на самом деле семнадцать лет?» [1, с. 211]. Функции перволичного повествования, призванного передать чудо возрождения любви в душе героини, и прием аллюзивного разворачивания сюжета, отсылающего к образам русской классики, позволяет автору воссоздать неповторимое чувство любви [4, с. 260]. Женщина здесь предстает как образец духовной глубины, чуткости и эмоциональности.

Внешнее пространство рассказа «Жемчуг» воспроизводит хорошо знакомую автору богемную обстановку: собрание в доме именитого художника напоминает особенно популярные в начале XX века «Ивановские среды на башне», салон Мережковских, вечера у Соллогуба на Васильевском острове и т.п. Как и в предыдущем рассказе, внешние

события сопрягаются с изображением внутреннего состояния героини. Рассказчица входит в круг творческой элиты, однако неизвестно, является ли она художницей или просто близка к творческой интеллигенции. Автор упускает эту деталь, лишая женский образ социальной определенности: героиня представлена лишь как немолодая и тонко чувствующая особа, знакомая со сферой искусства, и это главное в ее образе. Внутренний мир Надежды Николаевны постепенно открывает экзальтированную натуру. Она поэтизирует повседневность. Ей свойственна почти декадентская меланхоличность, нервность. Зайцев воспроизводит символистскую среду, и изображает чувствования героини этого круга, сосредоточенной на своих крайних эмоциях.

Сюжет рассказа составляет встреча бывших возлюбленных, которая воскрешает в памяти воспоминания, муки совести, тоску, сильные эмоции. Любовь понимается автором как вечное, непреходящее чувство. Событие встречи становится поводом для переоценки героиней своей жизни. Жемчуг, подаренный возлюбленным когда-то, становится образом-символом, способным преобразить действительность, заставить события развиваться в непредсказуемом направлении. Важным обстоятельством является то, что жемчуг был куплен в Венеции. Вообще, в рассказе героиня не раз упоминает Италию как родину солнца, культуры, любви, место обретения гармонии. Итальянский код сообщает автобиографические черты рассказчице-женщине, т.к. широко известно любовное отношение Б. К. Зайцева к родине Данте. Писатель называл Италию «страной обетованной, куда неудержимо влекло, и оттуда всегда возвращались напоенные красотой и поэзией» [2, с. 24]. Чувство любви выступает здесь в синонимическом ряду: любовь, «прекрасное», культура, и героиня понимает, что тяжелая, несчастливая любовь – самое значительное, что было в ее жизни, а жемчуг – амулет, сохранивший лучшие чувства. Жемчуг связывает героиню и ее любовь с духовной культурой, «лунной меланхолией», то есть семантика жемчуга определяет сюжет рассказа. Цветовая символика также продиктована названием: изображаемый мир пронизан лунными оттенками: белым, серебристым, немного черным. В финале Надежда Николаевна, удалившись от богемного мира, сидит на скамейке под липовым деревом и плачет «тихими слезами». Совершается очистительное и одухотворяющее влияние природы (липа), космоса (звезды). Примечательно, что у древних славян липа была священным деревом и отождествлялась с богиней любви и красоты – Ладой [6, с. 190]. Таким образом, любовная символика проецируется автором на нескольких уровнях 1) глобальном – звезды (космическая любовь); 2) природном – липа как символ любви у славян (естественно-природная, языческая символика липы); 3) культурном и частном, индивидуальном – жемчуг как символ человеческой культуры (Италия) и интимной истории героини. Любовь в рассказе представлена как многомерное явление, существующее вне временных рамок. Культурные аллюзии позволяют изобразить женщину, которая не только переживает любовь, но и рефлексивирует по поводу любви, осознает ее значение в своей жизни.

В рассказе «Актриса» (1910) изображена творческая личность в период душевного слома, личностного кризиса: одинокая актриса обречена в жизни «играть не свою роль». В произведении нашла отражение будничная, скрытая от глаз зрителя действительность театральных подмостков: «иудины лобзания актеров», «грубость тузов с мелкотой», борьба за роль в культовых пьесах, угодливость интересам массового зрителя, неутолимое тщеславие. Театр предстает миром интриг и наживы. Автор также изображает свободные нравы творческой элиты: однополую, болезненную любовь, ночные кутежи, помешательство на славе. Но если театр – место продажных развлечений, то какова роль личности, творца (в данном случае, актрисы) в этом псевдоискусстве? Эти вопросы возникают перед главной героиней – немолодой талантливой актрисой, посвятившей свою жизнь высокому делу служения театру.

В рассказе храм Мельпомены предстает приютом человеческих страстей, где актер не свободен в самовыражении, ибо истинное искусство уступило место коммерции. Трагедия Анны Михайловны в том, что она искренне относится к своей профессии, является талантливой и отсутствие настоящей самореализации угнетает ее. Единственное, в чем она находит выход, – это любовь, причем безответная. Это чувство, наиболее созвучным чувством «прекрасного», становится единственной ценностью ее жизни. Именно любовь реализует жажду творческой гармонии в ее душе. Еще одной жизнеутверждающей силой становится поэзия. В противоположность лживому миру театра во время репетиции Анна Михайловна вспоминает строки из стихотворений Ф. И. Тютчева. Стихи о любви противостоят миру театральной искусственности, являются истинной опорой в жизни. В образе героини рассказа писатель своеобразно воплощает традиционные представления о русской женщине, о христианском подвиге терпения. Художественные и житейские промахи не вводят актрису в отчаяние. Одинокая и измотанная неудачами женщина принимает мужественную позицию «терпеть и жить». Мысли, мотивы, внутренних движений души героини, которые и позволяют сделать вывод о ее глубокой внутренней жизни, даются в рассказе с помощью персонального повествования: в речь повествователя включено сознание героини.

Итак, проведенный анализ позволяет думать, что в книге Б. К. Зайцева «Сны» акцент в женщине (по сравнению с ранними сборниками) смещен на духовную, психологическую составляющую образа, что достигается путем использования перволичного и персонального повествования, аллюзивного развертывания сюжета, а также культурного кода. Автор описывает женщин из творческой богемной среды, что указывает на близость женского начала к Прекрасному, а также сообщает женским типам современные черты модерна начала XX века: экзальтацию, меланхоличность, сверхэмоциональность в восприятии действительности, но и духовность, близость к культуре, способность к саморефлексии. В рассказе «Актриса» нашла отражение христианская концепция принятия жизни.

Литература

1. Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 11 т. Т. 1. М.: Русская книга, 1999 – 2001. 608 с.
2. Зайцев Б. К. Молодость – Россия. Зайцев Б.К. Земная печаль: В 6 тт. Т. 1. Л.: Лениздат, 1990. С. 17–30.
3. Иезуитова Л. А. В мире Бориса Зайцева // Зайцев Б.К. Земная печаль: В 6 Т. Т. 1. Л.: Лениздат, 1990. С. 5–16.
4. Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008. 328 с.
5. Энциклопедический словарь. Славянская мифология. М.: Эллис Лак, 1995. 416 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ СКАЗКИ «ПОДИ ТУДА – НЕ ЗНАЮ КУДА, ПРИНЕСИ ТО – НЕ ЗНАЮ ЧТО» В ПЬЕСЕ Л. ФИЛАТОВА « ПРО ФЕДОТА-СТРЕЛЬЦА, УДАЛОГО МОЛОДЦА»

В. Е. Головчинер, К. В. Измestъева

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: В. Е. Головчинер, д.филол.н., проф.

Пьеса Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца» сразу после публикации в 1986 г. обрела известность и широко ставилась – причем, не только в России. Интерес к ней не угасает и сегодня. Но научное изучение творчества Л. Филатова и названной пьесы, по сути, еще только начинается.

Показательно, что почти одновременно с литературоведами интерес к творчеству Л. Филатова обнаруживают лингвисты. Так, д. филол. н. В. Даниленко в статье «Новаторство Леонида Филатова в пьесе «Про Федота-стрельца, удалого молодца»» методом лингвистического дискурс-анализа выявляет в ней «четыре стилистические стихии: реалистическую, просторечную, юмористическую и ироническую» [1, с. 85]. Можно спорить о единстве основания выделения этих стихий, но факт работы лингвиста с текстом бесспорен. В немногочисленных работах литературоведов, появившихся в последние годы, проявляется, как правило, другая тенденция: в них речь идет о судьбах жанра, о других масштабных тенденциях, и произведения Филатова в связи с ними чаще называют в ряду других, чем их анализируют [2, 3]. Защищена кандидатская диссертация «Пути развития русской драматической сказки конца XX века», в которую вошла в качестве предмета изучения и пьеса Федота-стрельца [4]. Но диссертация выполнена на материале 28 литературных и фольклорных произведений, а также их театральных воплощений, так что интересующая нас пьеса в этой работе только упоминается в связи тенденциями жанрового плана. В статье «Принцип монтажа эпизодов в «пьесах по мотивам» в современной русской драматической сказке» Е. Гилева рассматривает композицию и способы «стыковки» эпизодов в разных произведениях Г. Соколовой, А. Анисимова, Л. Филатова, но по поводу пьесы «Про Федота-стрельца, удалого молодца», замечает лишь то, что «драматург достаточно

близок к оригинальному варианту сказки «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что»» [5, с. 31]. При этом не указывается, какой конкретно вариант сказки имеется в виду.

Задача данной работы – исследовать трансформации сказочных компонентов, героев в пьесе Л. Филатова, имея в виду весь контекст обнаруженных вариантов народной сказки.

В процессе работы были выявлены и изучены пять вариантов русской народной сказки «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что»: четыре – по сборнику А. Н. Афанасьева, один – в обработке А.Н. Толстого. Далее под номерами 1-4 будут обозначены варианты сказки из собрания А. Н. Афансьева, под номером 5 – её обработка А.Н. Толстым.

Первым упоминаемым персонажем в большинстве вариантов народной сказки (1,2,5) оказывается король/царь; кроме того, в 1-м [6, с. 108] и 5-м [7, с. 3] сразу сообщается важная для развития сюжета информация о том, что царь/король «холост – не женат». Только после этого *сказывается*, что при нем служит стрелец, и следом называется его имя: Федот (1), Андрей (5). Во 2-м варианте герой – безымянный стрелок, что усиливает его положение при царе, с одной стороны, а с другой, определяет важный для развития сюжета характер службы. Так, с самого начала народной сказки фиксируется традиционное для нее социально низкое положение героя, его зависимость от царя/короля, подчиненность ему и важная для этой сказки «специальность» героя.

Следует заметить, что в 3-м и 4-м афанасьевских вариантах, как потом и у Филатова, первым обозначается герой, с судьбой которого связано развитие сюжета: в 3-м он представлен как отставной солдат Тарабанов, в 4-м – как сын весьма богатого купца Бездольного. Описание «несчастной доли» последнего затягивает экспозицию. И антагонист героя здесь не царь/король, а воевода, который, тем не менее, выступает в функциях социально высокого лица: его распоряжения выполняются беспрекословно. Принципиально, что во всех вариантах герой и антагонист – мужчины, имеющие разное социальное положение, а соответственно и возможности, но одинаковое семейное – они не женаты. Информация об этом фиксируется в отношении разных героев с разной степенью удаления от начала.

Пьесе Филатова начинает не безличный сказитель фольклорных вариантов, а специфический персонаж – Скоморох-потешник, объем и характерность речей которого практически уравнивают его с героями. Он знакомит читателей/зрителей с миром «Расеи», со значимыми для её собирательного портрета персонажами, извещает о смене места и времени действия. Его речь в начале и далее, по сути, выполняет функцию ремарок: не продвигает действие, лишь сообщает, кто появился, кто ушел, характеризует участников, комментирует события. Речь потешника и графически выделена на фоне стихотворных речей остальных персонажей: напечатана как прозаический текст во всю ширину страницы, хотя сохраняет все признаки ритмизованного, стихотворного, каким говорят все герои. Не только речь потешника выделена визуаль-

но, но и его обозначение: маркировка всех действующих лиц выведена в отдельную строку над стихотворной репликой (чтобы не влияла на ритм), а именование Скомороха и его речь даются, как принято при публикации современных пьес, – в одной строке с текстом. Но при этом, его сообщения окрашены явным и ярким выражением его собственного, личностного, эмоционального отношения ко всем и ко всему. Ирония, просторечия, окказионализмы, спонтанные метафоры, как и сказочные, своеобразно поданные формулы украшают его речь и служат основной задаче сказки – развлечению её воспринимающих.

Отметим, что в самом начале Скоморох информирует о бедности царского дома, о падающем его международном авторитете: во дворце бывает много важных иностранных гостей, а «закуски – полгорбушки да мосол», чего не могло быть в фольклоре. Если в народных вариантах сказки упоминалась рота стрельцов при царе (1), и вообще не могло быть речи о том, чтобы царь голодал, то в филатовской «Расее» на его снабжении остался лишь один Федот, не справляющийся с удовлетворением appetитов государя и его гостей.

Именно с представления Федота Скоморохом начинается Филатов свою пьесу, в отличие от ряда народных вариантов, изначально задающих координаты событий властью царя: «Верьте аль не верьте, а жил на белом свете Федот-стрелец, удалой молодец. Был Федот ни красавец, ни урод, ни румян, ни бледен, ни богат, ни беден, ни в парше, ни в парче, а так, вообще» [8, с. 135]. Это описание через минус-прием, через отсутствие ярких качеств, не столько характеризует самого героя (никакой, ничем не отличается), сколько фиксирует его наличие, выделяет количеством посвященного ему текста. Это важно, т.к. в начале народных вариантов сказки герой подается нейтрально, лишь упоминается, например, в 1-м: «в той роте служил стрелец-молодец, по имени Федот» [6, с. 108].

Завязкой во всех вариантах народной сказки, как потом и в пьесе Филатова, является встреча героя, отправившегося по службе на охоту, с говорящей птицей. В 1- и 5-м вариантах он удивляется чуду, в остальных эмоция не отмечена, но так или иначе герой не отказывается от ее предложения «добыть себе великое счастье» (1, 5), стать ее суженным (2, 4). Так супругой героя становится создание из другого мира, обладающее волшебными возможностями. Из зооморфного существа после ритуальных действий героя (их порядок указан горлицей) она превращается в девицу. Она единственный фольклорный персонаж, который характеризуется в соответствии со сказочными канонами, серией устойчивых речевых формул: «пала горлица наземь и сделалась душой-девицей, да такую прекрасною, что ни вздумать, ни взгадать, только в сказке сказать!» [6, с. 108]. Во всех случаях, кроме 3-го, инициатором брака выступала героиня (в 3-м инициатор – сам герой, но это не противоречит сюжетной стратегии: он далее действует по указаниям жены). В этом эпизоде и далее сказочный герой предстает *ведомым*, действующим по чьей-то воле; в сюжете его направляет то спасительная для него, то вредящая ему сила (с одной стороны, жена-

голубица, с другой, царь/король). Это в принципе характерно для волшебной сказки: поведение, поступки героя в ней как будто не сам он определяет, а заданное действие и пространство ведет его (Д. С. Лихачев).

Импульс сюжета народной сказки «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» сообщает появление супруги. Она «сподвигает» героя к поступкам, призванным улучшить материальное положение семьи, отправляет мужа на базар продать сотканный ей, или ее помощниками чудо-ковер. Но тем самым она подает сигнал антагонисту о новом статусе героя. Через подданных ковер попадает, наконец, к царю, возбуждает его интерес к жене стрельца, и сюжет получает импульс для своего развития в совершенно определенном направлении.

В пьесе Филатова встреча с говорящей птицей, будущей супругой, также (как 1,2,4,5) показывает скорее спокойную готовность героя принять ее предложение, чем проявление собственных чувств, желаний: он исполняет наказ горлицы, словно речь идет и не о его судьбе. Принесенная домой, она из голубицы превращается в красну «девицу, стройную, как деревце», с собственным именем Маруся [8, с. 137]. Ряд речевых формул и имя в характеристике героини сближает пьесу с 2-м и 5-м вариантами, в которых она именуется как Марья-царевна. Но в пьесе ее высокое социальное происхождение снимается как не имеющее значения. Изображение отношений между супругами драматург строит по традиционной схеме, но обильно украшает её в изложении Скомороха.

Некоторые изменения намечаются по линии героя: от сцены к сцене нарастает его недовольство поведением царя. В начале действия Федот – исполнительный слуга, типичный представитель «расейского» народа. В первом диалоге с женой дома он говорит: «Хоть на дичь и не сезон – спорить с властью не резон» [8, с. 138]. В третьей встрече с царем – охотником до его жены, поведение Федота меняется: выполнив «государственное дело» – добыв «шитый золотом ковер», он «стоит улыбается, стражи не пугается», чему «царь удивился, аж икрой подавился» [8, с.148]. Ведь раньше бы «на Федьке от страха намокла рубаха» [8, с. 135]. Но теперь он уверен в себе и первым начинает диалог с царем. За все время действия, кроме Федота, единожды позволяет себе столь смелое поведение генерал, но лишь в критической ситуации (в последнем эпизоде свержения царя народом). С каждым новым заданием, имеющим целью избавиться от соперника, погубить его, неуважение Федота к царю нарастает: он по-прежнему не вступает с ним в спор, но в диалогах с женой уже дает прямую оценку его поведению: «Царь лютует – прям беда! / Нет на энтого злодея ни управы, ни суда!» [8, с. 148].

Следует отметить, что и филатовская Маруся, в отличие от жен всех фольклорных вариантов сказки, «сподвигает» героя не к действию, улучшающему материальное положение семьи и тем самым приводящему в действие антагониста, – она только помогает мужу выполнять трудные задания. А у него постепенно нарастает осознание того, что нет «лютей врага», чем царь. Кульминационной становится сцена,

когда Федот узнает о сватовстве царя к его «супружнице»: покушение на святое, на семью заставляет героя перейти от мыслей, слов к решительным действиям – с помощью народа он свергает правителя. Таким образом, Федот у Филатова, в отличие от неизменно статичных и схематичных героев фольклорных вариантов сказки, вырастает в действии в героя, способного на решительный поступок, меняющего вместе с народом ход жизни «Расеи». История Федота, протекающая, как и принято в сказке, в русле семейном, к финалу получает современные политические коннотации.

Но даже более, чем в событиях или решительном поведении героя, трансформация фольклорной сказки проявляется в том, что нейтрально-эпическая манера ее сказывания преобразилась в неповторимо авторском речевом строе филатовской пьесы. Её единая по своей природе – в тексте героев и Скомороха-потешника – речевая стихия русского языка доставляет радость использованием выразительных возможностей разных фольклорных жанров (от пословицы, поговорки, загадки, до небылиц), преображенных в языковой игре наделенного талантом комического автора.

По способу высказывания текст филатовской пьесы в целом – это не рассказ, или повествование, в формах, которых предстает народная сказка, а диалог. Её содержание реализуется, как в любом драматическом произведении, через высказывания героев, которые, в свою очередь, предстают лицами взаимодействующими. Своеобразие пьесы Филатова – в организации речи: реплики героев, их диалоги создают, продвигают действие и одновременно украшают его ярко выраженной комической, языковой игрой. Функция сказки как жанра – развлечение – выполняется драматургом, таким образом, и на уровне трансформации компонентов, мотивов фольклорной сказки, на уровне преобразования их в драматической форме, и на уровне игровой, стихотворной, комической организации текста как целого.

Литература

1. Даниленко В. Новаторство Леонида Филатова в пьесе «Про Федота-стрельца, удалого молодца» // Литературная учеба. М., 2011. № 2. С. 72–101.
2. Таразевич Е. Г. Ремейк в современной русской драматургии // Материалы научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания», 2005. [Электронный ресурс]. URL: http://oldwww.pspu.ru/sci_liter2005_taraz.shtml (дата посещения: 27.03.2013)
3. Абдуллина М. Р. Рецепция романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» в России: трагифарс Леонида Филатова «Опасный, опасный, очень опасный...» // Известия ИГЭА. 2012. №6 (86). С. 161–164.
4. Гилева Е. Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века. Автореферат канд. дис. М., 2011. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/putirazvitiya-russkoi-dramaticheskoi-skazki-kontsa-xx-veka> (дата посещения: 06.04.2013).
5. Гилева Е. Ф. Принцип монтажа эпизодов в «пьесах по мотивам» в современной русской драматической сказке // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика. 2011. № 4. С. 27–34.

6. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3т. Т.2. М.: Наука, 1985. С. 108–129.
7. Поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что. Русская народная сказка в обработке А. Н. Толстого. Второе издание. Л.: Художник РСФСР, 1986.
8. Филатов Л. А. И год как день: Поэзия и проза. М.: Эксмо, 2002. С. 134 – 182.

СВОЕОБРАЗИЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В ПЬЕСЕ Н. МОШИНОЙ «(ПРОСТО) ПЕРВУШИН»

В. Е. Головчинер, Е. Г. Сумина

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: В.Е. Головчинер, д.филол.н., проф.

Молодой автор Наталия Мошина впервые заявила о себе в 2004 году на известном фестивале современной драматургии «Любимовка», открывшим имена большинства ведущих драматургов страны. Сегодня она автор 9 пьес, многие из которых отмечены премиями, востребованы театром не только в России, но и за рубежом. Но предметом научного изучения они еще не стали. Поэтому опорными в нашей работе стали труды по теории драмы и по экзистенциальной проблематике в литературе.

Как признается сама Н. Мошина, основным интерес для неё представляют «человеческие отношения, находящиеся на каком-то сломе, кризис, критический момент в чьей-то судьбе, отчаянная быстротечность жизни, те же простые люди, простая жизнь» [1]. Следует отметить, что именно кризисные состояния человеческого существования, критические (поворотные) жизненные ситуации являются основными атрибутивными характеристиками как произведений драматического рода, так и проявляющегося в разных родах и жанрах, разных видах искусства экзистенциального сознания. «Как явление чрезвычайно ёмкое и широкое, экзистенциальное сознание, – считает его исследователь В.Заманская, – вырабатывает особый комплекс «параметров» важнейшими из которых могут быть названы следующие: познание «сущностей бытия» через «психологические первоосновы личности», через «пограничную ситуацию», ситуацию «лицом к лицу» с экзистенциальным и онтологическим началами (чаще всего они «лабораторно» моделируются писателем) (выделено мной – Е.С.)» [2, с. 26].

Н. Мошина, психолог по профессии, весьма своеобразно пользуется своими знаниями: не столько детально и полно проясняет историю, картину жизни, судьбу своих героев, сколько исследует поведение обычного, среднего человека в экстремальных жизненных ситуациях: на изломе, на пределе, на краю пропасти. Именно положение «на краю», необходимость принимать решение самому позволяет автору высветить черты персонажей, скрытые в повседневной жизни, так или иначе представить сферу их сознания. Пороговые, переломные, критические,

можно сказать, экзистенциальные ситуации лежат в основе действия всех её пьес. Разница в том, что в произведениях, отмеченных экзистенциальной проблематикой, на первом плане представлены картины духовного, идейного кризиса героя, напряженные поиски понимания ситуации, в которой он оказался, выбор линии поведения и, в конечном счете, поступок на преодоление себя, позволяющий выйти из онтологического тупика. Герои Мошиной не из тех, кого мучают экзистенциальные проблемы, их сознание до решающего момента как будто спит – их несет в потоке общей со всеми, обыденной жизни: работа, дом, семья в том или ином составе. Но только до поры, до времени.

В одном из первых драматургических опытов Мошиной – в пьесе «(Просто) Первушин» (2005), которая является предметом наших размышлений, главный герой долгое время жил спокойно, по инерции прозябал в сутолоке повседневных дел и такой же сутолоке обязательных праздников. Его история начинается в разгаре корпоративной вечеринки. На фоне танцев и тостов уже хорошо выпивших и полупристойно ухаживающих за женщинами мужчин и их самих, охотно и адекватно отвечающих им, Первушин сидит за столом, полуотключившись. Но на то, что все не как всегда, читателю драматург уже сигнализировал – пьеса начинается большой ремаркой (этот компонент в современной драме встречается не часто), выполняющей функции своеобразного пролога. Ремарка – прямой авторский текст, изображает сценку-пантомиму в традициях комедии дель-арте: «На сцену с противоположных сторон выходят Арлекин с надувной дубинкой в руках и Пьеро. Подходят друг к другу, у них происходит какой-то диалог, но слов не слышно – только открываются беззвучно рты. Но что-то там между ними происходит. История какая-то. Пьеро грустен, Арлекин хохочет, размахивает дубинкой. Пьеро что-то говорит, слабо жестикулируя. Хохоча, Арлекин бьет Пьеро дубинкой по голове. Кровь. Пьеро валится, как подкошенный. Затемнение» [3].

Именно так, внезапно, как будто кто «дубинкой по голове» стукнул, ударил, озарило заглавного героя пьесы – Первушина. Довольно крепко выпивший, он еще сидит у разгромленного стола, еще пытается что-то говорить сидящей рядом девушке, называет её привычным именем жены: *Лидочка*. Она поправляет его: «*Меня Лина зовут*».

П е р в у ш и н. Лина... А это от какого же, простите, имени? Со-
кращение, или как?

Д е в у ш к а. Это от имени Ангелина.

П е р в у ш и н. Как?!

Д е в у ш к а (*смеется*). Ангелина.

П е р в у ш и н. Поразительно! Поразительно! Какое имя... Это что же: ангел Лина, да? То есть ангел по имени Лина – понимаете, да? (*Девушка смеется*) Поразительно, поразительно.

Подходит Семенов, уводит Лину танцевать, небрежно кивнув Первушину. Лина смеется, смеется. Семенов шепчет, шуршит там что-то, сыплет какой-то мелкий песочек в ушки ангела. Первушин следит за ними взглядом, машинально тянет что-то из бокала. Лина смеется, смеется [3].

Ситуация отсылает к блоковским текстам – и к стихотворению, и к пьесе с названием «Незнакомкам». В последней пошлость *сытых* усилена их количеством, представлением в самых разных местах, в разном социальном облики. Глухота души людей в вечерних ресторанах (в стихотворении), кабачках, на светских встречах (в пьесе) делает незрячими и глаза: прекрасную незнакомку в стихотворении видит только поэт. В пьесе в конце сцены, в которой Она является, поэт оказывается так пьян, что не в силах помочь ей на мосту, не может спасти от проходящего господина в котелке, а потом, протрезвев, и вовсе забывает, не узнает при следующей встрече.

Первая сцена пьесы Н. Мошиной может быть соотнесена в целом с блоковским контекстом, прежде всего, расстановкой сил. Есть необычная героиня, Семенов, который все время *уводит* её от Первушина, подобно блоковскому господину с узнаваемыми целями. Показан широкий фронт пьющей и вопиющей пошлости, сытости, «пьяности» в целом и в конкретике отдельных лиц: Семенов, действия которого в ремарке описаны с установкой на воплощение средствами пантомимы, лишает Первушина общения с чудом-Линой. После того, как Семенов уводит ангела Лину, на её месте рядом с Первушиным, по ремарке, *плюхается* дама без имени, с неразлично женско-мужской фамилией Никорчук. В её обрисовке в ремарке акцентирован ряд рельефно-выпуклых, давящих физической фактурой, слепящих расцветкой деталей: «Рядом с Первушиным плюхается Никорчук – вся блестящая, в золотой чешуе, шуршащая. Серьги, браслеты, кольца, талия – все толстое, золотое; на голове накручено, на шее накручено... Пахнет Никорчук сладко-сладко, приторно, вяжуще, как будто засунул палец в сироп, а потом потянул – а сироп за пальцем, липко, зубы сводит, не вырваться» [3].

На фоне Никорчук, воплощающей физическую сытость, бесполётность души повседневного рабочего окружения Первушина, Ангелина потрясает его сознание, он в пьяно-блоковском восхищении видит в ней ангела.

Встреча с девушкой выбивает героя из привычной жизненной колеи; такой остроты переживания герои блоковской пьесы не знали: их порывы заглушались вином, приносящим забвенье. Н. Мошина создает экзистенциальную ситуацию «лицом к лицу», ситуацию момента *истины главного героя*, которую он же сам формулирует словами: «*не знать откуда ты, быть только здесь, сейчас*» [3].

Первушин неожиданно открывает в себе способность мыслить в новом для него экзистенциальном измерении, начинает размышлять о собственной сущности. В чем она? В попытках ответить на извечный вопрос, он обращается к христианской морали:

«Какой-то умный человек написал – про то, что не вера наша Богу нужна, а любовь. А то представляете: вы любите кого-то, изо всех сил любите, сердце у вас разрывается – так любите; готовы жизнью пожертвовать ради этого человека, постоянно дарите ему какие-то подарки бесценные, бесконечно заботитесь о нем, а в ответ на всё это слышите

от него в один прекрасный день: «Ну, хорошо. Я в тебя верю». Понимаете? Ему-то любовь нужна, а не вера вот эта» [3].

Если нет любви – зачем же жить с женой, которая давно стала «чужим человеком»? Копаясь в собственных переживаниях, понимая, что жизнь дана в «единственном экземпляре», что это «чистовик», который не переписать, он задает себе и жене вопрос: «В чем выход»? – «Развестись!» – предлагает понимающая его жена Лида.

Казалось бы, решение, как разрубить гордиев узел, найдено, предложено, заметим Лидой. Но, экзистенциальная – кризисная ситуация, смоделированная автором, заставляет героя задуматься об основах и обретении смысла собственного существования, об одиночестве, взаимоотношениях и ответственности за своих близких. Первушин пытается осознать совершенно новую для него ситуацию, ищет из нее выход. Он, у которого в прошлом «всё, как полагается: детский сад, школа, октябренек-пионер-комсомолец, институт, жена, ребенок, работа», живет, как средний человек. Случайно Первушин знакомится с двумя девушками, каких много на улицах большого города: «плащик яркий, шарфик тонкий, шейка белая, пахнувшая вкусными духами. А под плащиком – длинные ноги в лайкровых колготочках и отличная фигурка» [3]. Почти не отличающиеся девушки с рифмующимися именами – Марина и Ирина, одним делом занимающиеся, приводят его к себе домой.

Но в гостях у них он, поражая их отсутствием обычных мужских притязаний, снова и снова начинает рассуждать, ломать голову над тем главным выбором, который ему предстоит сделать. Первушин, не осознавая, что находится в доме-притоне, с болью рассуждает о всеобщем равнодушии:

«Вы идете по улице, навстречу человек, – что, думаете вы разве, как его жена называет, или сколько ребенку лет и есть ли вообще ребенок? Мимо, мимо, спокойно, без лишних вопросов, бегом, быстрее. Чужой человек, левый человек – что за интерес-то?» [3].

Он уже начинает сомневаться в принятом ранее решении расстаться с женой: «Я вот просыпаюсь каждый день рядом с чужим человеком, абсолютно чужим, я только недавно понял, недавно только вот эта ясность в мозгах наступила – просыпаюсь каждое утро, рядом чужой человек, и не любишь его, а всё равно продолжаешь про него думать, не как про чужого» [3].

Экзистенциальное сознание, в основе мировосприятия которого лежит отчуждение, восприятие Другого как угрозы собственной экзистенции, не может существовать без этого Другого (чужого), постигая с его помощью себя самого. И далее, оправдывая и объясняя собственные мысли, Первушин говорит: «Ну, если чужой человек, что же за дело вам до него? Ну, правда? Ведь не может же быть никакого дела – так, если совсем отвлеченно смотреть. Не с позиций христианской морали, а если... если чисто экзистенциально» [3]. В этих словах – тревога, ответственность за последствия своего выбора.

Человек с таким обостренным восприятием действительности чужд и не понятен среднестатистическому человеку с обыденным сознанием. На реплику одной из девушек: «*Вы странный очень*», Первушин отвечает словами Чацкого из комедии А. Грибоедова «Горе от ума»: «*А не странен кто ж?*».

Безнадежно-трагической коллизией оборачивается «пороговая» ситуация в сцене семейного застолья по случаю проводов сына на стажировку в Америку, потому что Первушин приглашает домой свою новую случайную знакомую приятельницу.

Категорически не понимает и не принимает появления девушки определенного поведения сын Первушина. Не готова оказалась к своему участию в семейном торжестве и виновница скандала, остро ощутившая неуместность своего появления. На её вопрос «*ты что, унизить меня хотел?*», Первушин отвечает просто и прямо, как мыслит в новой для себя ситуации: «Ты мне не любовница, никто. Просто знакомая. Что же неприличного? Познакомились вчера, вы меня с Мариной сразу позвали в гости, так что считай это просто ответным приглашением. Вы меня вчера пригласили, я тебя сегодня пригласил. Вот и всё» [3].

Девушка, которую близкие воспринимают как уличную «девку», для Первушина такой же человек, как все присутствующие, как подружка сына – Аня.

Обстановка в квартире накаляется, под громкие аплодисменты попсового концерта в телевизоре Первушин начинает рассказывать своим близким историю двух фронтовиков, которым пришлось расстрелять своего однополчанина:

«Расстрелять за то, что этот третий при отступлении потерял винтовку. Ветеран этот писал, что приговоренный был немолодым уже, худым таким, заросшим щетиной и, пока они вели его на расстрел, всё время плакал. Плакал и всё повторял: «Диточки мои милые, що ж вы без меня будете робыти?»... Плакал и всё повторял. Плакал и всё повторял. «Диточки мои милые, що ж вы без меня будете робыти?» [3].

Эта, по сути, вводная история из другого исторического времени, стала точкой слома, толчком к разрастанию трещины между героем в новом его душевном состоянии и тем миром, в котором людьми обыденного сознания оказываются уже не подвыпившие сослуживцы, а родной сын, молодая девушка (не-ангел).

Эта кризисная ситуация сломала Первушина, довела его до последней черты – не до смерти, но до сумасшествия. Он сломался физически, его психика не выдержала нагрузки: «*начал плакать и не мог остановиться*» [3].

В больнице его посещает все понимающая и любящая жена Лида. Она сумела еще раньше подняться над ситуацией, не отторгла мужа, как это сделали бы многие другие; теперь она старается его понять, ему помочь. Это Лида на колкие реплики сына в адрес подружки Первушина пыталась снять их агрессию: «*отцу так надо*», «*у него сложный сейчас период*». Она внимательна к мужу в больнице, подмечает все изменения, происходящие с ним: «*смеяться начал. Это... хорошо*».

Последние слова Лиды «*ты прости меня. Пожалуйста. Прости меня*» говорят о ней как о человеке, который нашел в себе силы, смог подняться над уровнем обыденного сознания.

Может быть, своеобразную философию драматурга Н.Мошиной и позволяет понять природа действия её пьесы: истинными героями оказываются не главные, крупно поданные, ведущие действие лица, а те, не очень заметные, на которых, как выясняется, жизнь держится.

Именно Лида – жена Первушина, оказывается истинным героем пьесы. Лида занимает в действии места меньше, чем её муж, но она интересна драматургу больше, чем «просто Первушин». Он психически сломался, не смог преодолеть ситуацию, она находит в себе силы жить в условиях повышенной сложности, которые и для неё можно понимать как экзистенциальные.

В тени, на втором плане действия, без нюансов, без подробностей возникает эхо мужских переживаний героя: то, что он ощущает себя чужим в семье, создает достаточно серьезную проблему для жены, ставит под сомнение смысл её жизни, существование её мира. И именно жена Первушина Лида оказывается истинным героем экзистенциальной драмы – находит силы преодолеть личную, женскую оскорбленность, подняться на высокий человеческий уровень понимания, прощения ЕГО как Другого.

Литература

1. Встреча для вас: Наталья Мошина: Не все творческие люди готовы экспериментировать: интервью с Н. Мошиной Е. Шарова. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.agidel.ru/?param1=10155&tab=7> (дата посещения: 30.01.2012)
2. Заманская В. Экзистенциальное сознание и пути его стиливого воплощения в русской и западноевропейской литературе первой трети XX века // XX век. Литература. Стилль: Стилиевые закономерности литературы XX века (1900 – 1950) / отв. ред. В.В. Эдинова. Екатеринбург: УрГУ, 1998. Вып. 3. С. 26 – 40.
3. Мошина Н. (Просто) Первушин. [Электронный ресурс]. URL: <http://shepilovsky.ru/pervushin-nataliya-moshina> (дата посещения: 30.01.2012)

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА С. ДОВЛАТОВА

М. В. Ковальчук

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: О. Н. Русанова к.филол.н., доц.

«Это время сочетания свободы духа, которая уже царила в нас всех, и тоталитарной организации книжного дела» ^[1]. Именно так, словами Валерия Попова, можно охарактеризовать послевоенное время, когда творил замечательный «рассказчик», как называл сам себя, Сергей Донатович Довлатов.

Творческий путь Сергея Довлатова начался с момента его поступления на филологический факультет Ленинградского государственного

университета в 1959 году. Довлатов очень хотел быть выдающимся и знаменитым литератором, однако был известен только в малых кругах – среди знакомых и друзей-писателей: А. Наймана, И. Бродского, Е. Рейна, Д. Бобышева и других. Довлатов был самым младшим, поэтому наименее известным из них. Он писал стихи, небольшие рассказы. В сущности это были житейские курьезные истории из жизни самого автора или его знакомых. К сожалению, названия первых рассказов никому неизвестны, поскольку из раннего творчества сохранилось только четыре стихотворения 1952 года, отправленных в детский журнал «Костер». «Одно, конечно, про Сталина. Три – про животных... Напоминают худшие вещи средних профессионалов...» [2]. После неудачного опыта автор решает навсегда покончить с поэзией и заняться прозой. Вот что об этом пишет ближайший друг Сергея Донатовича, А. Арьев: «Сереза мне подсунул три рассказика. Таких маленьких, каких-то крохотных. Я их прочитал и на какой-то ткнул пальцем и сказал: «А вот это мне не понравилось меньше!» Это была высшая степень похвалы». Литературовед, литературный критик, прозаик Андрей Юрьевич Арьев был первым, кто обратил внимание на творчество начинающего писателя. Впоследствии он стал главным организатором Довлатовских чтений в Петербурге (с 1999 г.). А. Арьев «очень способствовал его российской славе, участвовал в издании всех его книг (причем они вышли здесь с гораздо большим успехом, чем в Америке)» [1].

На первый план исследователями выдвигается проблемы автобиографичности, прототипов, типологии героев произведений Довлатова. О связи произведений писателя с его биографией пишут в «Литературной газете» в статье «Искусство автопортрета» (сентябрь, 1991) П. Вайль и А. Генис [3], писатели и близкие друзья Довлатова. Эту же проблему затрагивают Ю. Арпишкин в статье «Герой в поисках автора» (1991) [4, с. 179 – 181] и И. Смирнов «Довлатов в поисках роли» (1991) [5, с. 443 – 451]. С этих первых статей и книг начинается исследование творчества писателя. Их авторов интересует, насколько правдоподобно Довлатов изображает себя в своих произведениях. Они считают, что образ автора, несмотря на подчеркнутую автобиографичность, даже документальность, является художественным образом. Герои, несомненно, тоже – результат художественного вымысла, хотя у многих из них есть реальные прототипы. На этом акцентирует внимание Ю. Арпишкин. Редактор-составитель В. Ерхов в книге «Довлатов и его герои» (2002) [6], посвященной 300-летию Санкт-Петербурга, представляет Сергея Довлатова не только как героя собственных рассказов, но говорит о значении творчества Довлатова в литературе советского Ленинграда.

Еще во время службы в системе охраны исправительно-трудовых лагерей в Коми АССР (1962 – 1965 гг.) Довлатов записывал истории заключенных. Осенью 1965 года Сергей Донатович поступает на факультет журналистики ЛГУ. Пока «рассказчик» находился на службе, его приятели стали известными писателями и поэтами в Петербурге, «он отстал, поэтому он чувствовал себя скорее уличным, чем литератур-

ным персонажем» [7]. К этому времени Довлатов оттачивает текст лагерных «записок» и превращает их в свое первое серьезное произведение «Зона». С него-то и началось настоящее творчество. Автор в своих произведениях предстает перед читателями в качестве рассказчика, охранника Бориса Алиханова. В «Зоне» Довлатов создает целую систему разных образов, отличающихся живым характером. Автор не делит их однозначно на «хороших» и «плохих». Все персонажи находятся в развитии. Например, Капитан Егоров, «тупое и злобное животное», влюбляется в аспирантку Катю Лунину и обнаруживает в себе способность к заботе и состраданию. Довлатову удается передать атмосферу лагерной жизни, при этом обращая внимание читателя на то, что жизнь по обе стороны железной проволоки одинаково ужасна.

Но, несмотря на либерализм 1960-х, печатать про лагерную жизнь заключенных никто не собирался. Довлатов «с лагерной темой опоздал года на два» [7], эта сторона жизни уже была описана. Так, например, на эту тему писали в 1957 году В. Т. Шаламов (стихи из «Колымских тетрадей», журнал «Знамя», № 5), а 1962 году А. И. Солженицын («Один день Ивана Денисовича», журнал «Новый мир», № 11). «Зона» появляется на свет только в 1982 году не в России, а в Америке. На родине «Зона» стала одним из самых популярных произведений Довлатова уже после смерти писателя. В 1992 году режиссерами Виктором Студенниковым и Михаилом Григорьевым выпущен фильм «Комедия строго режима», где есть экранизация фрагмента из этого произведения. Позже и другие книги С. Довлатова – «Зона», «Чемодан», «Заповедник», «Рассказы» – будут включены в перечень 100 книг, рекомендованных Министерством образования и науки РФ к самостоятельному прочтению школьниками. Но путь писателя в литературу был долгим, непростым.

13 декабря 1967 состоялся дебют Довлатова на вечере творческой молодежи в ленинградском Доме писателей им. Маяковского. Выступали многие известные уже авторы: И. Бродский, В. Попов, В. Уфлянд, Б. Вахтин, Я. Гордин, В. Марамзин. Довлатов читал несколько своих «лагерных» рассказов, но больше всего запомнился слушателям один из них – «Чирков и Берендеев», так как это был «оглушительно смешной рассказ» [8]. Послушать молодых писателей собрался полный зал. После этого вечера Довлатов становится известным читающей молодежи Ленинграда. А уже через месяц 30 января 1968 года ленинградское отделение Союза писателей устраивает очередную встречу творческой молодежи с читателями, среди них «весь цвет молодого литературного Ленинграда». Здесь выступают те, кто не имеет отношения к Союзу писателей, – Валерий Попов, поэт Владимир Уфлянд, Сергей Довлатов и другие. В программе чтений снова фигурирует рассказ об отставном полковнике и его племяннике («Чирков и Берендеев»), публика в восторге, она внимательно слушает, смеется, громко аплодирует. Довлатов понимает, что в этот момент он становится популярным.

Владимир Уфлянд, друг Сергея Довлатова, вспоминает: «Однажды я сказал ему: «Сережа, ты не похож на писателя!» Он спросил: « Почему?»

– «Потому что все писатели маленькие и некрасивые, а ты большой и красивый. Если тебя привести в Союз писателей, его надо просто закрывать: там все какие-то уродливые, старенькие. А ты юный красавец! Ты не писатель!»^[9, с. 7]. Довлатов был не только внешне не похож на писателя, он писал о литературной «кухне» с большой долей иронии. Для него важно было не просто реалистично передать ту или иную проблему, обрисовать ситуацию, сколько выразить собственное отношение к описываемому. Поэтому проблема комизма в его произведениях, роль жанра анекдота занимает большую нишу в довлатоведении. Об этом пишет В. Кривулин «Поэзия и анекдот» (1994) [10, с. 122 – 123], М. Нехорошев «Веллер и Довлатов: борьба героев и призраков» (1996) [11], П. Сальмон «Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова» (2008) [12].

Внезапный писательский триумф начинающего автора неожиданно омрачило одно событие. В высшие партийные инстанции поступает письмо от трех литераторов – Н. Утехина, С. Смирнова, В. Щербакова, где говорится: «Вечер в Союзе писателей является грубой антисоветской сионистской провокацией. <...> Чем художественнее талант идейного противника, тем он опаснее. Таков Сергей Довлатов. То, как он рассказал об одной встрече бывалого полковника со своим племянником, не является сатирой – это акт обвинения». Идеологическая система решила «закрыть» автора юмористических рассказов. Всё, что писатель отдает в издательство, одобрено «на уровне рядовых сотрудников»: рецензентов, редакторов, корректоров, главные редакторы отказываются печатать, и возвращают рукописи, так как дорожат своим местом и должностью. Об этом сам С. Довлатов пишет: «Через несколько лет меня перестанут интересовать соображения рецензентов. Я буду сразу же заглядывать в конец: «Тем не менее, рассказы приходится возвращать...» [13, с. 12]. Уже известному «рассказчику» не понятно, кто и как управляет литературой, и почему он стал «идейным противником». Теперь публиковаться можно, только если у тебя есть связи, либо выполняющая социальный государственный заказ: можно написать идеологический рассказ, очерк, в котором в выгодном свете будет представлена действующая власть.

С. Довлатова не издают, но он продолжает писать, только теперь уже «в стол», ожидая лучших времен. Исследователи об этом периоде творчества пишут по-разному. Так, например, Д. В. Малышова отмечает: «О чем пишет Довлатов? О том, что сам видел, слышал, пережил. Он изображает действительность, в которой живет (советскую, затем – американскую), и людей, которые его окружают» [14, с. 172 – 198]. Об этом говорит и И. Сухих, автор книги «Сергей Довлатов: время, место, судьба» (1996) [15]; Е. Рейн в статье «Мне скучно без Довлатова» (1997) [16, с. 152 – 157]. Все авторы обращают внимание на то, что Довлатов реалистично описывает советскую действительность.

Довлатов понимает, что продолжать жить нужно, а для этого необходимы денежные средства и вопреки своей литературной гордости он пишет «идеологический» рассказ о рабочем классе под названием

«Интервью» (журнал «Юность», 1974 год). За этот рассказ автор получил 1000 рублей, что для советского человека было нереальной суммой, ведь даже сотрудник КГБ получал 25 рублей в день.

Спустя какое-то время Довлатов взял еще один государственный заказ – публикацию в журнале «Нева». Денежный аванс был истрачен, но материал не получился. Писать вымышленную правду было сложно, так как сам Сергей Донатович не принимал политическую идеологию государства. Ему надо было «укрыться» от издательства. Бросив семью и неудачное писательское поприще в Ленинграде, Довлатов едет туда, где цензура менее жестока, где больше свободы слова.

Эстония стала временным убежищем писателя. У него появилась возможность начать жизнь с чистого листа. В 1972–1975 годах он жил в городе Таллине, работал штатным и внештатным сотрудником в газетах «Советская Эстония» и «Вечерний Таллин». Здесь, несмотря на жесткую цензуру, направленную главным образом на самиздатские, диссидентские, националистические издания, Довлатову удавалось печататься в местных печатных органах. И это больше удача, чем официальное признание. Истории, очерки, небольшие рассказы, основанные на реальных событиях, и персонажи, наделенные вымышленными, но вполне узнаваемыми именами, приходится по душе эстонскому читателю. Некоторые из них позже вошли в новое произведение автора «Компромисс».

В Таллине Довлатов вступает в республиканский союз журналистов. В редакцию журнала «Ээсти Раамат» поступает роман «Пять углов». Кураторы из местного ЦК одобряют и пропускают его. Но Довлатова вновь подкарауливает злая судьба. Его таллинский друг Владимир Котельников берет почитать еще не напечатанную рукопись «Зона», но ночью его квартиру обыскивают сотрудники КГБ, изымают ее и еще ряд произведений других писателей, среди которых были запрещенные произведения А. И. Солженицына. Довлатову снова приходится бежать. Набор книги «Пять углов» так и не состоялся.

По возвращении в Ленинград «рассказчик» снова остается без работы. Единственный, кто его замечает – это начинающий кинематографист Николай Шлиппенбах. Он задумывает снять картину о том, как Петр I попадает в современный Петербург, где его окружает «пошлая советская действительность...» [17, с. 140]. Довлатов был действительно внешне очень похож на Петра I, поэтому идеально подходил на роль главного героя. Сняв несколько кадров, Шлиппенбах разочаровался в задумке, но Сергей Довлатов гонорар, все же, получил, на временное существование хватило.

Достойной работы писатель найти не может достаточно долго. Он пишет рецензии для журналов «Нева» и «Звезда», а в 1976 – 1977 гг. устраивается работать экскурсоводом в Пушкинских Горах. Время, проведенное в заповедных местах, дает материал для написания книги «Заповедник».

Весной 1978 года в издательстве «Ардис» была напечатана единственная при его жизни «Невидимая книга».

В апреле 1978 года жена Елена Довлатова вместе с дочкой Катей решается уехать из страны, в которой не было нормальных условий для существования. Через несколько дней после их отъезда Сергея Довлатова задерживают на 15 суток за хулиганство. Власти ищут антидовлатовцев, тех, кто может подтвердить антисоветскую направленность его произведений, и находят. В результате ему предлагают альтернативу: пожизненное заключение или эмиграция. Скрепя сердцем, он решает покинуть родину навсегда.

Приехав в США, «рассказчик» начинает работать для радиостанции «Свобода». Здесь неплохо платили. Он проработал 11 лет, до последних дней, участвовал в передачах «Поверх барьеров» и «Бродвей 17/75», вел свою собственную программу – «Писатель у микрофона». «Работу на радио Сергей часто считал халтурой, и в «Филиале» изобразил редакцию скопищем монстров. Как всегда у Довлатова, это верно только отчасти. На самом деле нью-йоркская «Свобода» времен Довлатова, как раньше – редакция газеты «Новый американец», быстро превратилась в клуб, где посторонних толпилось больше, чем своих» [18].

Необходимо отметить важнейшую роль Иосифа Бродского в творческой жизни Сергея Довлатова этого периода. По приезде в Америку Довлатова отягощало незнание английского языка. Бродский помог найти хорошую переводчицу (Энн Фридман), литературного агента, познакомил с американскими издателями. Благодаря отличному переводу Энн Фридман американский читатель узнает Довлатова-писателя. Его рассказы на английском языке опубликовали в журнале «Нью-Йоркер». Это очень большой и знаковый журнал в Америке. До Довлатова из русских писателей в нем печатали только В. Набокова. Публикация в нем означает признание всей интеллектуальной читающей элиты США. В Америке ему удается напечатать свои произведения без цензуры. Появляются на свет «Компромисс» (1981), «Зона. Записки надзирателя» (1982), «Заповедник» (1983), «Ремесло» (1985), «Чемодан» и «Иностранка» (1986), «Представление» (1987). В 1986 году Сергей Довлатов получает премию американского «Пен-клуба» за лучший рассказ «Чемодан». От премии писатель отказался. По условиям конкурса премия присуждалась неопубликованной вещи, а Довлатов предпочел опубликовать свои рассказы. В 1989 его имя вместе с Исааком Бабелем войдет в список авторов «60 лучших рассказов мира».

В 1990 году Довлатов дает свое последнее интервью Виктору Ерофееву, он рассказывает о своей жизни, о творческом пути, об эмиграции [19]. В том же году на родине в Ленинграде, в издательстве «Васильевский остров» выходит первая книга «Заповедник». Валерий Попов, друг и автор биографической книги о Довлатове, пишет: «Слава пришла сразу – словно, как всегда по своей подлой привычке, только смерти и ждала. Первая большая книга Довлатова в России – «Заповедник» – была подписана в печать на пятый день после его смерти!» [20, с. 348].

Творчество Довлатова, как и многих других писателей-эмигрантов, стало доступно в полном объеме отечественному читателю только в начале 1990-х годов. О нем стали очень много писать.

Исследование творчества писателя Сергея Довлатова находится еще в начальной стадии изучения. И хотя литературоведами уже осмыслены такие черты его писательского таланта как автобиографичность, проблема комизма и анекдота, специфика образов героев и их прототипов, многие аспекты поэтики еще совершенно не изучены.

Большую часть в довлатоведении занимает характеристика личности и биографии писателя: Е. Скульская «Перекрестная рифма (письма Сергея Довлатова)» (1994) [21, с. 152 – 155], А. Арьев «Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба» (1999) [22] и «О Довлатове. Статьи, рецензии, воспоминания» (2001) [23], А. Арьев «Сергей Довлатов: лицо, словесность, эпоха» (2012) [24], А. Пекуровская «Когда случилось петь С.Д. и мне» (2001) [25], «Последняя книга: рассказы, статьи» (2001) [26], «Довлатов С.Д. Сквозь джунгли безумной жизни. Письма к родным и друзьям» (2003) [27], Л. Штерн «Довлатов, добрый мой приятель» (2005) [28, с. 322], В. Попов «Довлатов» (2012) [20].

Большое собрание сочинений в 4-х томах «Сергей Довлатов», опубликованное в издательстве «Азбука» с 1993 – 2005 гг. под редакцией А. Ю. Арьева, включило произведения Довлатова и воспоминания о нем [29]. Каждый, кто знал писателя, говорит о нем с искренней любовью, вспоминают курьезные случаи из его жизни: «Кто-то рассказывал, что Сережа в Америке как-то зашел в лифт, а за ним ввалился страшный убийца-чернокожий – в кожаной куртке, с голым животом – и грозно на него уставился. Сережа спокойно потянул его за уши и поцеловал в загривок. Негр так испугался, что выскочил из лифта. Жизнь писателя была спасена», – вспоминает Алексей Герман, кинорежиссер. В Соловьев и Е. Клепикова впервые пишут о нем в книге «Довлатов вверх ногами» (2001) [30]. Эта книга также носит биографический характер. В книге А. Коваловой и Л. Лурье «Довлатов» (2009) [9] жизнь «рассказчика» показана, начиная с детских лет.

Александр Генис, друг Сергея Довлатова, написал о нем филологический роман «Довлатов и окрестности» (1999), в котором в форме рассказа-рассуждения подробно рассказывает о советском времени и о том, какую роль сыграла для этого времени личность Сергея Довлатова [31].

Творчество Довлатова с каждым годом становится популярнее у читателей, его имя включают в ряд писателей-эмигрантов в учебниках и справочных изданиях [9, 12, 13, 15, 30]. Поэтому проблема изучения творчества писателя остается актуальной в современном литературоведении.

Литература

1. Попов В. 20 лет без Довлатова. Интервью с Валерием Поповым. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russian.rfi.fr/kultura/20100829-20-let-bez-dovlatova-intervyu-s-valeriem-porovum> (дата обращения: 21.03.2013).
2. О Сергее Довлатове. Официальный сайт Сергея Довлатова. [Электронный ресурс]. URL: <http://dovlatov.newmail.ru> (дата обращения: 03.05.2013).

3. Вайль П., Генис А. Искусство автопортрета // Литературная газета. 1991. № 4. С. 7.
4. Арпишкин Ю. Герой в поисках автора // Довлатов С. Чемодан: Повести. М.: Амфора, 1991. С. 179 – 181.
5. Смирнов И. Довлатов в поисках роли // Довлатов С. Последняя книга. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2001. С. 443 – 451.
6. Сергей Довлатов и его герои: сборник / ред.-сост. В. Ерхов. Казань: Отечество, 2002. 158 с.
7. Лурье Л. Фрагмент из фильма «Довлатов» // Официальный сайт Сергея Довлатова. [Электронный ресурс]. URL: http://dovlatov.newmail.ru/news_002.html (дата обращения: 16.04.2013).
8. Штерн Л. Фрагмент из фильма «Довлатов» // Официальный сайт Сергея Довлатова. [Электронный ресурс]. URL: http://dovlatov.newmail.ru/news_002.html (дата обращения: 16.04.2013).
9. Ковалова А. Лурье Л. Довлатов. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2009.
10. Кривулин В. Поэзия и анекдот // Звезда, 1994. № 3. С. 122 – 123.
11. Нехорошев М. М. Веллер и Довлатов: битва героев и призраков // Довлатов С. Последняя книга. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2001. С. 534 – 549.
12. Сальмон П. Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова. М.: Прогресс-Традиция, 2008.
13. Довлатов С. Ремесло. СПб.: Азбука, 2009.
14. Малышова Д. В. Очерки по литературе русского зарубежья. Новосибирск: ЦЭРИС; «Наука». Сибирская издательская фирма РАН, 1995. С. 172 – 198.
15. Сухих И. Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб.: Культ-информ-пресс, 1996. 442 с.
16. Рейн Е. Мне скучно без Довлатова // Довлатов С. Собрание сочинений. В 3-х т. СПб.: Лимбус Пресс, 1993. С. 152 – 157.
17. Довлатов С. Чемодан. СПб.: Азбука, 2009.
18. Генис А. Сергей Довлатов на Радио Свобода // Официальный сайт радио «Свобода». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/263239.html> (дата обращения: 18.04.2013).
19. Дар органического беззлобия: Интервью с Виктором Ерофеевым // Огонек. 1990. № 24. С. 7 – 8.
20. Попов В. После смерти начинается история // В. Попов. Довлатов. М., 2012.
21. Скульская Е. Перекрестная рифма // Малоизвестный Довлатов: Сборник. СПб.: Азбука, 1995. С. 152 – 155.
22. Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба / Сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Звезда, 1999. 356 с.
23. О Довлатове. Статьи, рецензии, воспоминания. Тверь: Другие берега, 2001.
24. Сергей Довлатов: лицо, словесность, эпоха / Сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Звезда, 2012. 323 с.
25. Пекуровская А. Когда случилось петь С. Д. и мне. СПб.: Симпозиум, 2001.
26. Довлатов С. Последняя книга. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2001. 608 с.
27. Довлатов С. Д. Сквозь джунгли безумной жизни. Письма к родным и друзьям. СПб.: Изд-во журнала Звезда, 2003.
28. Штерн Л. Довлатов – добрый мой приятель. СПб.: Азбука-классика, 2005.
29. Довлатов С. Собрание сочинений в 4-х томах. Том 4 / Сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Азбука, 1993. 489 с.
30. Соловьев В., Клепикова Е. Довлатов вверх ногами: Трагедия веселого человека. М., 2001. 192 с.
31. Генис А. Довлатов и окрестности: Филологический роман. М., 2004. 502 с.

ОБРАЗ ЛУНЫ В ЛИРИЧЕСКОМ РОМАНЕ Г. Н. КУЗНЕЦОВОЙ «ПРОЛОГ»

Е. В. Кузьменко

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: М. А. Хатямова, д.филол.н., проф.

В последнее десятилетие в отечественном литературоведении появилось значительное количество работ о литературе Первой волны русской эмиграции, изданы учебники, энциклопедии, сборники статей. Однако наименее исследованной областью остается творчество молодого поколения писателей. Есть среди них и такие, которые все еще ждут своего исследования. Г. Н. Кузнецова – одна из них. Отдельные упоминания о ней в критике касаются не столько ее творчества, сколько особой роли в литературном быте и бытии эмиграции – талантливая ученица и последняя любовь И. А. Бунина [1, с. 117]. Однако уже современники отмечали особую неповторимую лирическую манеру молодой писательницы. Например, А. К. Бабореко писал, что стихи Кузнецовой содержат тайну, мистическую стихию, без которой не может быть поэзии; «завораживает уход из трезвой жизни, погружение в некую первичную стихию...» [2].

Г. Н. Кузнецова оставила небольшое, но разноплановое наследие: цикл рассказов «Утро» (1930), роман «Пролог» (1933), сборник стихотворений «Оливковый сад» (1937) и знаменитый «Грасский дневник», опубликованный в 1967 г. в Вашингтоне, который она вела в 1927 – 1934 годах [3].

Роман «Пролог» – это единственный роман писательницы, опубликованный в Париже в издательстве «Современные записки» в 1933 г. [4, с. 300]. Критики отмечали близость замысла романа к «Жизни Арсеньева» И. А. Бунина [5, с. 226]: в обоих произведениях изображается индивидуальное существование человека в космическом бытии, обусловленность внутреннего мира героя природой. Главное в романе Кузнецовой – становление человеческой личности в онтологическом бытии [1, с. 118–119].

Роман своеобразен в жанровом отношении. Во-первых, «Пролог» – это «роман становления» героини (М. М. Бахтин): на протяжении всего повествования показано душевное взросление маленькой девочки, которая в тесной связи с природой преодолевает как внешние, так и внутренние невзгоды [1, с. 118–119]. Во-вторых, это, несомненно, автобиографический роман, который, как пишет О. Р. Демидова, «представляет своеобразную «исповедь дочери века», это текст, воссоздающий жизненный опыт автора, представляющего свое время и свое поколение» [6, с. 14 – 17]. В-третьих, роман Кузнецовой можно отнести к лирической прозе; это жанр, возникший на пересечении лирики и прозы [7, с. 3].

М. М. Бахтин писал, что «роман – смешанный жанр (смешение стихов и прозы), включающий в свой состав различные жанры (в частности

– лирические)» [8, с. 353]. Основу сюжета лирического романа составляют переживания, состояние души героя [7, с. 37 – 38]. Самым важным в таком романе становится самораскрытие лирического героя [9, с. 257], становление личности в тесной связи с природой. Структурируют лирический сюжет романа образы-символы, которые несут в себе обобщение, т.е. принимают разные формы, окрашенные авторскими эмоциями и оценками [10, с. 25]. В романе образ-символ обретает субъективное существование, порождает эстетическое поле, выходящее за рамки авторского замысла [10, с. 31].

«Пролог» состоит из четырех частей, каждая из которых состоит из глав. И переход от одной части к другой – это переломный момент в жизни главной героини. Такое членение романа позволяет проследить процесс становления личности, ее взросление.

Повторяющиеся от главы к главе образы-символы можно определить как природные (луна, костер, солнце) и неприродные (портрет). Они позволяют выявить основные мотивы романа: одиночества, свободы, жизни и смерти, любви и дружбы, природы.

Автор вписывает существование героини в традиционную для литературы топологическую антитезу «природа, дом / социум, город»: Ксения в процессе взросления и самоопределения переходит из одного мира – в другой, из «домашнего» мира природы – в городской мир социума, хотя внешнее пространство остается тем же (город Киев). Предметом авторского изображения и осмысления становится сам процесс перехода ребенка из природного домашнего существования в социальное городское: маленькая девочка, не знающая жизнь, стремится постигнуть новые, неведомые для нее тайны взрослого мира.

Одним из главных символов названной оппозиции в романе является Луна. Во-первых, Луна изображается в своем прямом значении, как природный образ (небесное тело, единственный спутник Земли, светящийся солнечным светом [11, с. 762]). Во-вторых, она присутствует в описании картин, музыке, рассказах. В-третьих, используется и символический смысл Луны как воплощения циклического ритма времени, универсального становления; Луна олицетворяет на небосводе бессмертие и вечность [12, с. – 256]. Луна в романе становится спутницей героини, ее души. Являясь частью природного, естественного мира, душа Ксении, как переменчивая Луна, тянется к шумной городской жизни, стремится к независимости и свободе.

Впервые этот символ упоминается в первой главе первой части романа. Луна изображена в статичной картине, отражающейся в озере, которое символизирует несвободное, заключенное в рамки бытие. В этой же главе перед нами предстает другая Луна из воспоминаний деда: «Он описывает Запорожскую Сечь и степь, по которой едут казаки при луне» [13, с. 201]. Все в этом рассказе наполнено радостью и свободой: небо, которое не имеет пределов и ничему не подвластно; казаки, у которых воля и свобода всегда были правилом жизни. В первой части романа Луна ассоциируется у героини с тайной, таинственностью будущего завораживает ее. Впоследствии Луна станет главной героиней.

ней романса, спетого на выпускном балу: «... луна плывет среди ночного неба» [13, с. 267]. Небо, также как и в рассказе дедушки, олицетворяет свободу, которая неотделима от одиночества. Луна одна на небосводе, как и Ксения, которая не находит взаимопонимания и поддержки в окружающих людях: она одинока в доме отчима, затем в доме мужа.

В третьей части романа Ксения смотрит только на лунное отражение в воде: героине стыдно, что она постепенно отдаляется от естественной, природной жизни, и поэтому не может посмотреть «своей» Луне «прямо в глаза». Луна – это тусклый и тихий огонек, полная противоположность гордому и свободному образу из первой части: «Взошла ущербленная луна <...>. Луна тускло сияла в воде» [13, с. 274 – 275]. Вода символизирует бессознательное (К.Г. Юнг). Ксения счастлива, с ней рядом ее возлюбленный, но внутреннее чувство тревоги не покидает героиню: «Свет ее тускло отражался в тихой, как будто покрытой паутиной воде <...> точно подернутой жиром» [13, с. 274]. Образ тины – это проекция будущей жизни Ксении: от ожидания счастья (бурная река) – к неоправдавшимся надеждам (стоячее озеро). Если в детстве водные прогулки с дедом доставляли радость, то в начале отношений с Кедровым движение по бурной реке символизирует грядущие изменения. Причем водные прогулки с Кедровым оставляют неприятный отпечаток в душе героини: Ксения страдает «от его неправильных, негармоничных движений» [13, с. 274] при управлении лодкой, которая является символом переправы из одного мира в другой [12, с. 285].

В четвертой части романа Луна предстает символом будущего: «Луна была уже почти полная, и свет ее огромным бледным туманом заливал валы» [13, с. 306]. Накануне свадьбы Ксения вновь задумывается о том, что ее ждет: «И где мы будем завтра в это время?» [13, с. 306]. В период ожидания свадьбы с Кедровым будущее для героини уже не представляется таким счастливым. Венчание должно состояться осенью, когда природа умирает, готовясь к долгому зимнему сну, и героиня, сама того не осознавая, увядает вместе с ней. В день свадьбы Ксения словно отсутствовала: «...все вскоре слилось в сон» [13, с. 309]. День, которого она ждала, стал днем прощания с прошлой жизнью, которая уже никогда не будет прежней. Солнце, «сжигающее» прежнюю жизнь [12, с. 394], порождает в героине после венчания не радость, а страх: «Муж вывел меня на высокое крыльцо, и я должна была в первую секунду зажмуриться – так остро, после мягкого церковного света, сверкнуло мне в глаза солнце...» [13, с. 311]. Оппозиция Солнце / Луна символизирует выведение внутренних процессов души героини вовне, обнаружение тайного, спрятанного глубоко внутри.

Образ Луны в романе Г. Н. Кузнецовой многозначен. В традиции бунинского природоописания, которую продолжает молодая писательница, это онтологический символ природы-Космоса, в котором существует человек. Кроме того, Луна в романе «Пролог» становится психоаналитическим символом женского начала и души героини, ее сложной внутренней жизни, в том числе бессознательной.

Литература

1. Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь. М.: РОССПЭН, 1997. 749 с.
2. Духанина М. Г. К истории творческих и личных взаимоотношений Г.Н. Кузнецовой, И.А. Бунина, Л.Ф. Зурова, В.Н. Муромцевой-Буниной, М.А. Степун. [Электронный ресурс]. URL: www.litcentr.ru/kritika/?r=dezh&id=2.
3. Люди и книги. [Электронный ресурс]. URL: www.az-libr.ru.
4. Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918 – 1940 / Т. 3. Книги. М.: РОССПЭН, 2002. 712 с.
5. Мельников Н. Г. Кузнецова Г. Н. // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918 – 1940). М.: РОССПЭН, 1997. 512 с.
6. Демидова О. Р. Оставить в мире память о себе // Кузнецова Г. Н. Пролог / сост., вступ. статья, примеч. О. Р. Демидовой. СПб: Мирь, 2007. 327 с.
7. Бальбуров Э. А. Поэтика лирической прозы (1960–1970-е гг.). Новосибирск: Наука, 1985. 130 с.
8. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / сост. С. Бочаров, В. Кожинов. М.: Художественная литература, 1986. 541 с.
9. Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века / Науч. ред. В. А. Суханов. М.: Языки славянской культуры, 2008. 326 с.
10. Введение в литературоведение: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; под ред. Л. В. Чернец. М.: Академия, 2011. 720 с.
11. Толковый словарь русского языка / под ред. С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой. М.: Русский язык, 1989. 921 с.
12. Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.
13. Кузнецова Г. Н. Пролог / сост., вступ. статья, примеч. О. Р. Демидовой. СПб: Мирь, 2007. 327 с.

СЕМАНТИКА ХРАМА В ПОЭЗИИ В. НАБОКОВА

Е. Е. Начигина

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Е.А. Полева, к.филол.н., доц.

Творчество В. Набокова устойчиво привлекает внимание критиков и исследователей уже несколько десятилетий, но поэзия писателя исследована менее всего. Отдельной проблемой, привлекающей к себе внимание набоковедов, является значение и функции в стихотворениях Набокова лексики и образов, имеющей религиозную семантику – рай, ангелы. И хотя сегодня целый ряд исследователей во многом идут за концепцией В.Е. Александрова, считающего, что основной темой Набокова является потусторонность, понятая близко к религиозной [1], всё же относительно поэзии доминирует мнение, что христианская образность в ней – «это скорее обращение к культурно-историческим знакам» [2]. В России первый на культурологическое значение образа рая в творчестве Набокова указал В. Ерофеев [3].

Если вопрос об использовании писателем лексики, имеющей религиозную семантику, ставился в науковедении, то отдельные аспекты темы не становились предметом подробного текстологического анализа. Это определяет новизну данной работы, имеющей предметом изучения семантику храма в поэзии В. Набокова.

Выстраивая общезыковое и культурологическое семантическое поле лексемы «храм», мы обратились к словарям.

В этимологическом словаре М. Фасмера указано, что «храм» происходит от слова «хоромы», которое в свою очередь родственно с «диал. хорóма “крыша”, ... сербохорв. храм, род. п. хрáма «дом, храм», словен. hrám, род. п. hráma «строение, жилье, храм, покой», чеш. chrám, chrámina «храм, церковь»...» [4].

В словаре С. И. Ожегова «храм» имеет два значения: 1. Здание для богослужения, церковь. 2. Перен. Место служения науке, искусству, высоким помыслам [5, с. 1138].

По В.И. Далю «храм» – это: 1. Дом; 2. Здание для общественного богослуженья, всякого исповеданья; церковь [6].

В словаре под редакцией Т. Ф. Ефремовой даны и два переносных значения слова «храм»: «Место, предназначенное для занятий чем-либо и внушающее благоговение» и «Сфера высоких духовных ценностей» [7].

В словаре синонимов указаны слова, близкие по значению: «храм молельня, моленная, богомольня, мольбище, святилище» и уточняющие (церковь, монастырь, собор, часовня, мечеть, пагода, костел, пантеон, Божий храм и другие) [8].

Учитывая интертекстуальную природу творчества В. Набокова, имевшего филологическое образование, органично впитавшего разнообразный литературный опыт предшественников, мы обратились также к культурологическим значениям слова «храм». Среди устойчивых выражений можно выделить «храм искусства», «природа – храм». Последнее связано со сквозной темой в русской литературе, начиная с XIX века (вспомним хрестоматийную фразу Базарова из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети»: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник», образ природы-храма в поэзии А. Фета, Ф. Тютчева).

Мы провели количественный контент-анализ стихотворений В. Набокова 1910–1920-х годов, определяя произведения, содержащие лексемы, метафоры, связанные с образом храма. В результате было выявлено 16 стихотворений, включающих упоминания, описания, намеки на храм (церковь, костел).

На первичном этапе семантического анализа все выявленные тексты были распределены на группы по тематическому принципу. Было определено, что Набоков упоминает храм и близкие к нему по значению слова в стихотворениях, посвящённых теме Родины и детства, теме творчества и теме природы. В двух стихотворениях («Стамбул» и «Крестоносцы») возникает образ исламских культовых сооружений.

**Распределение стихотворений В. Набокова,
включающих семантику храма, по тематическому принципу**

№	Тема Родины	Тема творчества	Тема природы	Упоминание культовых сооружений ислама
1	Россия, 1919	Я на море гляжу из мраморного храма...	Каштаны, 1920	Крестоносцы, 1919
2	Детство, 1918	На смерть А. Блока (цикл)	Храм, 1921	Стамбул, 1919
3	Исход, 1924	Исход, 1924		
4	Молитва, 1924	Молитва, 1924		
5	Сон на Акрополе, 1919			
6	Крым, 1920			
7	Русь			
8	Ласточки, 1920			

Место храма в образной структуре разных стихотворений Набокова различно. Часто храм является частью пейзажной зарисовки. Например, в стихотворении «Стамбул»: «*два резкочерных минарета¹ / на смуглом золоте рассвета*» [9, с. 68]. В стихотворении «Крестоносцы», воссоздающем противостояние крестоносцев и мусульман, нет описания храма; указание на место действие даётся через один штрих, метонимически – «*белоснежные стены*», отсылающие к образу мечети, исламского мира: «*Когда мы встали пред врагом, // под белоснежными стенами*» [9, с. 93].

Центральное место в произведениях поэтов русского зарубежья занимает тема России, Набоков – не исключение. Но интересно, что в стихотворениях, посвящённых теме Родины, храмы, церкви также лишь упоминаются, не представляют собой развёрнутого самостоятельного образа, а даны как часть пейзажа, как примета местности. Как знак исчезающей, разрушившейся русской культуры часто возникает образ либо развалин храма, либо неуютного места (например, образ «*душной церкви*» в стихотворении «Россия», 1919).

В стихотворении «Молитва» (1924), соединяющем темы Родины и творчества, образ церкви связан с пасхальным крестным ходом: «*и вот, из мрака, церковь огибая, // пасхальный вопль опять растёт*» [9, с. 370].

Молитва – это обращение к Богу, разговор с Богом, в котором человек выражает свои сокровенные надежды, чаяния, просьбы. Набоков использует фигуры скитальцев, соотносимых с изгнанниками-эмигрантами, которые в предрассветной мгле, во мраке ночи ожидают дневного света и молятся об ушедших близких, об утраченной Родине: «*О милых мертвых молятся скитальцы, // о дальней молятся Руси*». В стихотворении представлен собирательный образ изгнанников-эмигрантов, мы слышим не голос одного человека, а «*пасхальный вопль скитальцев*».

Лирический герой печалится об исчезающей русской речи и молится в ночь перед Пасхой о воскресении родной речи: «*А я молюсь о нашем дивном диве, // о русской речи, плавной как по ниве // движенье*

¹ Минарет – в архитектуре ислама башня, с которой муэдзин призывает верующих на молитву.

ветра... Воскреси! // О, воскреси, душистую, родную, // косноязычный сон ее гнетет. // Искажена, искромсана, но чую // её невидимый полёт...» [9, с. 370].

Набоков в «Молитве» оплакивает судьбу русского языка, «искромсанного» и «искаженного». Но он верит в то, что русская культура, речь возродится, воскреснет, вновь обретет силу («...но чую ее невидимый полет»).

Себя же лирический герой ощущает «ремесленником» и «рыцарем». В первом определении отражена готовность поэта работать, выстраивать, выстраивать русскую речь, а рыцарство, изначально связанное с религиозным культом поклонения деве Марии, указывает на то, что в отношении лирического героя к родной речи есть высокое чувство, близкое к религиозному поклонению, служению. Это стихотворение демонстрирует слияние тем родины и творчества (поэта), а образ храма занимает не центральное, а периферийное место, но участвует в раскрытии основной идеи стихотворения.

Темой возвращения пронизано и стихотворение «Ласточки», в финале которого возникают купола храма. Субъекты сознания в стихотворении – сами ласточки, которые «реют над монастырем».

С точки зрения И. Сураг, в стихотворении «речь идет о вере и свободе, точнее – о свободе христианского духа и несвободе монастырского христианства. Ласточки – «воплощение свободного духа, который веет, где хочет» [10]. Но на наш взгляд, смысл художественного высказывания В. Набокова иной. Полёты птиц в святые места, символические для христиан («В Цареграде – на закате, // в Назарете – на заре»), не отменяют возвращения на Родину: «но на север мы в апреле // возвращаемся...». «Паломничество» птиц в Назарет – город, в котором Иисус родился и провел свое детство, а затем в Цареград, иначе Константинополь – столицу Византии, завершается возвращением. Не случайно оно происходит весной (когда инок сорвёт «первый ландыш у ворот»), в пору пробуждения, воскресения природы, обновление жизни. В стихотворении нет противопоставления несвободы инока и свободы птиц, а в финале подчёркнута верность ласточек своей родине: способные оказываться в святых местах, птицы выбирают скромный монастырь и родные купола: «и, не понимая птичьих // маленьких и звонких слов, // ты нас видишь над крестами // бирюзовых куполов».

Таким образом, в стихотворениях Набокова о России храм представляет собой не полновесный образ, но значимый для раскрытия темы Родины штрих.

Литература

1. Александров В.Е. Набоков и потусторонность. СПб.: Алатейя, 1999. (монография)
2. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Пер. с англ. М.: Издательство Независимая Газета; СПб.: Симпозиум, 2001. 695 с. (монография)
3. Ерофеев В. Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 125 – 160. (статья)

4. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. IV том: Т-Ящур (~4500 слов). 4-е изд., стереотип. М.: Астрель, 2004. 860, [3] с. (*словарь*)
5. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / Под. ред. Л.И. Скворцова. М.: Оникс 21 век, Мир и Образование, 2003. 1200 с. (*словарь*)
6. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4: С-Я. Репринт. изд. М.: Прогресс, 1994. 864 с. (*словарь*)
7. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка: Толково-словообразовательный: свыше 136000 словарных статей. Т. 2: П-Я. М.: Русский язык, 2000. 1084 с. (*словарь*)
8. Словарь синонимов русского языка / под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Астрель, 2002. 648 с. (*словарь*)
9. Набоков В. Стихотворения и поэмы. М. Современник, 1991. 574 с.
10. Сурат И. Три века русской поэзии. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/4/su16.html (*статья*)

ОБРАЗ ГЕРОЯ ПОКОЛЕНИЯ В РОМАНЕ Н. Н. БЕРБЕРОВОЙ «ПОВЕЛИТЕЛЬНИЦА»

Д. А. Павлова

Томский научно-исследовательский политехнический университет

Научный руководитель: М.А. Хатямова, д.филол.н., проф.

В творческой эволюции Нины Берберовой 1920–1930-х годов наблюдается заметное движение от изображения эмигрантского быта и бытия («Биянкурские праздники», «Последние и первые») к внутреннему миру героя («Аккомпаниаторша», «Повелительница», «Без заката» и др.) [1]. Стремление отказаться от внешнего приводит писателей «незамеченного поколения» к дневниковой прозе, не заботящейся о форме, но фиксирующей малейшие движения внутренней жизни героев. Такое письмо становится точной записью внутреннего монолога героя, всех его чувств и ощущений, мыслей. «Произведения молодых эмигрантских писателей – это своего рода записные книжки, где авторы хотели передать смутность душевных переживаний в отчётливых словах, где вещный мир и ощущения слиты воедино и где мысль, захваченная врасплох при своем рождении или в движении, в развитии, порождает стенограмму, которую читатель порой не в силах расшифровать» [2, с. 18]. Поэтому их стиль отличался предельной простотой, отсутствием формальных изысков, иногда страдал нарушением художественной цельности. На первый взгляд, и роман Нины Берберовой «Повелительница» (1932) кажется художественно недоработанным, требующим поиска оригинальной идеи, скрывающейся за неоригинальной формой. Форма произведения соответствует стремлению автора сконцентрировать внимание на «душе человеческой», желающей познать себя, мир, высшие духовные ценности. Героев Н. Берберовой беспокоят внутренние противоречия собственных стремлений и поступков. Пристально, доходя до скрупулезности, автор исследует несовершенный, изломанный и противоречивый внутренний мир главного героя Саши.

Так как в центре повествования находится моносознание человека, повествование в романе близко к эстетике модернизма, к роману потока сознания. Герой Берберовой, как и герой романа «Тошнота» Ж.-П. Сартра, часто проводит время в размышлениях и подчас ощущает себя тенью человека, душой ни с кем и не с чем не соединенной: «Нет у меня ничего. Сам я, один я, и больше ничего во всей жизни...»; «В мозгу вдруг открылся какой-то клапан, и побежали мысли...» [3, с. 7]. Это ощущение пустоты, которое испытывает Саша, подобно ощущениям экзистенциального героя. Саша как истинно модернистский герой испытывает непрекращающуюся жажду забвения себя, поиск иной для себя оболочки, желание сломать вокруг себя созданную людьми и обстоятельствами раму, разрушать стереотипные ассоциации, которые вызывает его имя, его лицо. Однако Саша скован стереотипами, все делает по шаблону. Даже во время прогулки он пользуется привычными маршрутами. Катя провожает Сашу домой всегда после кино, а не наоборот. Доминирование привычки подается автором как неспособность свободно и самостоятельно действовать.

Главный герой романа окружен близкими людьми: братом Иваном, невестой брата Катей, другом Андреем, возлюбленной Леной, но он лишен самого главного в жизни родства – родителей: отца нет в живых, мать вышла замуж и уехала в другую страну. Поэтому Саша находится в отрыве от старшего поколения и вся его маленькая семья – это Иван и Катя. Иван старше Саши, но здесь имеет значение не только возрастная характеристика героя, но и отношение самого Саши к брату. Брат Иван, по сути, занимает положение старшего. Он решает в их семье все: куда и сколько потратить денег, чем они будут питаться, писать или не писать письма матери, отвечать на них или нет и, главное, он определяет, каким будет будущее Саши. «И пока он радовался, что у него нет прошлого и настоящего, а есть одно только будущее (выдуманное ему Иваном и Катей, но уже окончательно им усвоенное)...» [3, с. 9]. Таким образом, брат и его невесты замещают герою родителей.

Саша инфантилен. Он не способен проектировать свою судьбу. Автор намеренно акцентирует внимание читателя на планировании будущего Саши кем-то другим. Выдуманный, как будто искусственно созданный для героя мир, его настоящее и будущее, – все это напоминает мир героев Франца Кафки. Это мир, где судебный процесс намеренно создается для героя как театральное представление для одного зрителя. Судебный зал на заброшенном чердаке является тем самым пространством, которое создает сознание героя в абсурдной ситуации. К слову, вспоминая блуждания героя в поисках не существующих ответов на раздирающие сознание вопросы в другом романе Франца Кафки «Замок», мы наталкиваемся на такой же смоделированный для героя мир. В романе «Повелительница» даже быт Саши и Ивана будто специально создан именно для них: «Комната эта для нас с тобой нарочно выдумана» (в их комнате была только одна кровать и пока один спал, другой работал или учился и наоборот, словно они жили по очереди) [3, с.9]. Так в романе «Повелительница» не герои организуют

пространство, а пространство организует жизненный уклад героев. Поэтому быт, в который вынужденно включен Саша, подготавливает к знакомству с ним, с его жизненными установками и принципами. Быт героя, на примере организации пространства комнаты словно дает намеки на то, какого героя мы увидим перед собой: не самостоятельного, не целеустремленного, не имеющего собственного пространства и мнения о мире, замкнутого и живущего в своих мыслях, но бездействующего в действительности. В жизни Саши все было решено или решалось за него, он лишь двигался по выбранной другими схеме. Но как ни странно, героя совершенно не смущала мысль об обязанности кому-то каждой минутой своего счастья, каждым часом успеха и уверенности в себе: «Он не отделял себя от Ивана и Кати, знал, что работать будет на них, как на себя, и мысль о связанности с ними навеки была ему легка» [3, с.18]. Герой понимал, что жить без всяких обязанностей пустынно и бессмысленно, поэтому его радовало наличие того самого долга перед Катей и Иваном, который он твердо решил выплачивать. Сашу утешала и успокаивала такая крепкая связь с двумя людьми материальными узами, поскольку не испытывая внутренней близости к ним, он знал, что они его не бросят и он их не бросит, «и есть в этом соединении, пусть только внешнем, что-то доброе и нерушимое» [3, с.18]. Именно обязанность перед другими, а не свое личное стремление подталкивает Сашу к действиям, к тому, чтобы оправдать связанные с ним надежды. Герой Берберовой манипулирует понятием долга, оправдывая им отсутствие собственных решений и собственного мнения. Он будто выбирает жизнь не за себя, а за другого: «Всякое настроение – проходит и чаще всего не оставляет следа, в то время как действительность, подготавливаемая для него другими людьми, есть нечто незыблемое, раз и навсегда положенное к его ногам, и ему остается только вступить в нее» [3, с. 17]. Саше очень хотелось чувствовать себя свободным, и его формальное соединение с братом как раз оставляло эту нужную, но мнимую свободу. Саша постоянно пребывает в состоянии самообмана: выбор карьеры, который сделал за него Иван и в котором так помог ему друг Андрей, кажется герою самостоятельным. Поэтому Саша остаётся доволен «своим» выбором и соответственно начинает чувствовать свою независимость от других. Но «иногда смутно и беспокойно предчувствовал он, что человеческая свобода больше того, что он знает, что есть какая-то действенная свобода, с ответственностью за нее перед одним собой, – но этого он еще не испытывал. Он только предчувствовал борьбу и трудный путь», которые рано или поздно встанут перед ним [3, с.19].

Саша не самостоятельная единица и поэтому выглядит как дополнение к кому-либо: брату, другу, возлюбленной. Героя интересует только внешняя жизнь, что и порождает зависть к лучшему другу, нашедшему свою судьбу. Саша словно готовый продукт жизнедеятельности других людей, оттого у героя и не могло быть ничего подлинно своего, ничего настоящего, даже любви. Вместо искреннего и светлого чувства он получал лишь продукт замещения – суррогат любви. «В суррогате

этом было все, что бывает в любви, но в таком жалком, приниженном виде, что минутами становилось стыдно себя самого» [3, с. 20].

Несмотря на то, что Саша постоянно испытывает чувство стыда, раскаивается не только в совершенных поступках, но и в промелькнувших мыслях, это не носит осознанного характера. Больше же герой Берберовой стыдится не себя, а своих близких за их несоответствие той красивой и успешной жизни, о которой он мечтает и которую олицетворяет Лена, его возлюбленная. Беспольное чувство стыда, испытываемое героем, демонстрирует его нежелание принять себя и ту жизнь, которой он живет. Именно это несовпадение желаемого с реальным становится толчком к неконтролируемой агрессии героя к себе и другим. Мысли о его предательстве близких, которые герой гонит от себя, находят отклик в другом произведении Берберовой, повести «Аккомпаниаторша», главная героиня которой, перманентно испытывая чувство зависти к талантливой певице и злобу от своей нереализованности, также размышляет о предательстве, измене. Неконтролируемый поток сознания Саши обнажает его темные мысли: «Если бы она была красивее, моложе, богаче, умнее, изящнее, тише – я бы взял ее от Ивана», – подумал он и сейчас же раскаялся в этой мысли (о невесте Ивана Кате) [3, с. 23].

Саша испытывает широкий спектр чувств по отношению к своим самым близким людям: от любви – до ненависти и обратно, от радости – до зависти. В его дружбе с Андреем всегда был дух соперничества, который не замечает ни Андрей, ни сам Саша. Это происходит потому, что герой не пытается по-настоящему бороться с другом, а лишь неосознанно сравнивает их достижения. Саше было крайне тяжело соответствовать Андрею, он словно никогда не мог его догнать, из-за чего испытывал скрытую к нему ненависть, «он всегда впереди, а я сзади». При воспоминании о возлюбленной Андрея, которая успешна, богата, молода и красива, Саша не может сдержать злобы, которая комком подкатывает к горлу. «Как хочется движения, как хочется разбега воли – злой или доброй, все равно!» [3, с. 24].

Как бы ни метался герой от порока к добродетели, в его душе легко уловить тот самый глубокий уголок, в котором прячется зависть к успеху и достижениям окружающих. То, что его лучший и единственный друг Андрей влюблен и любим, не давало Саше покоя. Он завидует тому, что Андрей важен для кого-то, что кто-то его ждет. Он завидует этой его нужности, которой сам не имеет. «Она уже была вовлечена в его жизнь, в его настоящее, она сама была его настоящим» (о возлюбленной Андрея) [3, с. 16]. Его обескураживало то, что это было уже настоящим чувством, а не тем суррогатом любви, о котором они с обезоруживающей поспешностью делились друг с другом. Андрей говорил о ней уже совершенно по-другому, по-новому. Но помимо того, что Андрей является для Саши объектом зависти, он также и его идейный вдохновитель, тот, без которого он не представляет свою жизнь. Андрей для Саши – фокус взгляда на мир, способ держать с ним связь, способ не замкнуться в своем сознании. Поэтому выпадение Андрея

из привычного для них обоих общения стало для Саши ударом, он внезапно почувствовал угнетающее одиночество и понял, что это не то гордое одиночество, о котором ему приходилось мечтать, оно не книжно и нет в нем ни гордости, ни высоты.

Внутренний мир Саши ближе к подполью героев Достоевского, нежели к диалектике души героев Толстого; это уже модернистская вариация на классическую тему изображения подсознательного. Он, безусловно, несет в себе черты этого самого подпольного человека. Такой герой всегда неординарен, всегда имеет высокие внутренние запросы. Он страдает от своей нереализованности, поэтому становится агрессивным. Зачастую подпольный человек отвратителен: полон самых низких и мелких чувств (зависти к Андрею), неприязни к людям (Катя – невеста Ивана), желания унижить слабого (также относится к Кате). Мелкий и гадкий в поступках, он оказывается совершенно иным, когда уходит в «подполье мысли».

Нина Берберова намеренно выводит в центр повествования ущербного героя и показывает нам его внутреннюю грязь, его «подполье». Саша – это молодой маргинал, не удовлетворенный ни собой, ни собственной жизнью. Он – типичный представитель своего «поколения детей», оказавшихся за рубежом и вынужденных выживать в суровых условиях (работа таксистами и на заводах, кокаин, алкоголь, нищета). На первый взгляд, «Повелительница» – роман о жизни «сыновей» без «отцов», где перед читателем раскрываются только их душевные и житейские переживания и где присутствие старшего поколения словно не ощущается. Но, не стоит забывать, что самоопределение молодых, их самостоятельная жизнь начинается с конфликта со старшими, с их отказа от помощи «отцов».

Разрыв и конфликт поколений представлен автором через отношения Саши с матерью. Не только сам герой показан как беспочвенный человек, но и старшее поколение в лице матери является беспочвенным, оторванным от корней, ни к чему не привязанным, даже к собственным детям: мать Саши оставляет их и уезжает с любовником, объясняя все это высоким чувством. Связь с матерью поддерживается только письмами, в которые с некоторой периодичностью вкладываются денежные переводы. Деньги делают общение с матерью неподлинным, меркантильным с обеих сторон. Ее фотография и чек – лишь напоминание о присутствии матери в жизни сыновей. Мать также ищет для себя оправдание то в истинной любви к Торну, то в сложности жизни, то в том, что отец мальчиков не смог дать ей любви, поэтому она не смогла ее дать своим сыновьям. Но за самооправданием стоит человеческим эгоизмом, желание лучшей жизни. Безусловно, мать испытывает чувство вины за желание счастья ценой разлуки с сыновьями, поэтому свой отказ от них называет слабостью. Стоит также отметить, что момент отчуждения от сыновей проявляется с первых строк письма, адресованного Сашуре (как она его называла): «Помнишь ли ты свою маму?». Мать констатирует свое отсутствие в жизни сыновей, и отсутствие той преемственной связи поколений, которая

должна быть: «Следы могут и пропасть – она мисс Торн во веки веков». Берберова лишает связи со старшим поколением не только братьев, но и многих других героев романа: у возлюбленных Саши и Андрея нет отца, про родителей Кати нам вообще ничего не известно.

В романе «Повелительница» Н. Берберова представила свой вариант драматического существования молодого поколения в эмиграции. Как и в произведениях Б. Поплавского, М. Агеева, Е. Бакуниной, Ю. Фельзена и др., ее герой трагически беспомощен перед лицом жизни, ощущает распад всех связей, не может найти опору в существовании, которое приходит к самоубийству как закономерному финалу.

Литература

1. Хатямова М.А. Организация повествования в рассказах Н.Н. Берберовой (от «Биян-курских праздников» к «Рассказам не о любви») // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012. № 3 (19). С. 100 – 110.
2. Летаева Н.В. Молодая эмигрантская литература 1930-х годов: проза на страницах журнала «Числа»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2003. 19 с.
3. Берберова Н.Н. Повелительница: роман, рассказы, пьеса. М.: АСТ: Астрель, 2010. 315 с. (Текст)

КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА В РАННЕЙ ЛИРИКЕ НИКОЛАЯ ОЦУПА

Е. А. Сафонова

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: М. А. Хатямова, д.филол.н., проф.

В лирике Оцупа конца 10-х – нач. 20-х годов XX века (сборник «Град») тема творчества не является определяющей. Зачастую она переплетается с другими: пути, любви, сна, детства и др. Наиболее полно философские представления начинающего поэта о творчестве отражены в стихотворениях «Дао» и «Тёплое сердце брата укусили свинцовые осы», которые и являются предметом нашего анализа.

Произведение Оцупа «Дао изначальный свет» вызвало негативную оценку критиков, отметивших лишь влияние Гумилёва [1, с. 61], однако это одно из самых важных стихотворений первой книги Оцупа «Град». Действительно, на создание стихов китайской тематики («Торговец тканями тонкинскими», «Дао», «Твое имя») опосредованное влияние оказали «китайские стихи» Гумилёва, как и общий интерес культуры модерна к экзотике Востока. Увлечение Оцупа культурой Китая, колоритом загадочной страны обусловлено также его близким знакомством с учёным-востоковедом Е.Д. Поливановым [2, с. 40].

Использование четырёхстопного хорея с мужской рифмой (4Х2-1) и перекрёстной рифмовкой, сообщает речи возвышенность и взволнованность. Такой стих использовали при обмене посланиями А. Блок и А. Ахматова. Стихотворение Оцупа тоже является посланием,

несколько раз используется местоимение «ты» и назван адресат – поэт:

*Дао изначальный свет
Жёлтую бросает тень,
Если ты большой поэт –
На тебе почиет вень [3, с. 32].*

В китайской философии Дао отвечает за начало мира, это вечное действие или принцип творения. Отметим частотность употребления в лирике Оцупа жёлтого цвета. В данном случае эпитет «жёлтый» имеет положительную окраску и выступает цветом солнца, тепла, ауры, присущей людям с высокой энергетикой, духовно-просветлённым личностям и творцам.

В русском языке есть поговорка «На нём почиет божья благодать». В Средние века так говорили о юродивых, которых считали отмеченных Богом, к их разговорам всегда прислушивались. Оцуп неожиданно употребляет глагол «почиет» со словом «вень», означающим по-китайски культура, иероглиф. Так за причудливыми экзотизмами скрывается убеждение автора: творчество – знак избранных. Образ поэта мифологизируется, искусству придаётся сакральный смысл. Автор считает, что поэт обладает особенным даром видения действительности.

Оцуп обращается к философии Анри Бергсона, считающего, что настоящий художник способен отключиться от повседневных забот и тревог и увидеть реальность в первоначальном виде. Прочитывая знаки мира, он открывает вещь не для себя, а для неё самой, при этом его душа вибрирует в унисон с природой [4, с. 50]. Начинаящий поэт воссоздаёт картину единой Вселенной. Если символисты проходили сквозь явления действительности к трансцендентным сущностям, то акмеист Оцуп относится к реальному миру как к самостоятельной ценности, заключающей в себе божественное. Поэтому природные феномены – деревья – эквивалентны феноменам духовным (не случайно они являются символом мира у разных народов), причём являются тайным знаком, в котором закодировано небесное:

*Ветки лёгкие олив
Или северной сосны
Для тебя иероглиф
Жёлтой райской вышины.*

В оцуповской модели бытия мир есть некая сложная организованная целостность, в которой всё явлено и всё взаимосвязано со всем. Поэт является садовником культуры, любовно возделывающим землю обетованную, где растут олива и сосна. Рай хочется обрести здесь и теперь, и остаться там навсегда.

В трактовке Оцупа поэт выступает дешифровщиком мира. Его задача состоит в том, чтобы правильно прочитать написанное языком природы. Очевидна философская установка автора на ценность чувственного познания бытия: уловить связи, скрытые от нашего сознания, можно только сердцем:

*Ты не пробуй разбирать,
Хитрых знаков не пытай,
Только сердцем надо знать,
Что и в небе есть Китай!*

Красота мира, представленная в стихотворении «Дао», – временная, минутная. Основной нерв ранней лирики Оцупа – описание целостного мира, пронизанного творчеством, который разрушает мировая (природная и социальная одновременно) стихия. Основная тема сборника «Град» – ожидание Апокалипсиса – связана с жаждой поэтического преобразования мира. Поэт вступает в борьбу с социальным хаосом, однако враждебные силы оказываются сильнее.

В ранней лирике Оцупа прослеживается желание отмежеваться от политических, гражданских и социальных мотивов, но всё же отстраниться от происходящего поэту не удаётся. Самым страшным событием Оцуп считал расстрел Николая Гумилёва, смерть которого воспринял как личное горе. Современники вспоминали, что в пореволюционные годы Оцуп и Гумилёв были самыми близкими друзьями [5]. Стихотворение «Тёплое сердце брата укусили свинцовые осы», датированное 30 августа 1921 года, посвящено памяти убитого учителя. Гекзаметр передаёт медленный темп реквиема.

*Тёплое сердце брата укусили свинцовые осы,
Волжские нивы побиты жёлтым палящим дождем,
В нищей корзине жизни – яблоки и папиросы,
Трижды чудесна осень в бедном величье своём [3, с. 29].*

Настроения лирического субъекта соотносятся с состоянием природы – осень. За описанием осеннего листопада скрываются размышления о смерти друга как предощущение смерти всего универсума.

Стихотворение имеет центонную структуру, содержит многоуровневую систему отсылок к предшествующей традиции и образам соратников по «Цеху поэтов». Автор намеренно начинает произведение с метафоры «свинцовые осы», напоминающей образ «шрапнелей-пчёл» в стихотворении Н. Гумилёва «Война»:

*Как собака на цепи тяжелой,
Тявкает за лесом пулемет,
И жужжат шрапнели, словно пчёлы,
Собирая ярко-красный мед [6, с. 9].*

В русской и мировой художественной литературе осы и пчёлы сравниваются не только со снарядами. Могучие, хитрые осы выступают в стихотворении Оцупа в образе сильных мира сего. Кроме того, в лирике поэтов-акмеистов пчёлы и осы являются символом поэзии, слова. Мифологема поэта, спускающегося в царство мёртвых ради обретения высшей творческой силы, связывает образ пчёл и мёда со сферой смерти и бессмертия [7, с. 484]. Пчёлы и осы семантически близки друг другу, но в то же время противопоставлены. Например, в стихотворении Мандельштама медуницы (пчёлы) труженицы соотносятся с нежностью, а осы – с тяжестью:

*Сестры – тяжесть и нежность – одинаковы ваши приметы.
Медуницы и осы тяжелую розу сосут.
Человек умирает. Песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на чёрных носилках несут* [8, с. 126].

Если пчёлы сохраняют мёд в сотах, что символизирует творчество, то хищные осы своим жалом убивают розу (поэта). Как в стихотворении Мандельштама, поэт в стихотворении Оцуа умирает, укушенный тяжёлым, каменным, свинцовым жалом жизни.

Мандельштам и Оцуп изображают жизнь поэта в слиянности с онтологическим бытием:

*Медленный листопад на самом краю небосклона,
Желтизна проступила на теле стенных газет,
Кровью листьев сочится рубашка осеннего клёна,
В матовом небе зданий жёлто-багряный цвет.*

Рассуждая о смерти, лирический субъект не впадает в панический ужас, он спокойно и открыто смотрит на чудесный, великий, но в то же время горестный мир. Смерть близкого человека заставляет задуматься и о своей возможно скорой кончине. Мотив ожидания смерти у Оцуа, как и у других акмеистов, подчёркивает особую остроту восприятия мира.

В стихотворении Мандельштама осень, как и у Оцуа, символизирует смерть – она «рассыпает в урны прах» [9]. Ср. описание осени в стихотворении Н. Гумилёва: «Оранжево-красное небо... / Порывистый ветер качает / Кровавую гроздь рябины» [10]. Поэты-акмеисты прибегают к одинаковым цветовым эпитетам, обладающим определёнными негативными ассоциациями: у Оцуа – жёлто-багряный цвет неба, у Гумилёва – оранжево-красное. В стихотворении Гумилёва «Война» ярко-красный мёд ассоциируется с кровью. У Оцуа с кровью ассоциируется багряный цвет, белый является цветом савана, жёлтый – цветом увяданья и тленья.

Частое использование жёлтого цвета, помимо его первого общекультурного значения (золотая осень), отсылает к Петербургскому тексту русской литературы, в котором жёлтый цвет символизирует «предательство и ложь» и несёт в себе «атмосферу преступления». Стихотворение Оцуа содержит и документальный смысл: о смерти Гумилёва люди узнали из расклеенных по городу желтеющих стенных газет. Кроме того, акмеистическая установка на эмпирически явленное бытие сказалось в скрупулёзной проработке деталей, изображении мира в звуках, запахах, цвете.

*Жёлто-багряный цвет всемирного листопада,
Запах милого тленья от руки восковой,
С низким поклоном листья в воздухе Летнего Сада,
Медленно прохожу по золотой мостовой.*

Социальный и духовный опыт Оцуа соединяет осенний Летний сад с гибельностью судеб всех поэтов: Пушкина, Анненского, Гумилёва и других. «Всемирный листопад» воспринимается как всеобщий распад [11, с. 174].

В первом стихотворении сборника «Гремел сегодня ночью гром» [3, с. 27] за образом листа скрывался лист бумаги со стихами. В начале реквиема поэт пишет о «крови листьев», затем «о низком поклоне листьев» и, наконец, о «мёртвых листьях». Умирующие листья деревьев наводят на размышления об умирающем вместе с поэтом творчестве: способна ли поэзия обессмертить своего создателя или она, как любое явление живого органического мира, должна погибнуть? Здесь обнаруживается переключка с И.Ф. Анненским, который циклизировал свои стихи-листья в трилистники и разбросанные листья («Кипарисовый лагерь») и вдохновлялся «красотой задумчивой забвенья» повреждённых статуй. Летний сад для петербургских поэтов – это культурный феномен, «он обращён к творчеству, к размышлению, устремлён к слову» [11, с. 175].

В стихотворении Оцуа «Осень» [3, с. 44] запах кожи любимой женщины неожиданно сравнивался с дорожками Летнего сада, который являлся любовным и творческим Эдемом и ассоциировался с образом возлюбленной. Дорожки Летнего сада, место свиданий влюблённых, назывались дорогой бессмертья. В стихотворении о Гумилёве, напротив, Летний сад, в котором чувствуется милое тленье от руки восковой, напоминает лирическому субъекту о конечности бытия.

*Твёрже по мёртвым листьям, по савану первого снега,
Солоноватый привкус поздних осенних дней,
С гиком по звонким камням летит шальная телега,
Трижды прекрасна жизнь в жестокой правде своей.*

Последняя строка «Трижды прекрасна жизнь в жестокой правде своей», являясь вариацией последней строки первого катрена («Трижды чудесна осень в белом величьи своём»), создаёт композиционное кольцо: жизнь в представлении поэта – непреложная ценность. Лексический параллелизм и антитезы: папиросы – яблоки, неподвижные статуи – стремительная шальная телега – подчёркивают притягательность всех проявлений жизни. Образ шальной телеги, заимствованной Оцупом из стихотворения Пушкина «Телега жизни», акцентирует идею скоротечности жизни. Осознание этого порождает любовь к миру, что является новым качеством акмеистического мироощущения. Жизнь выступает как единство смерти и вечного возрождения, а творческий процесс – не как запечатление мгновений, а как путь к вечности. Мысли о жизни и смерти старшего поэта и друга невольно экстраполируются на собственную судьбу, однако Оцуп не впадает в уныние: твёрдый шаг лирического субъекта по савану белого снега означает стоическое преодоление всех трагедий.

Таким образом, в стихотворениях разрабатывается тема поэтического назначения. Поэт благословляет бытие даже в его трагических проявлениях. Но принятие мира таким, каков он есть, не предполагает смирение с хаосом. Поэты называли акмеизм совестью поэзии [12, с. 186], а свою миссию видели в сопротивлении распаду, что требовало твёрдости духа, личного и стойкого мужества.

Литература

1. Альмединген Г.А. Рецензия на «Град» Н. Оцупа // Книга и революция. 1923. № 11/12 (23 – 24).
2. Ратников К.В. Эволюция поэтического творчества Н.А. Оцупа: диссертация ... к. филол. н. Челябинск, 1998. 165 с.
3. Оцуп Н.А. Океан времени: Стихотворения; Дневник в стихах; Статьи и воспоминания / Сост., вступ. ст. Л. Аллена; коммент. Р. Тименчика. СПб: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. 616 с.
4. Бергсон А. Вопросы философии и психологии. Собрание сочинений. IV. СПб: М.И. Семёнов, 1914. 232 с.
5. Лукницкая В. Любовник. Рыцарь. Летописец. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ruslib.org/books/luknickaya_v/lyubovnikricarletopisectri_sensacii_iz_serebryanogo_veka-read.html
6. Гумилёв Н. Колчан. Петербург: Гиперборей, 1916.
7. Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече, 1997.
8. Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. Вступительные статьи М. Л. Гаспарова и А. Г. Меца. Сост., прим. А. Г. Меца. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997.
9. Мандельштам О.Э. В холодных переливах лир. [Электронный ресурс]. URL: <http://mandelshtam.lit-info.ru/review/mandelshtam/004/354.htm>
10. Гумилёв Н. Осень. [Электронный ресурс]. URL: <http://rupoem.ru/gumilev/oranzhevo-krasnoe-nebo.aspx>
11. Разумовская А. Летний сад в поэтической традиции XX века: диалог пространства и слова // Русская литература. 2009. № 4.
12. Мандельштам О. Полное собрание сочинений. СПб: Академический проект, 1997.

ГЕРОИ АЛЕКСАНДРА ВЕРТИНСКОГО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1930-Х ГГ.

Ю. Слензак

Вроцлавский университет, Польша

Александр Николаевич Вертинский – это знак прошлой эпохи, артист, песни которого по сей день вдохновляют, звучат, хотя бы на польской, русской сценах. Как певец он остался в памяти многих, но как поэт еще не дождался своего исследователя. Об изучении его творчества в настоящее время не приходится говорить. Договор молчания, установленный в прессе после его возвращения на Родину в 1943 г., после более чем 20-летней эмиграции, должен быть нарушен.

Спектр творческой деятельности Вертинского широк. Он известен как певец, исполнитель, создавший свой неповторимый артистический образ на сцене, и мы можем говорить, что он был не просто артистичен, но был актером, он интересен как композитор – автор музыки к своим и чужим стихам. Мы не ошибемся, если определим Вертинского на языке нашей эпохи как барда. Предлагаемые размышления посвящены героям его стихов, ставших песнями.

Первое, что хотелось бы отметить в этом плане, Вертинский – поэт постоянных тем. Может быть, это и позволило ему создать запоми-

нающийся сценический образ. На протяжении всего своего творческого пути Вертинский особенно охотно обращался к темам любви, страсти, к теме одиночества, и эти мотивы, несомненно, связаны с его судьбой – человека и творца, замечающего страдания других, сострадающего им, и лично страдающего вне и внутри своей Родины.

По причине своего профессионального статуса артиста и певца, Вертинский значительную часть жизни проводил в публичном пространстве, наблюдая за окружающими, рефлекслируя по поводу собственного положения человека и артиста. Он был циничным человеком, знаменитостью и очень внимательным наблюдателем, отображавшим в своих произведениях атмосферу кафе и салонов (речь идёт о первой половине XX века).

Вертинский изучал специфическое пространство города, прежде всего, как место своей работы, являвшееся для многих местом светских встреч. Он изучал человеческие типажи, погружался в атмосферу светского спектакля, который разыгрывался перед его глазами. Салоны, рестораны и даже обычные кабаки фактически бывали его домом. Певец проводил в них столько времени, что сложно говорить «бывал». Но мог ли артист найти счастье в этой толпе? Он был поглощён работой, многочисленными концертами, которые часто проходили в мультикультурных пространствах. То, что он вынес из этого своеобразного путешествия, отразилось в его творчестве.

Вертинский был особенно внимателен к поведению женщин, наблюдал за отношениями полов, его внимание привлекали их игра и кокетство. Он не жалел иронии в их адрес, с легкой усмешкой рисовал их портреты. Поэт играл словами, легко оперировал иноязычными вставками, используя с этой целью словарь французских светских салонов, пустые, манерные фразы. В песне «Марлен» (1935), посвящённой Марлен Дитрих, он с воодушевлением рассказывал о знаменитой актрисе, и в то же время с юмором создал, можно сказать, своеобразный мини-справочник для всех несчастных поклонников звезды. В стихотворении-песне был создан типичный образ «звездного» поведения. Героиня показана раскрепощённой, капризной, а ее любовник должен был явиться по первому зову:

«Вас не трудно полюбить,
Нужно только храбрым быть,
Все сносить, не рваться в бой
И не плакать над судьбой,
Ой-ой-ой-ю! <...>
Надо Вас боготворить,
Ваши фильмы вслух хвалить <...>
Ожидая Вас – не спать,
В телефон – не проверять,
Не совать свой нос в дела,
Приставая: «Где была?»
(«А вам какое дело?»)»
[1, с. 180–181].

В подобном ироничном тоне выдержано и другое произведение под названием «Парижанка» (1934). В нем Вертинский высмеивает манеры некой дамы, её духовную пустоту, сосредоточенность на себе и своих потребностях. Роскошная косметика, дорогие машины, тщательно выбираемые в зависимости от повода, хорошо скроенная и модная одежда, идеальная фигура, муж, которого можно купить, друг-спонсор, рождение детей для омоложения – он представляет внешние атрибуты этой женщины, то есть изобилие для тела и почти ничего для души.

Вертинский умел создавать язвительные портреты женщин, забавно разоблачал их глупость, интрижки. Он утонченно высмеивал их. «Парижанка» или «Марлен» отсылают к более широкой проблеме, к которой обращался в своем творчестве Вертинский, а именно к светской тематике. Он не раз описывал и оценивал завсегдатаев кафе и баров, места встречи богемы, зачастую – второсортные притоны. Подобно Игорю Северянину, Вертинский охотно воссоздавал яркие сценки из жизни светских салонов. Русский бард был артистом и появление в этих кругах для общения, а также с профессиональной целью входило в его ежедневный график. Вертинский вел бурную светскую жизнь как на родине, так и за границей. Он общался с разными средами общества. Из этой внушительной социальной мозаики поэт составил портрет окружения, в котором он бывал, воссоздал его атмосферу. В стихотворении, ставшем широко известной песней «Желтый ангел» (1934), пожалуй, наиболее ярко показан характер таких увеселительных мест и он сам как поэт в них: пение в ночных заведениях среди шумного общества, возвращение ранним утром, физическое и нравственное похмелье, чувство вины и стыд за самого себя:

«В вечерних ресторанах,
В парижских балаганах,
В дешевом электрическом раю
Всю ночь ломаю руки
От ярости и муки
И людям что-то жалобно пою.

Звенят, гудят джаз-баны
И злые обезьяны
Мне скалят искалеченные рты.
А я, кривой и пьяный,
Зову их в океаны
И сыплю им в шампанское цветы.

А когда наступит утро,
я бреду бульваром сонным,
Где в испуге даже дети убегают от меня.
Я усталый старый клоун,
я машу мечом картонным,
И в лучах моей короны умирает светоч дня. <...>

На башне бьют куранты,
Уходят музыканты,
И елка догорела до конца.
Лакеи тушат свечи,
Давно замолкли речи,
И я уж не могу поднять лица.

И тогда с потухшей елки тихо спрыгнул желтый Ангел
И сказал: «Маэстро, бедный, Вы устали, Вы больны.
Говорят, что Вы в притонах по ночам поете танго.
Даже в нашем добром небе все удивлены».

И закрыв лицо руками, я внимал жестокой речи,
Утирая фракком слезы, слезы боли и стыда.
А высоко в синем небе догорали Божьи свечи
И печальный желтый Ангел
тихо таял без следа» [1, с. 290].

Из ряда обычных деталей рождается образ загубленной жизни. Свечи, церковные колокола, ангел с миссией обращения, словно голос совести участвуют в создании образа духовных переживаний героя, предчувствия будущей расплаты. Религиозные символы в описании будничной ситуации, помогающие говорить о чувствах, были характерны для произведений ранних символистов. Вертинский тоже охотно использовал их в своих текстах, особенно в раннем творчестве [2, с. 132–136]. «Желтый ангел» иллюстрирует лоск обманчиво роскошных кафе, духовную пустоту этих мест и одиночество человека, возвращающегося с ночных эскапад часто в пустой гостиничный номер, где его единственным собеседником был комнатный грызун – мышка, как в балладе «О шести зеркалах» (1917).

Ритуал посещения кафе, ресторанов был и творческой необходимостью артиста. Вертинский отдавал себя публике, но и сам черпал от нее вдохновение. Многолетнее соприкосновение композитора с завсегдатаями разного уровня светских салонов, а также сделанные там наблюдения стали богатой основой для поэтического творчества.

Изучение творчества Александра Вертинского позволяет увидеть и других характерных для него героев – страдающих, одиноких, утомленных, смешных «марионеток», вызывающих смех сквозь слезы. Вертинский, выбрав для себя с юности маску меланхолического Пьеро, был близок многим героям своих лирических произведений. Радость, счастье, духовное спокойствие – не для них. Для артиста и одновременно для представляемых им лиц маска стала элементом, помогающим справляться с чувствами собственного «я», с мечтами, которые не реализуются, примириться с несовершенным устроенным миром. Несмотря на многочисленные профессиональные достижения, Вертинский не избежал чувства отчуждения, одиночества, поэтому он мог легко отождествлять себя с героями своих многочисленных произведений,

к которым судьба не всегда была благосклонна. Среди череды несчастливцев, описываемых певцом, мы встречаем Джимми, героя стихотворения «Джимми-Пират» (1935), который мечтал стать пиратом, но этому желанию не суждено было сбыться. Это произведение несет универсальное послание, которое можно интерпретировать как метафору несбывшихся надежд человека. Образ Джимми-Пирата интересен человеческими желаниями, мечтами быть не тем, кем он является в реальности, а кем-то другим. Маска мечтателя – это способ совладать с жизнью и одновременно бегство от нее. Мотив фантазии, проекции иного бытия, как лекарства от будничности, средства, отрывающего от повседневности, отсылает нас, среди прочих, к стихотворениям Фёдора Сологуба, старшего символиста, создавшего образ далекой, красивой и безмятежной Земли Ойле. Возвращаясь, однако, к размышлениям о Джимми-Пирате, отметим, что в столкновении мечтаний с действительностью выигрывает последняя, которая совершенно не была такой яркой, как хотелось бы герою истории. Роящиеся в его голове мечтания безжалостно прерываются требованием выполнения повседневных обязанностей. Человек не может получить то, что хочет, и это ведет к страданиям. В истории Джимми-Пирата явно ощутима ирония, относящаяся к сфере человеческих желаний, но, несмотря на это, на первый план выходит сопереживание лирического автора созданному персонажу.

«Я знаю, Джимми, – Вы б хотели быть пиратом,

Но в наше время это невозможно.

Вам хочется командовать фрегатом, <...>

Но, к сожалению ... Вы мальчик при буфете <...>

Прощайте, Джимми, – сказок нет на свете!» [1, с. 215–216].

Реальный мир не дает такой гаммы красок, такого сценария, какой рождает воображение мужчины. Нужно помнить, что «сказок больше нет на этом скучном свете».

Бессилие человека перед лицом непредсказуемости окружающего мира – одна из ключевых тем творчества Вертинского. В «Сумасшедшем шарманщике» (1930) создан образ монотонной и скучной жизни уличного музыканта. Его вид дает импульс для размышлений о судьбе человека и всех других существах в стремительном и ненадежном мире, мире скорости и тщетности бытия. В очередной раз появляется мотив усталого клоуна. Монотонное существование отдельного человека здесь сопоставляется со стихийной, а значит, трудной для постижения вселенной. В жизни нет ничего надежного, до конца определенного. Человек, словно марионетка, – игрушка в руках непредсказуемой судьбы. Его жизнь, как и жизнь шарманщика, это жизнь странника. Однако это не мешает человеку, стремящемуся к упорядочиванию времени и пространства. Лирический герой на фоне постоянно повторяющейся сонной мелодии, доносящейся из шарманки, беспокоится о существовании неуверенного в завтрашнем дне человека, беззащитного и одновременного смешного перед лицом безжалостного мира. Полон любопытства, он задает вопросы, на которые у мира до сих пор нет ответа:

«Кто же нас успокоит, бесконечно усталых,
Кто укажет нам путь в это царство Весны?
Будет это пророк или просто обманщик,
И в какой только рай нас погонят тогда?» [1, с. 61].

В произведениях ностальгического Пьеро с мотивами потерянности и бегства в мечты часто переплетается мотив одиночества. Это состояние относится не только к человеку. Также и четвероногие ищут в его песнях понимания у людей. Среди них мы находим собаку, которая сопровождала хозяина в радости и горе, служила лекарством от оставленности и одиночества, была «слушателем» его признаний. Она показана как самая мудрая и благородная часть своего кормильца. Есть также обезьянка Чарли в мире шоу-бизнеса, странствующая по миру с цирковой труппой, уставшая играть роль вечной марионетки на услужении одуревшей от циркового представления толпы. Судьбу экзотического животного Вертинский сопоставлял с такой же жалкой судьбой поэта.

Проблематика Вертинского включает несостоявшуюся любовь, одиночество, мир пустого светского лоска, человеческие мечты и слабости. Большую часть его героев объединяют такие черты, как бесконечное одиночество, безнадежность. Вертинский выражает в них свою концепцию судьбы, характерную для эпохи, в которой он жил и творил. Король русской эстрады не оставлял никаких иллюзий. Кем бы ни были его персонажи, судьба их не балует. Создается впечатление, что герои барда не слишком могут влиять на обстоятельства своей жизни, они вынуждены играть навязанные роли, либо держаться за них по собственной воле. Но именно такие герои были избранниками Вертинского. Он говорил от их имени, жил их жизнью.

Гуманистическую позицию Вертинского отчетливо выражает произведение, написанное за пять лет до в конца его жизни: «Я всегда был за тех, кому горше и хуже» (1952). Оно представляет его личность и одновременно, его творчество, его позицию:

«Я всегда был за тех, кому горше и хуже,
Я всегда был для тех, кому жить тяжело.
А искусство мое, как мороз, даже лужи
Превращало порой в голубое стекло.
Я любил и люблю этот бренный и тленный,
Равнодушный, уже остывающий мир,
И сады голубые кудрявой вселенной,
И в высоких надзвездях синий эфир.
Трубочист, перепачканный черною сажой,
Землекоп, из горы добывающий мел,
Жил я странную жизнью моих персонажей,
Только собственной жизнью пожить не успел.
И, меняя легко свои роли и гримы,
Растворяясь в печали и жизни чужой,
Я свою – проиграл, но зато Серафимы
В смертный час прилетят за моею душой!» [3, с. 352–352].

Наполненное беспокойством и заботами существование самого автора, дополнительно усиленное и подчеркнутое сценическим образом певца – маской ностальгического Пьеро, – переполняют его песни. И если в позднюю пору, в эмиграции, Вертинский сбрасывает костюм «паяца», то его творчество сохраняет дух этой маски.

Литература

1. Вертинский А. Н. За кулисами. М., 1991.
2. Wertyński A. N., Romanse i poematy / Wybór, przekł., posłowie i oprac., Tadeusz Lubelski. Kraków, 1996.
3. Вертинский А. Н. Дорогой длиною. М., 1991.
4. «Supported by the Erasmus Mundus Action 2 Programme of the European Union»

ОБРАЗ СМЕРТИ В РОМАНЕ А. МАРИНИНОЙ «ФАНТОМ ПАМЯТИ»

М. С. Харламова

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Ю.О. Чернявская, к.филол.н., доц.

Образ смерти неоднократно становился объектом изображения в современной масскультуре (сериалы «Шесть футов под землей» (США), «Ангелы смерти» (Япония), кинофильмы «Знакомьтесь, Джо Блэк», «Съемки в Палермо» и др.). Создаваемый в них образ коренным образом отличается от макабрических изображений средневековья и связано это с феноменом вытеснения, сложившемся в современной культуре. В отличие от человека традиционной культуры, понимавшего смерть как неотъемлемую часть непрерывного процесса смерти-рождения, современный человек избегает упоминания о смерти вообще, что, с точки зрения В. Никитаева, является свидетельством его страха перед смертью: «комплекс вытеснения смерти», лишив человека соответствующей пропедевтики, только усугубил его страх перед собственной смертью» [1].

Отношение современного европейца к смерти можно назвать эскапизмом, считает В. Суковатая – «бегством, уклонением от реальности смерти и созданием сложных онтологизированных конструкций, уводящих личность от индивидуального принятия ситуации смерти к интеллектуализированным размышлениям над ее природой» [2, с. 167]. Исследовательница выделяет три репрезентации смерти в современной культуре: тело, друговость, удовольствие. Все три связаны между собой, поскольку чужое тело позволяет дистанцировать себя самого от смерти, порождая феномен «одруговления». «Одруговление» же, по мнению В. Суковатой, и есть ключ к получению удовольствия, предполагающее подсматривание за смертью другого. Все эти репрезентации вызывают у современного человека мысль о возможности управлять смертью, манипулировать ею, а значит и не

бояться ее. Удовольствие, получаемое от умирания чужого, вписывается в «ряд культурных ценностей Постмодерна» [2, с. 176]. Появление этой реалии современности В. Суковатая относит к 70-м годам XX века, когда на смену старым ценностям пришли новые – удовольствие и получение удовольствия. Новая культурная парадигма превращала любое переживание в культурный знак, заместитель реального переживания, «доставляющего удовольствие от наблюдения за ним» [2, с. 168].

Современная масскультура выполняет своего рода терапевтическую функцию, заставляя видеть в пугающем символе зла антропоморфный образ, обладающий своеобразным обаянием. Одним из первых представил смерть в образе прекрасной женщины Жан Кокто. В его пьесе «Орфей» 1926 года, экранизированной автором в 1950 году, выведен образ таинственной принцессы смерти, влюбленной в поэта Орфея. Смерть в пьесе Кокто не просто женщина, но женщина, способная на самопожертвование во имя любви. В дальнейшем кинематографисты неоднократно обращались к образу смерти, воплощая ее как в образе женщины, так и мужчины.

А. Маринина в романе «Фантом памяти» следует уже сложившейся традиции, создавая антропоморфные образы жизни и смерти. Её персонажи во многом повторяют традиционные, сложившиеся в массовой культуре образы. Своих героинь Марию – жизнь и Анну – смерть, Маринина помещает в некое условное пространство, лежащее за пределами реального мира. Для того, чтобы попасть в него, герой должен пройти через срединное пространство, то есть лес, что оказывается возможным только при помощи проводника. В тексте содержится прямая отсылка к «Божественной комедии» путем прямого цитирования («Пройдя свой жизни путь до середины, Я оказался в сумрачном лесу») [3].

Лес является пограничным пространством между реальным и потусторонним мирами – между деревней, в которой проживал герой, и поселком, в котором живут две главные героини притчи. Поселок в романе Марининой представляет собой место, напоминающее реальность, и, в то же время, обнаруживающее свою условность, нарочитость. Это пространство четко структурировано, что выдает наличие какого-то плана, лежащего в основе архитектурного замысла: «...здесь существовало только три типа зданий, и внутри каждого типа особых различий не наблюдается. Во-первых, гостиницы. Их было великое множество <...> Второй тип зданий – так называемые заведения, располагающиеся либо в нижних этажах гостиниц, либо в двухэтажных домиках.... И, наконец, третья разновидность зданий – жилые дома. Все на одно лицо, все похоже на тот дом, в который я зашел вчера. <...> Я добрал до окраины и неожиданно обнаружил католическую церковь. За церковью больше ничего не было, только поле, а за ним – лес, густой, темный и пугающий. И только тут я сообразил, что не видел в деревне кладбища» [3]. Вот только смысл этого плана ускользает от героя, пытающегося найти, то есть объяснить для себя ту реальность, в которую он попал.

Несообразности начинаются с самого начала – об этом месте он ни разу не слышал, но, судя по всему, оно пользуется огромной популярностью у туристов. Здесь множество гостиниц, развлекательных заведений, но при этом отсутствует кладбище, – все это приводит героя в недоумение. Несоответствия сигнализируют читателю о том, что данная реальность представляет собой какой-то особый мир, подчиняющейся своей собственной, не понятной герою и читателю логике.

Проводником героя становится девочка по имени Лакримоза, чье имя переводится как «Слезная». Её поведение и внешний вид не соответствуют возрасту: «...голос у девочки был монотонным и каким-то глуховатым, лишенным эмоций. Если бы таким голосом разговаривала взрослая женщина, я бы дал голову на отсечение, что у нее тяжелейшая депрессия. ... «– Ты чем-то болеешь? – участливо спросил я.

– Нет, я совершенно здорова. Душа не считается.

– А что с душой?

– Болит. Болеет... И снова я обратил внимание на то, как тяжело, без обычной подростковой резвости, поднялась она с пола» [3].

Она обладает противоречивыми характеристиками – с одной стороны, это совсем еще ребенок, с другой – не по-детски взрослая и серьезная. Это несоответствие сразу же бросается в глаза и становится еще одним «испытанием», которое герой не проходит – он не угадывает, кем на самом деле является девочка, поэтому ее странное поведение ставит героя в тупик.

Задача современной масскультуры – увлечь зрителя / читателя, поэтому в самом разгадывании / узнавании истинного ответа на вопрос – кем является Она (Он) и заключается интрига. Герой А. Мариной подробно описывает Анну, а затем Марию не догадываясь о том, кем эти женщины являются на самом деле. Анна, в глазах героя, привлекательна и сексуальна: «...женщина мне понравилась... Она и в самом деле была очень красивой. И голос у нее такой приятный, чуть бархатистый», «...я отметил изящество и экономность ее движений, горделивую осанку, длинную шею и четкую, совершенную линию подбородка» [3].

Не смотря на то, что в тексте содержатся подсказки («я прикоснулся к ее пальцам и невольно содрогнулся: они были ледяными и какими-то безжизненными» [3]), герой не догадывается, кем на самом деле является Анна.

То же самое относится и к другой героине – Марии: «...абсолютно высушенная, до песочной хрупкости. Белоснежные волосы делают морщинистое лицо еще более темным, почти коричневым. Ярко-красные брюки и сочно-зеленая блузка с вычурным бантом. Пальцы лежащих на подлокотниках кресла рук унизаны кольцами и перстнями» [3]. Мария энергична и дружелюбна, руки ее теплые и живые. Старушка разговорчива и гостеприимна, но герой слеп и видит только то, что лежит на поверхности, он не понимает, что перед ним сама жизнь.

Смерть не просто очеловечивается, она становится еще и объектом восхищения, поклонения, желания. Анна возбуждает не только ге-

роя, но и большинство приезжих мужчин в деревне, однако близость с ней неизменно оборачивается гибелью. На балу герой видит ослепительно прекрасную Анну, одиноко стоящую посреди бального зала. Она и притягательна, и недоступна в одно и то же время: «...я поймал себя на мысли о том, что жизнь могу отдать за одну ночь с ней. Я хочу ее до обморока, до красных пятен перед глазами. И что самое удивительное, в этом желании нет ничего сексуального. Мне вовсе не обязательно совокупляться с ней. Я просто хочу обладать ею, а в какой форме – телесной, духовной, эмоционально-волевой или интеллектуальной – мне все равно» [3].

В романе А. Марининой герой проходит своеобразную инициацию, научившись любить обеих женщин – прекрасно-холодную Анну и мудрую старую Марию. Если в начале притчи главным объектом влечения героя является Анна, то к концу он получает удовольствие в обществе их обеих, так гармонично дополняющих друг друга: «...две женщины, сидящие со мной за одним столом, были для меня в тот момент самыми любимыми, самыми умными и самыми красивыми. Самыми дорогими существами на земле. Кажется, я впал в эйфорию» [3].

Безусловно, вводя в повествование аллегорические образы смерти и жизни, роман А. Марининой выполняет терапевтическую функцию, свойственную маскультуре в целом. Образы жизни и смерти, представленные в виде обаятельных женщин, призваны успокоить читателя, дать ему надежду на счастливый исход роковой встречи. Герой притчи А. Марининой лишен самого главного – осознания своей конечности, смертности. В этом чудесном поселке кладбище отсутствует, то есть окончательного исхода здесь нет и не может быть, а потому все дальнейшие отношения с Марией и Анной превращаются в своего рода игру. Анна и Мария выступают в виде остраненной метафоры смерти и жизни, лишаясь своих сущностных характеристик, обретая лишь чисто умозрительное содержание. И та и другая – фантомы, представленные лишь внешней оболочкой, за которой скрывается пустота.

Литература

1. Никитаев В. Герменевтика смерти. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/47/15.pdf>
2. Суковатая В. А. Антропология смерти как другого в визуальных политиках постмодерна // *Общественные науки и современность*. № 4. 2006. С. 166 – 176.
3. Маринина А.Б. Фантом памяти: Роман в 2 т. [Электронный ресурс]. URL: www.loveread.ec/view_global.php?id=1998

Актуальные проблемы лингвистики и методологии преподавания филологических дисциплин



ДИСКУРСИВНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ

А. В. Анашкина

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: О.В. Орлова, к.филол.н., доц.

Специфика рок-текстов как феномена русской культуры и поэзии, креолизованный характер рок-культуры в целом, дискурс русского рока – вот круг тех проблем, которые рассматриваются филологами, социологами, культурологами, историками и специалистами других отраслей гуманитарного знания.

Данная статья посвящена исследованию дискурсивного своеобразия русской рок-поэзии в динамическом аспекте и предполагает описание некоторых её тематических, концептуальных и лингвостилистических особенностей.

Разные этапы существования рок-культуры соотносятся с разными типами её взаимодействия с культурой в широком смысле слова, но очевидно, что поэтика рок-текстов формируется под сильным влиянием общественно-политического и культурно-исторического контекста. Каждый из этапов рок-культуры характеризуется признаками, проявляющимися в поэтике в целом и в тематике песен в частности, в специфике воплощения лирического героя, в роли вербального компонента в структуре креолизованного текста и др.

Общий путь развития рок-культуры условно можно представить как движение от рок-субкультуры к рок-контркультуре. Определения следующего звена эволюционной цепочки в настоящее время нет. И. Кормилецев, автор большинства текстов песен группы «Наутилус Помпилиус», литературный и музыкальный критик, в статье «Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция» предполагает, что нынешний этап рок-истории можно назвать масскультурой: «масскультура? Или, может быть, третьим компонентом окажется просто «культура»» [1, с. 32]. Этот вопрос, по мнению И. Кормилецева, остаётся открытым.

Рок-культура – многомерный и сложный феномен. Для того чтобы определить дискурсивную специфику этого явления, следует обратиться к истории российской рок-культуры.

Временем появления русской рок-поэзии принято считать 70–80-е годы XX столетия. В этот период рождается советский рок. Характерной чертой рок-дискурса того периода было заимствование соответствующих форм западной культуры. Это проявлялось не только в музыкальном заимствовании, но и в том, что тексты писались на английском языке, «так как русский язык воспринимался как символ конформизма, как часть системы, которым рок-культура противостоит» [1, с. 6]. Но англоязычный период русского рока продлился недолго, и тексты песен таких групп как «Аквариум», «Машина времени», «Зоопарк» писались уже на русском языке. И. Кормильцев и О. Сурова характеризуют специфику рок-субкультуры того времени следующим образом: «смысл, цель и пафос субкультуры – создание своего мира, отделенного от окружающего невидимой, но непреходимой гранью. Внешний мир занимает человека субкультуры только в тот момент, когда этот мир вмещивается в жизнь субкультуры, начинает ей мешать» [1, с. 13].

Лирический герой рок-субкультуры придерживается пассивно-оборонительной позиции по отношению к окружающему миру. Поэтому тексты песен данного периода содержат концептуальное противопоставление своих чужим – таким образом трансформируется известный мотив «поэт и толпа», воплощаясь в дихотомии «МЫ – ОНИ». Вместе с тем ключевой темой рок-поэзии этого времени является воспевание нонконформизма лирического героя, ведущего божественный образ жизни.

Ключевыми фигурами рок-культуры того времени, носителями рок-идеологии в кристаллизованном виде, в поэзии которых мы находим воплощение специфики рок-субкультуры, являлись Борис Гребенщиков и Майк Науменко – лидеры групп «Аквариум» и «Зоопарк». Лирических героев текстов Бориса Гребенщикова и Майка Науменко роднит причастность субкультуре – каждый из них соответствует типичному образу представителя рок-богеми: «слушает Хендрикса, читает “Роллинг Стоун”, пьет кофе в “Сайгоне”, играет на гитаре и т.д.» [1, с. 17].

Обратимся к текстам песен М. Науменко. Группа «Зоопарк» была образована в 1980 году в Ленинграде, и её называют первой советской рок-группой. В поэтических текстах М. Науменко воплотилась ключевая идея обособленности лирического героя от социума, его изолированности, противопоставленности общества и рок-сообщества: *Рок ругали в прессе; в прессе полагали, / Что рок – это «что-то не то». / Они делали свое дело, / Мы продолжали делать свое* («Право на рок», 1991); *Мне не нужны вопросы, вам не нужны ответы. / Мне не нужны признанья, вам не нужны мои советы* («Завтра меня здесь не будет», 1982); *Танцуем мы, и танцуют они* («Буги-вуги каждый день», 1984). Эта оппозиция не носит характера агрессивного противостояния миру

со стороны рок-музыканта. Он занимает позицию отстранения, неучастия в жизни социума. Таким образом, субкультура не является протестом, вызовом обществу, это закрытый «свой» мир, в котором комфортно только представителям определенной субкультуры.

Герой текстов Бориса Гребенщикова, лидера группы «Аквариум», так же, как и герой текстов Майка Науменко, развивает концептуальное противопоставление «МЫ – ОНИ»: *Но мы станем такими, какими они видят нас* («Гость», 1981). Однако рок-поэзии Б. Гребенщикова более свойственна идея консолидации представителей рок-культуры, поэтому в его текстах частотное местоимение *мы*: *мы будем пить чай; мне кажется, мы как в старом кино* («Чай», 1981); *Мы стояли на плоскости / С переменным углом отраженья* («Плоскость», 1981).

В конце 80-х годов XX века рок-субкультура постепенно перерастает в контркультуру – «уровень культуры, нормы и ценности которой противоречат главным составляющим господствующей культуры; попытка создания культуры, противостоящей духовной атмосфере современного индустриального общества» [2]. Вербальный компонент рок-текстов этого периода становится приоритетным по отношению к музыкальной составляющей. Противопоставление «МЫ – ОНИ» превращается в противостояние рок-сообщества официальной, традиционной, политически или идеологически ангажированной культуре.

Период перестройки оказал сильное влияние на рок-культуру. В это время рок-музыка выходит за пределы квартирников и подвалов, её слушателями становятся миллионы, а концертными площадками – стадионы и площади. О рок-культуре начинают говорить массмедиа, появляются интервью с рок-исполнителями, передачи, посвященные популярным рок-группам, снимаются фильмы о культовых рок-музыкантах; позднее открываются вещающие в рок-формате радиостанции (например, «Максимум», «Наше радио»), которые проводят хит-парады рок-музыки («Хит-парад двух столиц», «Чартова дюжина») и организуют масштабные рок-фестивали («Максидром», «Нашествие»).

Переход субкультуры в контркультуру проявился в текстах Виктора Цоя (группа «Кино»). В поэзии В. Цоя появляется новый лирический герой – это уже не инженер, не студент и не «интеллектуал-расстрига» [1, с. 22] Бориса Гребенщикова или Майка Науменко. В текстах В. Цоя героем становится молодой рабочий, или студент техникума, или «пэтэушник». Сложные, объёмные тексты Майка Науменко уступают место более простым текстам Виктора Цоя. Однако это простота обманчива. За маской простака скрывается мудрец, размышления которого близки и понятны многим поколениям слушателей. Вместе с тем в рок-поэзии появляется мотив озлобленности на себя и на мир, не свойственный субкультуре: *мама – анархия, папа – стакан портвейна* («Мама анархия», 1986). Герой *занят бездельем и ни черта ни в чем не понимает* («Бездельник 2», 1982), он *лишний, словно куча лома* («Бездельник», 1982). Трансформация рок-поэтики в текстах В. Цоя достаточно очевидна: появляется публицистичность, лозунговость, происходит упрощение поэтической формы без утраты смысловой глубины.

После смерти Виктора Цоя в 1990 году музыкальное рок-сообщество погрузилось в состояние апатии, деятельность рок-групп затихла. Смерть лидера «Кино» – не единственный случай, когда талантливый музыкант уходит из жизни слишком рано. Сложная социально-политическая ситуация в стране также сыграла свою роль – представители рок-сообщества, как и вся страна, оказались на распутье.

В новом тысячелетии на смену рок-контркультуре пришла массовая рок-культура, не только вобравшая в себя опыт рок-движения как субкультуры и контркультуры, но и подвергшаяся влиянию современного искусства, в частности постмодернизма. Это проявляется в интертекстуальности современной рок-поэзии и в очевидном её тяготении к симулякру, имитации реального. Такие группы, как «Мумий Тролль» и «Ногу свело», – яркий пример вышеупомянутых особенностей современной рок-культуры. Мелодически они относятся к рок-культуре, но в них отсутствует преемственность идей и пафоса рок-культуры 70–90-х годов. Современная рок-культура – абсолютно новый продукт, результат синтеза традиционной рок-культуры и модных музыкальных тенденций. Оказался востребованным образ лирического героя-чудика, странного и замысловатого.

Поэтика современной рок-поэзии существенно изменилась – она перестала ориентироваться на вербальный компонент как на доминанту песен. Например, Макс Покровский (лидер группы «Ногу свело») намеренно нивелирует вербальную сторону песен, делая тексты подчёркнуто бессмысленными: *Рамамба Хару Мамбуру / Рамамба Хару Мамбуру / А Чекета Чекси Фори Ю* («Хару Мамбуру», 1993); *Лабада-бабс тас диблопопс* («Диблопопс» 1997). Рок-поэт создаёт собственную реальность, используя новояз, а восприятию содержания песни «Хару Мамбуру» способствует визуальный ряд в созданном рок-исполнителем анимационном видеоклипе, главным героем которого выступает фантастический персонаж, напоминающий Кокопелли – индейского бога плодородия, являющегося ко всему прочему еще и божеством-трикстером. Таким образом, вербальный компонент текстов Макса Покровского не может существовать изолированно от визуального ряда, воплощенного в клипе, в музыкальных или развлекательных передачах на ТВ, обложках альбомов, на афише, транслируемого имиджем самого рок-поэта.

Тексты рок-поэзии Ильи Лагутенко, лидера группы «Мумий Тролль», тематика его песен и образ лирического героя существенно отличаются от того, что принято считать традиционным в рок-культуре. В песнях группы отсутствует социальная тематика, лирический герой воплощает образ современника, озабоченного внешними атрибутами успеха и состоятельности: *планы меняются, деньги кончаются / Всяко бывает... / Видишь земли горят; громыхают лавры олимпийского лета* («О, рай!», 2008), *щетки, пасты, духи и бусы / Больше, чем спасают; не с первого раза / Открываются тайны, / А с тысячного рубля* («Невеста?», 2000).

Одной из заметных особенностей поэтики современных рок-текстов является их высокая метафоричность, орнаментальность: *Мы кораллы, мы кораллы, / Зацепившись языками за туманы, / Как русалок соблазняют капитаны, / На любовь подсели рьяно – наркоманы* («Кораллы», «Мумий Тролль»); *Пусть продолжается сказочный сон / Поезд остался, уехал перрон* («Ковчег», «Сплин»), *Катится камень, с тоской в небесах наблюдая – кометы / Машут хвостами* («Камень», «Сплин»); *Все незаконно хранимые / Секреты убегают* («Шнурок», «Пилот»); *Время мое уезжает, / Проходя контроль на таможне у доверенных лиц* («Небо», «Пилот»).

Таким образом, русская рок-поэзия прошла длительный путь от рок-субкультуры до контркультуры и масс-культуры. Самобытность данного феномена заключается в том, что дискурс рок-поэзии задается временем, историческими событиями, политическим положением в стране. Для современной рок-поэзии свойственны черты и субкультуры, и контркультуры; более того, с активным развитием СМИ рок-культура становится массовой. Одни нынешние представители рок-н-ролла продолжают создавать свою поэтическую реальность (например, «Король и шут», «Пилот»), другие придерживаются идеи противостояния, борьбы с традициями, с обществом (например, «Тараканы», «Люмен», «Ария»), третьи делают акцент на массовость, доступность, развлекательность своего творчества (группы «Звери», «Animal ДжаZ», «Мумий Тролль»).

Литература

1. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. статей. Вып. 1. Тверь, 1998. С. 29–35.
2. Игнатюк Ю.Л. Культурология: Рабочая учебная программа [Электронный ресурс]. URL: tiel.ru/files/u1457/kulturologiya_b.doc (дата обращения: 1.04.2013).
3. Давыдов Ю.Н., Роднянская И.Б. Социология контркультуры: Критический анализ: (Инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь). М.: Наука, 1980. 264 с.

ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД К ОБУЧЕНИЮ РКИ СТУДЕНТА-ИСТОРИКА

М. О. Воронина

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: И.И. Бабенко, к.ф.н., доц.

Русский язык является средством межнационального общения на территории стран СНГ и Восточной Европы и признан ООН одним из международных языков мира. В последние годы все больше иностранцев интересуются культурой, историей и современным состоянием России и начинают изучать русский язык. Многие вузы нашей страны

открывают двери перед иностранными студентами, приезжающими изучать русский язык. Томский государственный педагогический университет не стал исключением – в нем учатся студенты из разных стран ближнего и дальнего зарубежья.

В данной статье обобщается наш первый опыт обучения русскому языку как иностранному студента, приехавшего в Томск из Рима. Леонардо Вакка, магистрант-историк из Италии, приехал изучать русский язык, уже владея в совершенстве или хорошо испанским, французским, немецким и английским. Знание русского языка было у Леонардо на нулевом уровне: азы русской грамматики, знакомство с русским алфавитом и этикетными формулами приветствия, прощания и выражения благодарности. Основные занятия по РКИ, в соответствии с методическими принципами личностной и профессиональной ориентации, с учетом компетентностного и социокультурного подхода к обучению, были дополнены семинарами по истории Сибири. Проблемы истории Сибири входили в круг непосредственных профессиональных интересов Леонардо, но самостоятельно осваивать соответствующую литературу студент не мог в связи с низким уровнем владения русским языком.

На дополнительных семинарах по истории Сибири мы использовали текстовые материалы из учебного пособия А.Г. Тучкова «История и культура народов Сибири» [1]. Содержание данного пособия, адресованного студентам-историкам педагогических вузов, вполне отражает черты научного стиля и изобилует сложными синтаксическими конструкциями, терминологией, грамматическими явлениями, не знакомыми иностранцу, владеющему русским языком на элементарном или базовом уровне. Подобный аутентичный научно-учебный текст в контексте РКИ является неучебным и требует адаптации.

Авторы-составители «Нового словаря методических терминов и понятий» рассматривают адаптацию текста как «упрощение, приспособление, облегчение или усложнение текста в соответствии с уровнем языковой компетенции учащихся» [2, с. 10]. При оценке сложности текста принимается во внимание количество незнакомых лексических единиц, неизученных синтаксических структур и их роль в передаче смысловой информации. Выделяются сильная адаптация текста – общее качественное изменение речевой структуры текста, средняя адаптация текста – внесение существенных изменений за счет мелких сокращений и синонимических замен трудных мест, слабая адаптация текста – сокращение крупных блоков текста с сохранением содержательного ядра или с выделением определенных содержательных линий.

Алгоритм адаптации представляется следующим:

- 1) все сложные предложения разбиваются на простые или заменяются простыми;
- 2) обособленные определения и обстоятельства, выраженные причастными и деепричастными оборотами, преобразовываются в придаточные предложения сложносочиненных предложений или в простые предложения

- 3) архаизмы и историзмы заменяются или поясняются их современными синонимами
- 4) незнакомые слова (не входящие в лексический минимум данного уровня РКИ) или научные термины выносятся на отдельное рассмотрение или заменяются интернациональными эквивалентами.

Сильная адаптация первичного материала применяется на элементарном уровне обучения РКИ, слабая – на базовом.

Сравним результаты слабой и сильной адаптации текста, посвященного проблеме этимологии слова «Сибирь» (таблица 1).

Таблица 1

Варианты адаптации текста об этимологии топонима «Сибирь»

Аутентичный текст	Слабая адаптация	Сильная адаптация
А что вообще означает название «Сибирь»? На этот счет существует много различных суждений. Наиболее обоснованными на сегодняшний день являются две гипотезы. Некоторые исследователи считают, что слово «Сибирь» произошло от монгольского «Шибир», что дословно можно перевести как «лесная чаща»; другие ученые утверждают, что слово «Сибирь» произошло от самоназвания одной из этнических групп, так называемых «саби́ров». Оба эти варианта имеют право на существование, но который из них действительно имеет место в истории, мне кажется, остается только догадываться.	Что означает название «Сибирь»? Существует много различных суждений. Наиболее доказанными являются две гипотезы. Некоторые исследователи считают, что слово «Сибирь» произошло от монгольского «Шибир», что можно перевести как «лесная чаща»; другие ученые утверждают, что слово «Сибирь» произошло от названия одной этнической группы – «саби́ров». Оба варианта имеют право на существование. Но мы не знаем, какой из них является исторической правдой.	Что значит слово «Сибирь»? Есть много мнений об этом. Назовем две популярные гипотезы. Некоторые исследователи говорят, что слово «Сибирь» произошло от монгольского «Шибир». Это слово переводится как «лесная чаща»; другие ученые говорят, что слово «Сибирь» произошло от названия одного этноса – «саби́ров». Мы не знаем, какая версия является правдивой.

После прочтения, перевода и обсуждения текста студенту предлагалось выполнить задание, ориентированное на проверку полноты и точности понимания содержания текста. Как правило, задание заключалось в том, чтобы обучающийся ответил на вопросы по тексту. Студент самостоятельно письменно отвечал на вопросы, после чего следовала проверка выполненного задания и работа над ошибками. Материалы таких работ на разных этапах обучения мы представили в таблице 2.

Таблица 2

Материалы самостоятельных работ по тексту о колонизации Сибири

Этапы обучения	Вопрос	Ответ обучающегося	Правильный ответ
Начальный	Что добывали в Сибири?	В Сибири добывали большой количестве полезных ископаемых.	В Сибири в большом количестве добывали полезные ископаемые.
	Почему ермаковцы обратились за помощью в Москву?	Ермаковцев обратиться в Москву потому что надеялись загладить сибирской войной свои прошлые вины.	Ермаковцы обратились за помощью в Москву потому, что надеялись загладить свою вину сибирской войной.
	Какая главная причина успеха экспедиции Ермака?	Причиной успех экспедиции Ермака была разделение Сибири.	Причиной успеха экспедиции Ермака было разделение Сибири.

Этапы обучения	Вопрос	Ответ обучающегося	Правильный ответ
Завершающий	Какие месторождения были открыты?	Были открыты месторождения поваренной соли, руд цветных металлов и серебра.	Были открыты месторождения поваренной соли, руд цветных металлов и серебра.
	Благодаря кому весь мир узнал о Сибири?	Благодаря русским землепроходцам весь мир узнал о Сибири.	Благодаря русским землепроходцам весь мир узнал о Сибири.
	Что царь приказал сделать, чтобы помочь Ермаку?	Царь приказал отправить на помощь Ермаку воеводу Балховского с отрядом.	Царь приказал отправить на помощь Ермаку воеводу Балховского с отрядом.

Как мы видим из материалов, представленных в таблице 2, на начальном этапе обучения присутствовало множество ошибок, среди причин которых можно назвать:

- недостаточное знание грамматики;
- недостаточный лексический запас;
- непонимание целого текста или фрагментов его содержания.

На завершающем этапе подобные ошибки уже не допускались обучающимся, что позволяет говорить о положительной динамике по всем аспектам обучения чтению.

Помимо текстов исторического содержания удобным средством обучения РКИ стали документальные фильмы, совпадающие с тематикой курса. Фильмы оказались труднее для восприятия, прежде всего потому, что их невозможно адаптировать, но непонимание вербальной информации в данном случае отчасти компенсируется визуальной составляющей фильма.

В течение семестра нами была разработана программа курса по истории Сибири для студента-иностранца, созданы цикл семинаров и хрестоматия адаптированных текстов и собрана коллекция документальных фильмов по соответствующей тематике. Кроме того, нами была разработана культурно-образовательная программа, включающая экскурсии по городу, посещение томских музеев и выставок. Отметим, что каждая экскурсия предполагала последующее обсуждение увиденного и написание мини-сочинения об этом.

Таким образом, в результате профессионально и социокультурно ориентированного обучения РКИ у студента формировались три основные компетенции:

- коммуникативная (умение общаться в заданной ситуации);
- языковая (умение грамматически правильно выстраивать высказывание);
- речевая (умение грамотно воспроизводить свои мысли на русском языке) [3].

Литература

1. Тучков А.Г. История и культура народов Сибири: Учеб. пособие. Томск: Изд-во ТГПУ, 2003. 228 с.
2. Азимов Э.Г., Щукин А.Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М.: ИКАР, 2009. 448 с.

3. Савченко Т.В., Синева О.В., Шорина Т.А. Русский как иностранный. Методика РКИ. Обучение грамматике [Электронный ресурс]. URL: <http://rus.1september.ru/articlef.php?ID=200700706> (дата обращения: 1.04.2013).

ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ МОТИВАЦИОННО-ОБРАЗНОЙ ПАРАДИГМЫ С ГЛАГОЛЬНОЙ ВЕРШИНОЙ «ЕСТЬ»

Н. А. Живаго

Томский государственный университет

Научный руководитель: Е.А. Юрина, д.филол.н., проф.

Проблема исследования образного строя языка была затронута еще в «Поэтике» Аристотеля, однако спустя тысячелетия интерес к данной области не угас.

Изучение образности имеет глубокую связь с психолингвистикой, психологией, философией, лингвокультурологией и многими другими науками. Большой интерес к данной области знаний связан непосредственно с тем, что образное мышление является одним из основополагающих условий для функционирования речи. Именно поэтому на сегодняшний момент образная лексика является одной из самых изучаемых дисциплин в кругах гуманитарных учений, это подтверждает изучение различных сфер бытования метафоры: политическая метафора (А.П. Чудинов, А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов), медицинская метафора (Т.И. Уткина) и др.

В настоящее время под руководством профессора Томского государственного Е.А. Юриной создается словарь, исследующий феномен кулинарной метафоры в русском языке. По утверждению Е.В. Капелюшник, «гастрономическая сфера в целом и отдельные ее части становятся основой концептуализации мира, представляют собой один из важнейших этнических модулей, посредством которого люди выстраивают свой национально-специфический образ мира» [1, с. 6]. В силу этих причин в языке наблюдается такое большое количество кулинарных метафор, отражающих многие сферы отношений человека и среды.

Одной из ярких парадигм кулинарной метафоры является лексическо-фразеологическая парадигма глаголов поглощения пищи. Отбор лексических единиц проходил в два этапа:

- 1) сплошная выборка частотных глаголов, служащих основой для создания образных единиц;
- 2) составление деривационных гнезд с глагольной вершиной, где каждая единица является также образной.

Рассмотрим лексическо-фразеологическую парадигму видовой пары *есть / съест (съедать)*. В ходе анализа было исследовано более семисот контекстов из Национального корпуса русского языка, где данные единицы реализованы в качестве образных. Большинство ото-

бранных контекстов относится к периоду с 1980 по 2013 гг. При отборе мы столкнулись с проблемой неснятой омонимии: так, например, на глагольную форму *есть* «существует, имеется» / «принимать пищу» приходится около тридцати трех тысяч документов при общем составе корпуса в восемьдесят шесть тысяч документов.

Возникшие метафорическим путем переносные значения глагола *есть* / *съесть* формируют две большие группы: «Материальный мир» (явления физического, механического, физиологического порядка) и «Нематериальный мир» (явления психологического, ментального, социального порядка).

Группа «Материальный мир» раскрывает действия субъектов, связанных с объектами естественного происхождения (натурфактами) и предметами, созданными человеком (артефактами). Рассмотрим подгруппу «Явления механического порядка», в которой можно выделить следующие переносные значения глагола *есть* / *съесть*:

- 1) «прокусывать небольшие участки кожи / прогрызать маленькие дыры и приводить вещь в негодность»: *Во-вторых, ее старое пальто съела моль, и она хочет купить себе новое* (Т. Тронина);
- 2) «безвозвратно принимать платежные средства посредством автомата»: *Автомат зажужжал, съел купюру, и в окошечке, где латинскими буквами было написано CREDITS, появилась красная цифра «1000»* (А. Геласимов);
- 3) «расходовать топливо, электроэнергию, объем»: *Средний расход бенза по городу – 15 литров, что для джипа не особо много. Масло не ест, льем полусинтетику. Бензин – 95-й* (Внедорожник для хулигана: Terrano II (2004) // «Хулиган»);
- 4) «разрушать поверхность, структуру вещества посредством процесса окисления, трения по исходу некоторого отрезка времени»: *Железное дерево понемножку перетирало сосну, уключина ела весло* (Ю. Сенкевич);
- 5) «уничтожать полностью, безвозвратно, покрыв собой»: *Держа их на весу и поворачивая так, чтобы пламя съело бумаги целиком, она дождалась, когда они сгорели* (Е. и В. Гордеевы).

В подгруппе «Явления физиологического порядка» обнаружены следующие вторичные значения анализируемого глагола:

- 1) «раздражать слизистую оболочку глаза посредством пара, дыма, мелких частиц пыли»: *Сigaretный дым ел глаза, помимо телефона, на столе и в карманах гостей, не умолкая, настырно тренькали сотовые* (В. Валеева);
- 2) «разрушать организм человека неизлечимой болезнью»: *Поэтому взрослые были такие зачахшие: оголяя и начищая до блеска их черепа, истощая и заставляя разлагаться заживо тела, их постепенно съедала лучевая болезнь* (Д. Глуховский);
- 3) «не проговаривать слова, произносить их неотчетливо»: *Одновременно кладет в рот пирожок, ест его, а заодно съедает и главную часть фраз* (В. Смехов).

Группа «Нематериальный мир» включает в себя большее число возникших в результате метафорического переноса значений и имеет более детальное членение на подгруппы. Данные явления связываются с деятельностью человека как субъекта в его влиянии на ментальные, общественные, социальные отношения с другими людьми как с субъектами действия. Подгруппа «Явления психологического и ментального порядка» включает в себя следующие значения:

- 1) «мучиться от душевных страданий, испытывать депрессивное состояние, испытывать душевные муки»: *И то сказать: с лица спал, почти не спит, во сне словеса плетет непонятные... Тревога его ест, что ли...* (Е. Хаецкая);
- 2) «пережить, прочувствовать некий жизненный период»: *За три месяца Климов «съел» войну со всеми ее потрохами: терял друзей, на сутки оставался в заложниках...* (Т. Кузнецова);
- 3) «тратить время, силы»: *А контроль **съедает** массу времени и сил* (И. Фадеева).

Подгруппа «Социальная деятельность» является самой крупной и включает в себя межличностные, экономические, производственные отношения. Она представлена следующими переносными значениями глагола *есть / съесть*:

- 1) «причинять душевные страдания, муки, разрушать как личность, лишать жизненных сил, надоедать, досаждая»: *Жизнь **съедала** людей, обгладывала или разносила до объемов дубовой колоды, лишая стержня* (В. Козько);
- 2) «разозлиться на кого-то, отругать, сильно бранить»: *Он сказал, что если бы он прочел доклад типа моего о коррупции, то его бы живьем **съели**...* (Ю. Азаров);
- 3) «принимать информацию безропотно, будучи готовым к ней»: *Бизнесмены говорили о наболевшем. Журналисты слушали и **ели**. «Интернет-общественность» безмолвствовала* (А. Анненков);
- 4) «лишать развития соперника, побеждать его в конкурентной борьбе быстро, не давая ему возможности сопротивления»: *Телевидение не «**съело**» газеты, как предрекали его адепты* (Л. Корнешов);
- 5) «завоевать фигуру соперника в шахматной игре»: *Тот, кто «**съел**» чужую фигуру, должен быстро выпить рюмку, соответственно, выигравший редко останется трезвым* (С. Грибоедова);
- 6) «присваивать чужие деньги под прикрытием осуществления благих намерений»: *Однако аппаратчики продолжают **съедать** солидный денежный куш бюджетного пирога* (А. Колесников, Л. Кизилова, А. Садчиков);
- 7) «расходовать денежные средства в убыток кому-либо, уменьшая его доходы»: *Гонорары артистов **съела** инфляция, а костюмы – моль* (Я. Соколовская).

Можно прийти к выводу, что во всех переносных значениях глагола *есть / съесть* сохраняется семантика разрушения, поглощения. Также большинство рассмотренных образных единиц несут в себе неодобрительное отношение к субъекту действия. Это объясняется

зависимостью вторичных значений от прямого, представляющим семантическое ядро парадигмы в варианте «поглощать пищу посредством помещения в рот, пережевывания зубами и проглатывания внутрь». Разрушающие процессы поедания, как мы видим, переносятся на отношения человека с окружающей действительностью.

Литература

1. Капелюшник Е.В. Кулинарный код культуры в семантике образных средств языка: Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2012. 198 с.

КОНЦЕПТ «FOOLISHNESS» В АНГЛИЙСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ

С. А. Зубчихина

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: И.В. Никиенко, к.ф.н., доц.

В конце XX века в лингвистике происходит смена парадигм. После длительного доминирования «внутренней», структурной лингвистики начинает активно развиваться лингвистика «внешняя», функционально-антропологическая, в которой язык рассматривается в тесной связи с человеком, его сознанием, мышлением и культурой.

Одним из ведущих направлений в современной лингвистике является когнитивная лингвистика – «лингвистическое направление, в центре внимания которого находится язык как общий когнитивный механизм, как когнитивный инструмент – система знаков, играющих роль в репрезентации (кодировании) и трансформировании информации» [1, с. 53]. З.Д. Попова и И.А. Стернин характеризуют когнитивную лингвистику как «новый этап изучения сложных взаимоотношений языка и мышления, проблемы, в значительной степени характерной именно для отечественного теоретического языкознания» [2, с. 7]. Когнитивные исследования получили признание в России прежде всего потому, что они обращаются «к темам, всегда волновавшим отечественное языкознание: языку и мышлению, главным функциям языка, роли человека в языке и роли языка для человека» [3, с. 11].

Центральной категорией когнитивной лингвистики является концепт. В лингвистике до сих пор не существует единого определения этого понятия, так как его содержание существенно варьируется в концепциях разных научных школ и трудах отдельных ученых.

В нашем исследовании мы будем придерживаться позиции З.Д. Поповой и И.А. Стернина, которые определяют концепт как «дискретное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную,

энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету» [2, с. 34].

Концепты являются структурными единицами языковой картины мира, в которой отражена национальная специфика мышления и национальная культура. Содержание концептов становится доступным благодаря анализу семантики слов, фразеологизмов, паремий, структурных и позиционных схем предложений и высказываний в системе языка, а также текстов.

Для выявления лингвокультурной специфики концепта «foolishness» мы обратились к анализу английских паремий (пословиц и поговорок), поскольку эти единицы являются уникальными объектами языка и культуры, которые отражают и сохраняют народную мудрость. Паремии имеют долгую историю существования, они переходят из столетия в столетие, неся в себе мировидение и миропонимание народа.

Как справедливо отмечает В.М. Мокиенко, «пословицы – это живой, подвижный организм, впитывающий, как губка, все реалии современного мира, все изменения в жизни общества и отражающий их в своих многочисленных вариантах и трансформах. За пословицами стоит многовековая мудрость народов, опыт целых поколений. Удачное употребление пословицы не только повышает эмоционально-оценочный потенциал текста, но и дает возможность точно и кратко охарактеризовать ситуацию минимальными средствами, но с максимальной смысловой емкостью» [4, с. 6].

Пословицы и поговорки несут в себе не только информацию об истории, культуре и менталитете народа, но еще и фиксируют этапы его исторического и культурного развития, «в них мы находим застывшие осмысления того или иного концепта, сложившиеся на протяжении длительного времени и менявшиеся в зависимости от места, времени и условий проявлений концептуальных сущностей в жизни народа, отдельных групп людей, отдельного человека» [5, с. 63].

Выбранный нами концепт «foolishness» (рус. «глупость»), характеризующий интеллектуальные возможности человека, является универсальной категорией, определяющей человеческое мышление. В ходе концептуального анализа более 130 английских пословиц и поговорок, извлеченных из хрестоматийного сборника паремий Дж.Л. Апперсона [6], было установлено, что лексемами-репрезентантами концепта «foolishness» являются лексемы *fool* «дурак, глупец (т.е. носитель глупости)» и *folly* «глупость, безрассудство» (второе слово отличается от имени концепта тем, что обозначает не само качество, а его проявление в поступке: *An act of foolishness is called folly* [7]).

Субъектом глупости в английских пословицах выступает человек, «наделенный» ею от рождения и проносающий ее сквозь всю жизнь: *Fools will be fools; Fools will be fools still*, и с возрастом глупость «вызревает», «крепнет» и подтверждается: *A fool at forty is a fool indeed*. Глупость

не «лечится», от нее нельзя избавиться – если дураком родился, то дураком и помрешь: *He who is born a fool is never cured; There is no cure for a fool; Bray a fool in a mortar, you cannot make leave his folly; Live a fool, die a fool.*

Поведение глупого человека выходит за общепринятые рамки: он поступает неразумно, алогично, нарушает обычаи данного общества: *A fool will ask for a glass of water when he is drowning; A fool will laugh when he is drowning; Only fools and fiddlers sing at meals; A fool can dance without a fiddle.* Глупец не способен делать правильный выбор и часто не только не видит опасности или невыгодности положения, но собственным поведением создает угрозу своей жизни и благосостоянию: *A fool loseth his estate before he finds his folly; He is a fool that kisses the maid when he may kiss the mistress; Fools rush in where angels fear to tread; Give a fool a candle to ting (light), he will light it at the ind; Give a fool enough rope an he'll hang himself.* Это неумение глупого человека адекватно, критически оценивать ситуацию, предвидеть результаты своих действий, быть предприимчивым и находчивым приводит к тому, что умный использует наивность дурака в свою пользу: *Fools lade the water and wise men catch the fish; Fools build house and the wise men buy them.*

Одним из отличительных признаков глупого человека является его речевое (шире – коммуникативное) поведение: *A fool is known by his conversation; A fool is known by his speech.* Слово дурака пустое, оно ничего не стоит: *A fool's speech is a bubble of air.* При этом глупец ущербен не только в процессе речепорождения, но и в процессе речевосприятия, что и обуславливает тактику общения с ним человека умного: *Answer a fool according to his folly.*

Несмотря на то, что глупые люди не могут высказаться разумно, от природы они чрезвычайно болтливы: *A fool is known by his multitude of words; Fools cannot hold their tongues; A fool's heart is in his tongue; A fool's treasure is in his tongue,* и многословие их не доводит до добра: *A fool's mouth is his destruction; A fool's tongue is long enough to cut his own throat; If fool's tongues is long enough, he will hang himself.* При этом болтливость является настолько ярким признаком глупости, что молчащий дурак может сойти за умного: *A fool might be counted wise if he kept his mouth shut; A fool is like other men as long as he is silent.*

Глупый человек всегда вмешивается в чужие дела, всегда готов дать совет, о котором его никто не просит: *Fools will be meddling; Every fool want to give advise,* однако не способен разобраться в собственных проблемах: *The fool is busy in every one's business but his own.*

Рассмотренные выше когнитивные признаки концепта «foolishness» формируют его ядерную часть и свидетельствуют о преобладании негативного отношения к глупости в английской лингвокультуре, однако периферийная зона концепта демонстрирует амбивалентную оценку данного человеческого качества.

Так, например, в некоторых английских поговорках глупый человек сравнивается с ребенком; с одной стороны, это может интерпретироваться как подчеркивание недоразвитости, с другой – как указание на беззащитность, уязвимость: *Children and fools must not to play with edged*

tools, безгрешность, невинность (в частности – неумение лгать): *Fools and children tell the truth*. В этом контексте доверчивость глупого человека (*A fool believes everything; A fool believes the thing he would have so*) тоже оценивается двойственно – не только как возможность легко его одурачить, но и как максимальная открытость и безграничное доверие к миру, свойственное только душам, неспособным ко злу, что, в свою очередь, порождает не осуждающее, а снисходительное отношение к глупости (неразумности) как к слабости.

Аксиологическая неоднозначность концепта «foolishness» проявляется и в тех поговорках, в которых глупец представлен как своего рода «испытывающий (ставящий под сомнение) мудрость мудрых»: *A fool may ask more question in an hour than a wise man can answer in seven years; Every fool can find faults that a great many wise man can't remedy*. Непосредственность и отсутствие в сознании глупого человека схем, задающих стандартное («правильное», «корректное») восприятие ситуации, раздражают умного, часто ставят его в тупик, но именно иррациональность дурака иногда ведет его прямым путем не только к выявлению проблемы, но и к ее решению, так что глупость может рассматриваться как некий «ум высшего порядка», а мудрец оказывается ведомым глупцом: *A wise man may sometimes take counsel of a fool*.

Таким образом, говоря о своеобразии английской картины мира, следует отметить, что типичными чертами образа глупого человека, которые нашли свое отражение в исследуемом материале, являются врожденное отклонение в развитии, нерациональное поведение, неумение критически оценивать свои поступки, наивность, болтливость, навязчивость. В английской картине мира глупость по преимуществу осуждается и даже осмеивается, важным оказывается умение поступать разумно, нести ответственность за свои поступки и слова, находчивость и сообразительность. Вместе с тем некоторые английские поговорки, реализующие образы благословенного глупца-ребенка и глупца как человека без стереотипов сознания, говорят о возможности неоднозначного отношения носителей английской лингвокультуры к феномену глупости.

Литература

1. Краткий словарь когнитивных терминов / под общ. ред. Е.С. Кубряковой. М.: Изд. филол. фак. Моск. ун-та, 1997. 245 с.
2. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. 314 с.
3. Кубрякова Е.С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. № 4. С. 6–17.
4. Мокиенко В.М. Большой словарь русских пословиц. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. 1024 с.
5. Стернин И.А. Методика исследования структуры концепта // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 2001. С. 58–65.
6. Apperson G.L. Dictionary of Proverbs / ed. by S. Curtis, M. Manser. London: Wordsworth Editions Ltd, 2006. 656 s.

7. Foolishness [Электронный ресурс]. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Foolishness> (дата обращения: 1.04.2013).

ПРИЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩЕГОСЯ В ПРОЦЕССЕ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ ИОП (РЕАЛИЗАЦИЯ УСТАНОВКИ ФГОС)

Е. В. Кузьменко

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Е. Н. Ковалевская, к.педагог.н., доцент

В современном образовательном пространстве происходит освоение нового Федерального государственного образовательного стандарта (ФГОС). ФГОС направлен на реализацию позиций, связанных с развитием субъектности обучающихся. Речь идет о личностных и метапредметных результатах. Под личностными результатами в логике ФГОС следует понимать способность ученика к саморазвитию, самоопределению и самоидентификации. К метапредметным результатам относятся «приобретения», которые случаются в деятельности обучающихся. Речь идет о целеполагании, выборе и способности рефлексировать собственную деятельность. Предметные результаты в данном контексте выступают не самоцелью, как это было в логике предыдущих государственных стандартов. Знания, умения и навыки, связанные с предметной сферой, являются инструментом, позволяющим формировать образовательный ресурс ученика.

Особое внимание в стандарте уделено такой позиции, как индивидуальный образовательный проект (ИОП). По мнению составителей, он представляет «собой учебный проект или учебное исследование, выполняемое обучающимся в рамках одного или нескольких учебных предметов, должен обеспечивать приобретение навыков в самостоятельном освоении содержания и методов избранных областей знаний и/или видов деятельности, или самостоятельном применении приобретенных знаний и способов действий при решении практических задач, а также развитие способности проектирования и осуществления целесообразной и результативной деятельности (познавательной, конструкторской, социальной, художественно-творческой и иной)» [1].

В документе содержатся характеристики деятельности, которую учащийся должен уметь осуществлять. Речь идет об «умении планировать, способности презентовать, использовать и создавать продукты своей деятельности, формировании умений по использованию информации» [2].

Очевидно, что педагогическое обеспечение работы учащегося в индивидуальном проекте требует особой культуры педагога. Учитель, владея основами проектной деятельности, должен помочь ученику освоить позиции различного уровня сложности в этой сфере. Задача осложняется тем, что современные школьники имеют дефицит

коммуникативных и проектных компетенций. Эта проблемная ситуация стала базовой для создания индивидуального образовательного проекта в рамках реализации ценностей ФГОС нового поколения.

В своем понимании совместной деятельности мы исходили из концептуальных установок, представленных в работах педагогов школы Совместной деятельности [3, с. 22; 4, с. 15]. Согласно их логике, существует несколько типов организации совместной деятельности, которые выделяются на основании активности субъектности участников (авторитарная, лидерская и партнерская). Подчеркнем, что для нас принципиально было понятие совместной деятельности, которое возникло в диалоге. Как полагает Е.Н. Ковалевская, это деятельность по рождению, развитию, самоорганизации смыслов участников [5, с. 211].

В процессе диалога человек способен осознать себя и других, представить свою точку зрения, позицию и выслушать другие точки зрения; иначе говоря, в процессе диалога происходит обмен смыслами между субъектами, и посредством этого обмена учащиеся могут по-иному взглянуть на свои смыслы, оценить, откорректировать, оформить их [6, с. 51].

Для реализации ИОП характерно:

- формирование умений самопроявления, самопрезентации;
- развитие навыков текстодеятельности;
- развитие навыков работы с информацией;
- формирование навыков публичных выступлений.

В качестве методологических ориентиров мы использовали установки диссертационного исследования И. Ю. Малковой [7], которая выделяет четыре субъектные позиции в проектировании:

- организатор проектной деятельности;
- разработчик проекта;
- разработчик проектных задач;
- исполнитель проектных заданий.

Рассмотрим реализацию этих позиций на материале педагогического сопровождения двух проектов: социально-образовательного проекта «Человек выбирает профессию» ученицы 10 класса Войтенко Насти и исследовательского проекта «Духовные ценности русского человека в творчестве В. А. Никифорова-Волгина» ученицы 10 класса Федоровой Оли, чередуя описание фрагментов работы с аналитическими комментариями.

1. Фрагмент работы (этап формирования замысла проекта)

Настя Войтенко, целенаправленная, стремящаяся реализоваться в профессии журналиста, с желанием откликается на предложение обследовать три группы респондентов, чтобы узнать, как люди выстраивают свои отношения с выбором профессии. Она активна в разработке вопросов анкеты.

Оля Федорова воспринимает работу в проекте, тему которого предложил учитель, как задание, которое должна выполнить добросовестная ученица. Она не корректирует тему, цель, со всем соглашается.

1. Аналитический комментарий

Мы видим два типа включенности в совместную проектную деятельность: активный и пассивный. В первом случае речь идет о позиции «разработчик проектных задач». Ученица выступает соавтором педагога в рамках своей компетенции. Во втором присутствует репродуктивный тип участия – «исполнитель проектных заданий». Следует отметить, что обе позиции в реальной деятельности присутствуют не в чистом виде. В реальной практике педагогу приходилось корректировать ту или иную позицию действиями информативного и консультативного характера.

Особую комбинацию позиций можно зафиксировать на этапах моделирования и технологизации в развитии проекта. Здесь происходят концептуализация и систематизация информации в проекте. Совместная деятельность на этом этапе меняет свой характер.

2. Фрагмент работы (этапы моделирования и технологизации проекта)

В проекте «Человек выбирает профессию» создан информационный фонд (результаты опроса в трех группах). Настя пребывает в затруднении: как соединить это в концептуальный текст, для того чтобы проект обрел целостность. Ей предлагается прочитать фрагменты работ Э. Фромма «Бегство от свободы», «Иметь или быть?», К. Роджерса «Взгляд на психотерапию. Становление человека», М. Мамардашвили «Как я понимаю философию». Далее следует тематическая консультация по материалу, в процессе которой осуществляется концептуализация проекта.

В работе над проектом «Духовные ценности русского человека в творчестве В. А. Никифорова-Волгина» происходило то же самое. Собранный материал о православной литературе концептуализируется. Ученица принимает продукт концептуализации (текст), включает его в проект.

2. Аналитический комментарий

В совместной деятельности в первом проекте продолжает присутствовать момент первичного самоопределения позиций: Настя продолжает быть «разработчиком проектных задач». Объективный фактор (возрастной дефицит образовательного ресурса) заставляет ее занимать необходимую для деятельности позицию «исполнитель проектных заданий». Ученица под руководством педагога успешно совмещает эти позиции, проект движется вперед. Думается, что подобная контаминация неизбежна: проектное действие по определению проблемное, оно соединяет в себе имеющиеся знания, умения и навыки и предполагает обогащение проектного ресурса. Именно так понимает развитие Л. С. Выготский в своем учении о зонах ближайшего и актуального развития [8].

Во втором проекте, где по-прежнему доминирует одна позиция, говорить о подобном развитии не представляется возможным.

На финальном этапе развития проекта наметившиеся тенденции обнаружались в полной мере. Проект «Человек выбирает профессию», представленный в секции «Я и современный мир» на I сетевой муниципальной научно-практической конференции «Наши духовные ценности», занял первое место. Презентация Насти была отмечена как самая осмысленная, говорящая о том, что проект имеет содержательную и медийную целостность. Ученица достойно его представляла, защищала и определяла пути дальнейшего развития проектной деятельности.

Проект «Духовные ценности русского человека в творчестве В. А. Никифорова-Волгина», не отмеченный экспертами, был произнесен как учебный текст. Ситуация «исполнитель проектных заданий» получила свое закономерное завершение.

Таким образом, осуществление педагогического сопровождения ИОП позволяет зафиксировать следующие наблюдения:

- образовательном пространстве возможна реализация нескольких типов проектов: иницируемых педагогом и иницируемых учащимся;
- в каждом из обозначенных типов проекта возможно зафиксировать развитие участников как освоение определенных проектных позиций. В нашем случае это такие позиции, как «разработчик проектных задач», «исполнитель проектных заданий»;
- формирование проектной компетентности в такой ситуации понимается как присутствие разных позиций в деятельности проектировщика. Прецеденты развития в этой логике рассматриваются индивидуально.

Литература

1. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего (полного) общего образования [Электронный ресурс]. URL://www.rg.ru/2011/02/17/shkola-standart-site-dok.html (дата обращения 1.04.2013 г).
2. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего (полного) общего образования: Проект (доработка 15 февраля 2011 года). URL://www.rg.ru/2011/02/17/shkola-standart-site-dok.html (дата обращения 1.04.2013 г).
3. Школа Совместной деятельности: Концепция, проекты, практика развития. Кн. 1 / под ред. Г. Н. Прокументовой. Томск: Изд-во ТГПУ, 1997. 79 с.
4. Школа Совместной деятельности: Концепция, проекты, практика развития. Кн. 2. / под ред. Г. Н. Прокументовой. Томск: Изд-во ТГПУ, 1997. 91 с.
5. Ковалевская Е.Н. Что такое урок-диалог? // Шамаховские чтения: Материалы конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Ф. Ф. Шахматова. Томск, 24–25 октября 2000 г. Томск: Изд-во ТГПУ, 2000. С. 210–214.
6. Кузьменко Е. В. Развитие совместной деятельности в образовательном проекте: позиции участников, их содержание // XVI Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование» (23–27 апреля 2012 г.): В 5 т. Т. II: Филология. Ч. I: Русский язык и литература. Томск: Изд-во ТГПУ, 2012. С. 50–53.
7. Малкова И.Ю. Концепция и практика организации образовательного проектирования в инновационной школе: Дис. ... д-ра пед. наук. Томск, 2008. 286 с.
8. Выготский Л.С. Мышление и речь. М.: АСТ: Хранитель, 2008. 668 с.

АКСИОЛОГИЧЕСКОЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТА «СВАДЬБА / ТУЙ» В РУССКОЙ И ТАТАРСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ

С. Д. Мурзенкова

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: И.В. Никиенко, к.ф.н., доц.

Вопросы, связанные с изучением взаимодействия языка и мышления, языка и культуры в последние годы становятся всё более популярными в лингвистических исследованиях. При этом в рамках обоих отмеченных направлений (лингвокогнитивного и лингвокультурологического) единицей анализа становится концепт. Согласно определению С.Г. Воркачёва, концепт представляет собой «единицу коллективного знания», «операционную единицу мысли, имеющую языковое выражение и отмеченную этнокультурной спецификой» [1, с. 51]. Этническая специфика концепта в рамках лингвокультурологии выявляется путём рассмотрения роли языка в тесной связи с культурой. Центральной проблемой этой отрасли знания выступает проблема межкультурных несовпадений. Поскольку язык является выразителем особой ментальности, особого видения мира, воспроизводит культурные нормы и ценности, его постоянный диалог с культурой неизбежен, таким образом, можно также утверждать, что язык оказывается средством доступа к мыслительным процессам.

В национальной картине мира содержатся компоненты, которые являются лингвокультурологически ценными единицами. При помощи языка создаётся уникальная картина мира, характерная для речевого коллектива, пользующегося этим языком в качестве средства общения.

По З.Д. Поповой и И.А. Стернину, «национальная картина мира представляет собой общее, устойчивое, повторяющееся в картинах мира отдельных представителей народа» и «обнаруживается в единообразии поведения представителей одной культуры в стереотипных ситуациях, в общих представлениях народа о действительности, в высказываниях и «общих мнениях», в суждениях народа о действительности, пословицах, поговорках и афоризмах», а «национальная специфика концептов проявляется в наличии различий в одноимённых концептах в разных национальных культурах, а также в наличии эндемичных, уникальных концептов, характерных только для одной культуры» [2, с. 53, 142].

Этнический менталитет актуализируется в ключевых концептах, которые формируются под влиянием национальной культуры. Национально-специфические особенности развития лингвокультуры каждого отдельного этноса тесно связаны с традициями, обычаями, а также особенностями менталитета. В языке выражается весь накопленный опыт, передающийся из поколения в поколение. Язык также отражает особенности мышления и восприятия реальности, на которые влияют и условия жизни народа. Системное описание языковой картины мира

в представлении речи носителей языка происходит путём выявления концептов и их семантического наполнения в рамках исследуемой лингвокультуры.

Выявление ассоциативных комплексов является основной задачей описания концепта. Концепт выступает как «многомерное образование, включающее в себя не только понятийно-дефиниционные, но и коннотативные, образные, оценочные, ассоциативные характеристики, которые должны быть учтены при описании концепта» [3, с. 59].

Концепт «свадьба / туй» является базовым в системе социальных ценностей и понятий, накладывает отпечаток на другие значимые концепты языкового сознания и выступает универсальным ритуалом для всего человечества. Рассмотрим особенности национально-культурной вербализации концепта «свадьба / туй» в лингвокультуре русского и татарского народа.

В современном толковом словаре под редакцией С.А. Кузнецова даётся следующее определение лексемы *свадьба*: «брачный обряд, празднество по случаю вступления в брак» [4, с. 721]. Подобное однозначное определение встречается также и в других словарях русского языка (начиная с В.И. Даля).

В толковом словаре татарского языка лексема *туй* истолковывается следующим образом: «1. Пиршество, семейная церемония, обряд, посвящённый заключению брака. 2. Праздник, посвящённый какой-либо торжественному событию, собрание для проведения вечеринки. 3. Движение большого количества кошек или собак с целью соединения. 4. Группа людей, толпа, молодёжное гулянье, табун» [5, с. 154].

Исходя из рассмотренных определений, можно сделать вывод о нетождественности значений лексем *свадьба* и *туй*: имя концепта в татарском языке имеет развёрнутый спектр значений, и это позволяет о сложности и разветвленности ассоциативного поля концепта.

Если обратиться к этимологии русского слова *свадьба*, то увидим, что оно восходит к общеславянскому местоимению *свой*. Сравним с другими названиями родственников по браку: *своя*, *свояченица*, *своиство* (родство по браку), а также (с чередованием корневого гласного и консонантным расширителем) *сват*, *сватья*, *сваха* (отсюда *сватать* и *сватья*) «Сватья», таким образом, понималась как процесс «освоения», «присвоения» и первоначально обозначало всю процедуру от сватовства до момента свадьбы [6, с. 799–800].

Таким образом, «свадьба» в русском языковом сознании опирается на связь с семьёй, приобретение новых семейных отношений, нового статуса. Можно утверждать, что для русской лингвокультуры ценными выступают семейно-родственные отношения, которые имеют своё чётко выраженное языковое воплощение. Реализация ключевых для культуры понятий отражена в языке и в аксиологическом поле концепта «свадьба».

Что же касается татарского слова *туй*, то его старшее значение – «праздник, организованный царём», позднее – «пиршество, торжество» [7, с. 210] (ср. производные, реализующие семантику насыщения:

туйганчы «досыта, вдоволь, всласть, вволю (как на пиру)»; *туйганчы ашау* «досыта поест, наестся», *туйгысыз* «очень вкусно», *туйдыру* «накормить, прокормить», *туймас* «ненасытный, прожорливый», *туйдыручы* «кормилец» и др. [8, с. 920]).

Важно также подчеркнуть, что в сознании носителей русской лингвокультуры «свадьба» – это понятие, объединяющее в себе этап непосредственного заключения брака, а также последующее праздничное торжество. В татарской культуре, в соответствии с религиозно-национальными особенностями, свадьба проходит в несколько этапов. Лексема *туй* выступает только как обозначение торжества, пиршества и праздника, в то время как бракосочетание называется *никах туй*.

Кроме того, в сознании татарского этноса в жизни человека происходит три свадьбы: *баби туге* (родины), *яшьлек туге* (свадьба молодых), *гомернең соңгы туге* (последняя свадьба при жизни – похороны) [9, с.568].

Баби туге дословно означает «свадьба младенца», то есть рождение. Это первая ступень жизненного цикла человека. *Яшьлек туге* – следующая ступень, определяющая изменение социального статуса, отличающаяся непосредственным участием объекта в торжестве. *Гомернең соңгы туге* – свадьба прощания, этап, характеризующийся переходом человека в новое состояние. Итак, три «свадьбы» человека можно охарактеризовать как торжество рождения, торжество жизни и торжество смерти. Каждый этап в сознании носителей лингвокультуры аксиологически отмечен и соотнесен с остальными через употребление указанных номинаций.

К перечисленому ряду производных, образованных от основы *туй*, необходимо также отнести *өй туге* – праздник дома, или новоселье, также характеризующийся как этап перехода в новую жизнь, но уже для членов одной семьи, поскольку в татарской лингвокультуре *өй* ассоциируется с семьёй, домашним уютом и развитием семейно-родственных отношений.

Основа *туй* участвует и в образовании лексемы *сабантуй*, что переводится с тюркских языков как «свадьба (торжество) плуга». (Ср.: «Земля представлялась божеством женского пола, а плуг – мужского пола, их брачный союз рассматривался как возрождение природы» [10, с. 265]). Кроме того, *сабантуй* непосредственно связан с *баби туге* и *яшьлек туге*. Существовал даже обычай: главный пахарь почти всегда во всех случаях надевал шубу наизнанку, что должно было обеспечить богатство новорожденному или новобрачным. Стоит отметить, что в русском языке заимствование *сабантуй* употребляется в переносном значении «шумный праздник, веселье».

Итак, язык выступает в качестве средства выражения этнических особенностей восприятия действительности, а также обнажает особый склад мышления, что позволяет рассмотреть этнический менталитет, который актуализируется в ключевых концептах. Так, можно отметить, что для русского народа характерно особое отношение к семье, родственным отношениям, у татар это выражается через отношение к дому, новому этапу и месту жизни человека.

Характерным для татарского менталитета является восприятие мира в качестве дома, а «туй» – это своего рода средство при переходе из одного «дома» в другой. В русском лингвосознании мир ощущается как нечто общее, менее индивидуальное, поэтому не ограничивается конкретными жизненными рамками.

Необходимо отметить особенность татарского мышления в отношении «свадьбы» во всей многозначности этого понятия. Недаром при рождении ребёнка пеленают в белую пелёнку, на свадьбе невеста предстаёт в белом и даже в последний путь человека провожают в белом саване. Этническое восприятие свадьбы у русских не имеет языкового воплощения при обозначении моментов рождения и смерти.

Языковые единицы, образующие концепт «свадьба» в русской лингвокультуре, определяют конкретное событие: момент вступления в брак. В татарской они выражены рядом понятий, выстраивающихся в последовательную цепочку, образующую жизненный цикл человека.

Литература

1. Воркачёв С.Г. Счастье как лингвокультурный концепт. М.: Гнозис, 2004. 192 с.
2. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. 314 с.
3. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику: Учеб. пособие. 5-е изд. М.: Флинта: Наука, 2011. 296 с.
4. Современный толковый словарь русского языка / Авт. Проекта и гл. ред. С. А. Кузнецова. М.: Ридерз Дайджест, 2004. 959 с.
5. Татар теленең анлатмалы сүзлеге: 3 т. / Н.А. Абдуллин, Г.Х. Ахунжанов, С. Б. Вахитов һ.б. Казан: Тат. кит. нәшр., 1981. Т. 3. 831 б.
6. Универсальный словарь русского языка. СПб.: Весь, 2010. 832 с.
7. Әхмәтъянов Р.Г. Татар теленең кыскача тарихи-этимологик сүзлеге. Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2001. 272 б.
8. Татарско-русский словарь. Казань: Bibliotheca Volgarica, 1966. 1307 с.
9. Сафиуллина Ф.С. Карманный татарско-русский и русско-татарский словарь. Казань: ТаРИХ, 2007. 568 с.
10. Магомедов А. Традиции кавказских горцев. Духовно-нравственное воспитание. Махачкала: Юпитер, 1999. 344 с.

ЭКСПЛИКАЦИЯ ЦЕННОСТЕЙ КАРТИНЫ МИРА В КОММУНИКАТИВНОЙ МОДЕЛИ «АВТОР-АДРЕСАТ» (НА МАТЕРИАЛЕ КОРПОРАТИВНОЙ ГАЗЕТЫ)

Д. Н. Никитина

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: О.В. Орлова, к.филол.н., доц.

Коммуникативное пространство современной культуры представлено в том числе и текстами корпоративной прессы. В качестве материала настоящего исследования выступают статьи Аси Шулбаевой,

известной не только в Томске и области, но и далеко за её пределами журналистки, не раз становившейся лауреатом разнообразных профессиональных конкурсов и премий. В данной работе анализируются фрагменты её статей в издающейся в г. Стрежевом Томской области газете «Томская нефть» за 2006–2009 гг.

В связи с тем, что основу экономики Стрежевого (как, впрочем, и региона в целом) составляет добыча и переработка нефти и газа, этот город можно квалифицировать как моногород. А потому корпоративное издание неизбежно переходит в разряд городских СМИ, расширяя свою читательскую аудиторию и круг обсуждаемых вопросов. Потому говоря о нефти, А. Шульбаева так или иначе подразумевает стрежевскую нефть, а Стрежевой немислим без его нефти.

Если современная региональная печать – это энциклопедия провинциальной жизни, пропагандирующая собственную идеологию для представителя соответствующей медиакультуры, то «Томская нефть» как региональная корпоративная газета соединяет в себе функции этих двух типов прессы: идеологическую, имиджевую, организационно-агитационную, интеграционную и информативную. Поэтому интересы предприятия выступают в роли первостепенных для города, процветание Стрежевого напрямую зависит от развития промышленного комплекса, а газета адресована не только работникам Томскнефти, но всем стрежевчанам.

Поскольку корпоративная газета является особым коммуникативным пространством, его можно рассматривать как самостоятельное дискурсивное образование – дискурс корпоративной прессы, ключевая особенность которого – наличие особых ролевых позиций, занимаемых участниками коммуникации. Эти ролевые позиции обусловлены целями дискурсов, образующих такую прессу.

Формируя картину мира, региональная корпоративная газета создаёт особые ценностные установки для читателя, вводя его в новое дискурсивное пространство. Таким образом, установка на адресата обуславливает коммуникативную целеориентацию автора.

В качестве мотива вхождения читателя в новое дискурсивное поле чаще всего выступает желание приобщиться к определённой социальной группе – группе работников в сфере стрежевской нефти, как можно лучше в ней закрепиться: реципиент не хочет отставать от других членов этого «дискурсивного коллектива», выражает свою солидарность с обществом, в котором обсуждается какая-либо проблема.

Одной из важных особенностей дискурса корпоративной газеты является достаточно активная роль адресата сообщения. В связи с этим одной из основных задач СМИ становится формирование собственной аудитории. Поскольку практически никаких послаблений в подаче материала для непосвящённого читателя не делается, можно сделать вывод о том, что автор рассчитывает на понимание абсолютного большинства читателей. Каждый новый читатель автоматически «подтягивается» автором сообщений до уровня всего коллектива, таким образом происходит социализация читателя. Так, человек, регулярно

читающий «Томскую нефть», не нуждается в комментировании наиболее распространенных отраслевых терминов, но в газете термины разъясняются достаточно редко, что не способствует привлечению новых читателей, из чего следует, что автор и не рассчитывает на это, либо совершенно уверен и во вновь приобретённой аудитории.

Вводя читателя в новое дискурсивное пространство, автор сообщения задаёт особую систему оценок, опираясь на которую следует интерпретировать информацию, представленную в текстах. Таким образом, восприятие информации читателем окрашено отношением к действительности, пропагандируемым журналом [1, с. 141].

Автор сообщения всегда провоцирует поведение читателя в нужном ему направлении. Если, например, в глянцевого журнале автор при этом опирается на «слабые точки», которые последовательно задаются дискурсом [2, с. 25], то в региональной корпоративной прессе – на «сильные» (нередко гиперболизированные). Так, «слабыми точками» дискурса глянцевого журнала являются красота, успешность, мода, здоровье [там же], тогда как «сильными» для «Томской нефти» будут – успешность в семье, в профессии / в основной деятельности, верность ей, трудолюбие и стремление достичь высоких результатов, любовь к родному городу, деятельная жизнь.

Для того чтобы быть успешными членами современного общества, читателям необходимо следовать примерам героев статей А. Шульбаевой. Газета становится проводником в стрежевском «мире нефти», способствующим соответствию читателя заданным ценностным координатам, т.е. реализует стратегию корпоративного дискурса.

Задачей автора в этом случае является создание особых субъектных позиций, с которыми должен идентифицировать себя читатель. Обращаясь к читателю как субъекту дискурса, автор тем самым сообщает ему о его социальном статусе. В статьях Шульбаевой часто присутствует обращение к читателю как к человеку, несущему личную ответственность не только за свою жизнь, но и за жизнь Стрежевого: *Как живут люди в расположенных на Оби посёлках? Чем занимаются? Как справляются с проблемами и на что надеются?* Принимая роль неравнодушного гражданина, читатель газеты ставит себя в позицию субъекта, которую создает обращение, т.е. становится субъектом дискурса.

Большинство речевых жанров, представленных в дискурсе «Томской нефти», совмещают в себе черты личностно-ориентированных (субъективных) и институциональных дискурсов.

Личностно-ориентированное общение заключается в выражении индивидуального мнения стрежевчанина, который рассказывает об индивидуальном опыте своей жизни. В данном примере речь идёт о бурильщике Марсе Закееве, ставшим лауреатом регионального конкурса «Человек года-2004»: *Он всю ночь спать не будет, если что-то не выходит, – говорят о Закееве его бурильщики Анатолий Данилов и Залир Вахитов. – И когда находится в городе, каждый день в контору приходит, держит под контролем то, что на буровой в это время происходит. Характер у нашего мастера прямой, настойчивый, и его сло-*

во на буровой – закон. В этом примере лично-ориентированное общение сменяется институциональным: Он стал одним из славной плеяды мастеров, о каждом из которых, вспомнив Лермонтова, можно сказать «слуга царю (то есть своему делу), отец солдатам». Любой из буровых мастеров – это истинный лидер, ответственный за то, что происходит на буровой – маленьком островке среди тайги и болот, человек, заботящийся в равной степени о деле и о своих людях. Журналист выражает точку зрения корпорации.

Сложность позиции автора современного корпоративной издания заключается в организации полифонии, растворении авторской позиции в голосах других участников коммуникации (журналиста, эксперта, читателя, учёного и т.д.).

В современном медиадискурсе «команда» [3, с. 110] заменяет индивидуального автора. В эту команду входят редакторы, журналисты и все те, кто занимается визуальным оформлением журнала (стилисты, визажисты, имиджмейкеры). Признаком медиатекста в этом случае является коллективный автор и коллективный адресат.

В связи с этим одной из задач современных СМИ является формирование образа автора своего издания, который должен соответствовать идеологии издания. В «Томской нефти» существуют авторские рубрики, в рамках которых создаётся представление об агентах дискурса корпоративной газеты. Стиль статей этих рубрик позволяет увидеть за фигурой автора сообщения индивидуальную личность. Читатель в этом случае воспринимает автора как близкого человека, равного собеседника, что создаёт у него иллюзию отсутствия дискурсивной идеологии и объективности информации. Этой же цели служат и такой приём, как, например, интимизация повествования [4, с. 59].

На создание ощущения объективности информации работает и предложенная автором сообщения альтернатива. Активность читателя заключается в выборе одной из предложенных позиций. При этом под предлогом оптимальной подачи информации аудитории навязывается сама альтернатива, избранная журналистом, исходя из его личной позиции. Читатель вынужден выбирать единственный вариант из нескольких предложенных, что значительно упрощает ему существование в медиaprостранстве и ведёт к полному манипулированию СМИ общественным сознанием, мнением. Например, в качестве ответа на распространённое мнение о том, что Стрежевой как место жительства – город непривлекательный, ничем не примечательный, автор предлагает к рассмотрению вариант одного из стрелевчан, когда-то приехавшего в нефтеград: *Приехали с двумя товарищами, и в первое время ощущение было: «Вот это мы попали!» Мороз, грязь, все орут, ругаются. В первые месяцы думал зиму пережить, и уехать. А когда настала весна, оказалось, что жить-то здесь можно. Потом еще зима, еще одно лето. ...Как и многие, не думал, что Север войдет в его жизнь навсегда. Рассчитывал поработать два-три года, а потом затянуло. Хотя там жизнь, наверное, была бы спокойней.* В данном примере сообщение создаёт вокруг читателя особую информационную среду, в рамках которой

ему предлагается осуществлять свой выбор. В таком случае одной из особенностей медиадискурса является формирование системы идеологического воздействия на адресата.

Разумеется, большинство СМИ адаптируют информацию к интересам и потребностям своей аудитории, а вся система массовой коммуникации воссоздаёт определённую картину действительности, которая варьируется в пределах, допустимых институционально. Знания, полученные посредством массмедиа, укладываются в особую структуру – каркас, элементы которого прочно укрепляют друг друга [5, с. 43]. Эти знания в современном мире заменяют ценностные ориентиры.

Корпоративная газета должна восприниматься читателем как авторитетное, дружественное, надёжное издание, способное дать совет, вступить в коммуникацию. События, о которых рассказывает журналист, начинают восприниматься читателем, как увиденные собственными глазами, информация – как проверенная на себе, т.е. автор и читатель начинают смотреть на ход событий одними глазами. Асе Шулбаевой удаётся настолько живо описать процесс бурения, что возникает иллюзия присутствия читателя при происходящем: *Начинаются-то они, как обычно: бурится так называемый кондуктор, потом – до продуктивного пласта – скважина идет вниз с заданным отклонением. А вот уже по пласту, находящемуся на глубине без малого три тысячи метров, ее участок проходит горизонтально. Такая скважина в будущем позволит отобрать больше нефти, будет более продуктивной. Но проводку ее вести ой как непросто!* Читателю навязывается такая дискурсивная картина мира, которая формируется автором сообщения, представленного в журнале.

Таким образом, в корпоративной газете моделируется новая реальность, в которой сами читатели становятся героями медиадискурса. Газета создаёт необходимую информационную среду, базирующуюся на императивах «работай усердно», «сделай правильный выбор», «будь ответственным» и пр. и позволяющую пропагандировать соответствующие качества личности работника и поддерживать имидж предприятия.

Любое СМИ конструирует фрагменты реальности, которые предлагаются читателю. В корпоративной газете задается стереотип, в логике которого нужно соответствовать образу успешного человека в работе и в социуме. Достижение этой цели – результат труда, работы над собой. Так, одним из основных стереотипов дискурса корпоративной газеты является умение сделать осознанный выбор, который реализуется в предложенных авторами сообщений или представителями социальных институтов сценариях: «Осознание проблемы выбора», «Выбор профессии», «Необходимость ежедневно делать выбор», «Осознание выбора». У читателя формируется правильное отношение к этой проблеме (правильное с точки зрения отправителя сообщения, а это не только непосредственный автор сообщения, но и тот, кто заинтересован в «правильном» выборе читателей).

Автор сообщений корпоративной газеты создаёт модели действительности, которые читатель должен наполнить конкретным содержа-

нием. При этом информация подаётся таким образом, что читатель в процессе интерпретации сам приходит к определённым выводам. Это позволяет автору манипулировать сознанием читателей и подталкивать их к выбору той или иной точки зрения.

Автор не просто сообщает информацию читателю, но создает условия для ее интерпретации. У читателя складывается ощущение, что он сам делает выбор. Таким образом, в медиадискурсе происходит постепенное изменение картины мира адресата. Так корпоративная газета становится ценностным ориентиром, помогающим сделать выбор, определить, что хорошо и что плохо в современном мире. Таким образом, в СМИ формируются жизненные ценности, которые актуальны в данный период для данного общества. Читатель начинает воспринимать новые сообщения, опираясь на эти ценности.

В дискурсивном пространстве корпоративной газеты формируется групповое сознание, перед читателем «проигрываются» ситуации и способы поведения, которые получают положительную оценку автора. Читатель проецирует ситуацию на себя, переживает её и оценивает в соответствии с системой ценностей, заданной газетой.

Таким образом, одной из задач современной корпоративной газеты является моделирование системы ценностей и создание стереотипных сценариев поведения.

Читатель входит в дискурсивное пространство корпоративной газеты с определённой, уже сложившейся картиной мира. Отсюда задачей автора является вписывание новой информации в картину мира читателя, трансформация этой картины мира в соответствии с собственными институциональными интересами. Чтобы стать частью дискурса, читателю необходимо переместиться в чужой мир.

Таким образом, Асей Шульбаевой создаётся дискурсивный фрагмент картины мира, в рамках которого читатель должен интерпретировать информацию.

Корпоративная газета конструирует фрагменты реальности, которые адресуются читателю, за счёт чего он воспринимает мир опосредованно, через СМИ.

Литература

1. Леонтьев А.А. Психология воздействия в массовой коммуникации // Язык средств массовой информации: Учеб. пособие для вузов. М.: Академ. проект: Альма Матер, 2008. С. 133–146.
2. Костяшина Е.А. Экспликация ценностной картины мира в коммуникативной модели «автор – адресат» (на материале глянцевого журнала) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2012. Вып. 4. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/eksplikatsiya-tsennostnoy-kartiny-mira-v-kommunikativnoy-modeli-avtor-adresat-na-materiale-glyantsevyyh-zhurnalov> (дата обращения: 1.04.2013).
3. Артамонова Ю.Д. Герменевтический аспект языка СМИ / Ю.Д. Артамонова, В.Г. Кузнецов // Язык средств массовой информации: Учеб. пособие для вузов. М.: Академ. проект: Альма Матер, 2008. С. 99–118.

4. Никитина Д.Н. Интимизация повествования как способ презентации образа нефтеграда // Материалы XVI Всероссийской с международным участием конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Наука и образование» (23–27 апреля 2012 г.). Томск: Изд-во ТГПУ, 2012. С. 58–63.
5. Володина М.Н. Язык массовой коммуникации – особый язык социального взаимодействия // Язык средств массовой информации: Учеб. пособие для вузов. М.: Академ. проект: Альма Матер, 2008. С. 27–48.

КОНЦЕПТ «ССОРА» В РУССКОЙ И ПОЛЬСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ

Н. В. Скрипченко

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: А.В. Гузеева, к.педагог.н., доц.

«Современная лингвокультурология – это научная дисциплина, изучающая способы и средства репрезентации в языке объектов культуры, особенности представления в языке менталитета того или иного народа, закономерности отображения в семантике языковых единиц ценностно-смысловых категорий культуры» [1, с. 15]. Следовательно, путь к пониманию культуры открывается языковой семантикой в двух ее классических ипостасях – ономаσιологической и семасиологической. Обращение к ономаσιологии объясняется интересом лингвокультурологии к изучению закономерностей фиксации всего этноспецифического в номинации ментальных единиц. Принципы семасиологического анализа необходимы лингвокультурологии для накопительного и систематизирующего описания отличительных признаков в смысловом содержании конкретных культурных концептов.

Одним из ключевых понятий лингвокультурологии является концепт. Востребованность концепта обуславливается тем, что он лишен той предельной абстрактности, которой обладают категории и понятия. Концепты, наряду с объективным знанием, способны объективировать и субъективное: личностное (неявное) знание, веру, до- и вне-научное, художественное и даже знание как рассказ.

Проблемы соотношения языка и мышления, способов ментальной репрезентации знаний с помощью языка разрабатывались в трудах В.В. Воробьева, В.А. Масловой, А.А. Потемни, Н.К. Рябцевой, Ю.С. Степанова, В.Н. Телия и других лингвистов.

Ю.С. Степанов в «Словаре русской культуры» утверждает, что «концепт – явление того же порядка, что и понятие. По своей внутренней форме в русском языке слова *концепт* и *понятие* одинаковы: *концепт* является калькой латинского *conceptus* «понятие» от глагола *concipere* «зачинать», т.е. значит буквально «понятие, зачатие» [2, с. 42]. Вместе с тем автор настаивает на том, что «*концепт* и *понятие* – термины разных наук; второе употребляется главным образом в логике и философии, тогда как первое, *концепт*, является термином в одной от-

расли логики – в математической логике, а в последнее время закрепились также в науке о культуре, в культурологии» [там же]. Концепт является главным термином «Словаря русской культуры» Ю.С. Степанова. Автор считает, что концепт существует в ментальном мире человека в виде «пучка» представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, который сопровождает слово. Концепты не только мыслятся, они переживаются. Они – предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт – основная ячейка культуры в ментальном мире человека [2, с. 41]. Ю.С. Степанов говорит о сложной структуре концепта, выделяя три основных компонента: 1) основной, активный признак; 2) дополнительный, или несколько дополнительных, «пассивных» признаков, являющихся уже не актуальными, «историческими»; 3) внутреннюю форму, обычно вовсе не осознаваемую, запечатленную во внешней, словесной форме [2, с. 45].

Предметом нашего интереса является концепт «ссора», представленный в двух близкородственных языках – русском и польском. В качестве средств языкового воплощения анализируемого концепта были рассмотрены русские и польские поговорки, обозначающие различные стороны социальных отношений на фоне социально-психологического явления «ссора».

Целью нашего исследования является выявление и сопоставление, паремиологических средств и полученных на их основе метафорических моделей, описывающих концепт «ссора» на материале двух близкородственных языков.

Материалом для исследования послужили данные сплошной выборки из фразеологических словарей польского и русского языков, сборников поговорок и пословиц. Выборка материала производилась путем выявления языковых единиц тематической группы «ссора».

В основу проведенного исследования положена следующая гипотеза: концепт «ссора» представляет собой сложное ментальное образование, в котором можно выделить определенные признаки, частично совпадающие в русской и польской картинах мира. Отражаясь в языковых единицах, анализируемый концепт характеризуется национальной спецификой, является культурным концептом, т.е. имеет образные, понятийные и ценностные характеристики.

В основе анализа концепта «ссора» нами использовался метод построения фреймовой модели концепта, предложенный М. Минским [3]. Фрейм – это структура данной для представления стереотипной ситуации, иначе говоря, это когнитивная модель, передающая знания и мнения об определённой, часто повторяющейся ситуации.

В книге «Фреймы для представления знаний» М. Минский вводит понятие фрейма следующим образом: «Человек, пытаясь познать новую для себя ситуацию или по-новому взглянуть на уже привычные вещи, выбирает из своей памяти некоторую структуру данных (образ), названный нами фреймом, с таким расчетом, чтобы путем изменения в ней отдельных деталей сделать ее пригодной для понимания более широкого класса явлений или процессов» [3, с. 72]. Фрейм может быть

рассмотрен как организующий принцип, в соответствии с которым информация поступает в память, хранится в ней и используется индивидом при интерпретации текстов, а также как конечный результат данного процесса, т.е. как структура представления знаний, которые кодируются словами [4, с. 43–44].

Концепт-фрейм сводит отдельные детали в единое целое, имплицитно фиксирует комплексную ситуацию, и его можно сопоставить с кадром фильма, в рамки которого попадает все, что типично и существенно для данной совокупности обстоятельств. Лексикографическая «скудость» фрейма компенсируется знанием индивида, «объемным» видением места событий. Итак, фрейм – это модель, которую можно рассматривать как объективацию социального опыта человека, это образ в коллективном сознании говорящих субъектов [4, с. 44].

Различные уровни фрейма строятся на ассоциативных связях, что в целом отражает ассоциативный характер человеческого мышления. Нами установлено, что концепту «ссора» соответствует фрейм, имеющий достаточно сложную многоуровневую структуру, представленную понятиями, которые непосредственно ассоциируются со ссорой. В русской и польской картинах мира с точки зрения образного содержания были выделены следующие модели, положенные в основу исследуемого концепта: 1) «ссора – путь к примирению, мир»; 2) «ссора – проверка, индикатор»; 3) «ссора – выгода»; 4) «ссора – военные действия»; 5) «ссора – способ существования»; 6) «ссора – участники ссоры»; 7) «ссора – отмщение, месть»; 8) «ссора – драка»; 9) «ссора – разногласия»; 10) «ссора – соревнование»; 11) «ссора – эмоции»; 12) «ссора – провокация»; 13) «ссора – непонимание» и т.д.

Приведем примеры пяти метафорических моделей, имеющих отражение в русской и польской картинах мира:

- 1) **«ссора – путь к примирению, мир»:** *Люби ссору, люби и мир; Всякая ссора красна мировою; Gdy się swoje psy kąsają, to się i pogodzą* «Как свои собаки покусаются, так и помирятся»; *Łatwiej się w kłótnię nie wdać, niż się z niej wysofać* «Легче начать ссору, чем помириться»;
- 2) **«ссора – индикатор»:** *Кто кого заглазно бранит, тот того боится; Chcesz się dowiedzieć prawdy o sobie, pokłóć się z przyjacielem* «Хочешь узнать о себе правду, поссорься с другом»;
- 3) **«ссора – выгода»:** *Бей своих – чужие будут бояться; Gdzie dwóch się kłóci, tam trzeci korzysta* «Где двое ссорятся, там третьему выгода»; *Wilk syty i owca cała* «И волки сыты и овцы целы»;
- 4) **«ссора – военные действия»:** *Слово не нож, а до ножа доводит; Много воевал, да все потерял; złożyć broń* «сложить оружие», *pokazać białą flagę* «показать белый флаг»;
- 5) **«ссора – способ существования»:** *Молодые бранятся – тешатся; старики бранятся – бесятся; Живут как кошка с собакой; Kto się lubi, ten się czubi* «Милые бранятся – только тешатся»; *Żyć jak pies z kotem* «Жить как собака с кошкой».

Сопоставительный анализ пословиц, отражающих ссору как социально-психологическое явление жизни человека, позволил выявить общее и специфическое в языковом сознании представителей обеих лингвокультур.

Большинство рассмотренных нами пословиц являются полными эквивалентами (т.е. находят абсолютный аналог в другом языке), пословицы, которые не имеют аналога, все же остаются близки по своему смыслу благодаря родству культур. К отличиям можно отнести то, что в русской культуре насчитывается больше пословиц и поговорок, отвечающих тематике «ссора», чем в польской, но все же во паремиологическом фонде репрезентации концепта «ссора» широко представлены в обоих сопоставляемых языках. Русские пословицы носят сатирический, иронический характер, польские же пословицы имеют более осудительный, отрицательный смысловой оттенок.

В целом в сопоставляемых языках концепт «ссора» конкретизируется по сходным направлениям: осуждаются враждебность, трусость, вмешательство, агрессия. В обеих лингвокультурах положительно оцениваются такие качества людей, как выдержка, невмешательство в дела других.

Концепт «ссора» находит свое языковое выражение в метафорических моделях, в которых выделяются образы, связанные с пространством, военными действиями, охотой, животными и т.д. В сопоставляемых нами языковых картинах мира выявляется много общих черт. Анализ паремиологического материала позволяет сделать вывод о том, что для представителей сопоставляемых культур базовыми являются общечеловеческие ценности. Различия в концептуализации исследуемого фрагмента действительности заключаются в том, что в русскоязычной картине мира более активно используются военные метафоры, что является отражением особенностей национального самосознания русских: тревожности, чувства опасности, агрессии, традиционной для русской ментальности предрасположенности к сильным чувствам и решительным действиям, уважения к военной силе и боевой славе.

Литература

1. Алефиренко Н.Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка: учеб. пособие. М.: Флинта, 2010. 288 с.
2. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Языки рус. культуры, 1997. 824 с.
3. Минский М. Фреймы для представления знаний. М.: Энергия, 1979. 151 с.
4. Бенедиктова Л.Н. Концепт «война» в языковой картине мира: Сопоставительное исследование на материале английского и русского языков: Дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004. 180 с.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ДИАЛОГОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ДЛЯ РЕШЕНИЯ ПРОЕКТНЫХ ЗАДАЧ В СОВМЕСТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Н.Б. Соколова

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Е.Н. Ковалевская, к.педагог.н., доц.

Я слышу, и я забываю.

Я вижу, и я помню.

Я делаю, и я понимаю.

Конфуций

Несмотря на то, что во всех официальных документах Правительства РФ заявлены ориентиры на реализацию компетентного подхода в образовании [1, с. 37], продолжает существовать ориентация начальной школы на традиционные знания, умения и навыки. В рамках эксперимента по модернизации образования эксперты фиксируют: «Младшие школьники вполне успешно справляются с заданиями, проверяющими ЗУНы, и значительно хуже выполняют все те задания, верное решение которых зависит от уровня сформированности отдельных компонентов учебной деятельности – правильного понимания и чёткого выполнения инструкции, понимания учебной задачи, самоконтроля...» [2, с. 4]. Следовательно, при выходе из начальной школы обучающиеся не умеют использовать разные учебные средства в незнакомой, нестандартной учебно-практической ситуации.

Данная проблема обусловлена как внешними, так и внутренними факторами. Под внешними факторами мы понимаем требования времени, социокультурную ситуацию. В качестве внутренних факторов выступают ценности, идеология нового Федерального государственного образовательного стандарта (ФГОС), согласно которым главный результат обучения – это развитие субъектного, личностного начала ребёнка. Эта позиция обуславливает новое видение результатов образования. Речь идёт о результате-полифонии: прецедент развития рассматривается как формирование личностных, метапредметных и предметных результатов обучения. Под личностными результатами понимается готовность и способность обучающихся к саморазвитию, сформированность мотивации к обучению и познанию, ценностно-смысловые установки обучающихся, отражающие их индивидуально-личностные позиции, социальные компетенции, личностные качества. Метапредметные результаты трактуются как овладение ключевыми компетенциями, составляющими основу умения учиться [3, с. 7].

Рассмотренная ситуация в рамках начальной школы имеет своё педагогическое оснащение. Развитие компетентностей обучающихся предполагается как формирование у них универсальных учебных действий различного наполнения. Сформированность этих действий у младших школьников в логике ФГОС следует рассматривать как пер-

вый этап развития личностных, метапредметных и предметных компетенций.

В контексте сказанного особую актуальность приобретают педагогические технологии, позволяющие реализовать идею результата-полифонии. Поэтому всё более актуальным становится использование в образовательном процессе приёмов и методов, которые формируют умение самостоятельно добывать новые знания, собирать необходимую информацию, выдвигать гипотезу, делать выводы и умозаключения. «От современного образования требуется уже не простое фрагментарное включение методов исследовательского обучения в практику, а целенаправленная работа по развитию исследовательских способностей, специально организованное обучение детей умениям и навыкам исследовательского поиска» [4, с. 160].

В последние годы эту проблему в начальной школе пытаются решать через организацию проектной деятельности. Но полноценная проектная деятельность не соответствует возрастным возможностям младших школьников. Поэтому её прообразом становятся проектные задачи.

Под проектной задачей понимают задачу, в которой через систему или набор заданий целенаправленно стимулируется система детских действий, направленных на получение ещё никогда не существовавшего в практике ребёнка результата. Через опыт решения подобных задач младшие школьники осваивают основы проектной деятельности в учебном сотрудничестве [5, с. 25].

Отличие проектной задачи от проекта заключается в том, что для решения этой задачи школьникам предлагаются все необходимые средства и материалы в виде набора заданий и требуемых для их выполнения данных.

Проектные задачи, встраиваясь в учебную деятельность, меняют тип отношений школьников друг с другом и с педагогами. Особую роль проектные задачи играют в становлении сотрудничества в малых группах. Взаимодействуя в группе, дети понимают, что для достижения общей цели всем участникам необходимо договариваться между собой, вырабатывать общую стратегию решения задачи, распределять обязанности, осуществлять взаимопомощь в процессе решения задачи. Появление проектных задач в образовательном процессе требует от учителя поиска эффективных методов и форм работы, а точнее, использования элементов диалоговых технологий.

Для диалога характерна ориентация на смысл, потребность слышать и понимать себя и другого, умение проявить, осмыслить и оформить «Я-пространство» всех участников диалога. Именно на эти способы и формы работы необходимо опираться при конструировании и использовании в образовательном процессе системы проектных задач. Не существует таких монотехнологий, которые использовали бы только какой-либо один единственный фактор, метод, принцип. Педагогическая технология всегда комплексна. Не существует специальных диалоговых технологий. Любая технология только в том случае становится

диалоговой, если предполагает построение учебного процесса на диалоговой основе. Весь «веер» технологий может раскрываться и складываться в руках опытного педагога, потому что условия их применимости зависят от множества факторов; к тому же технологии между собой тесно взаимосвязаны [6, с. 68].

Появление проектных задач в образовательном процессе требует от учителя пересмотра подходов к поиску эффективных методов и форм работы. Их выбор, комбинация, наполнение обуславливаются содержанием этапа развития проекта, в нашем случае – проектной задачи.

Как же устроена проектная задача? Исследователи полагают, что логика её движения совпадает с сюжетом развития проекта [2, с. 49]. Выделим вслед за А.М. Новиковым [7, с. 40] основные этапы любого проекта и соответствующие действия для его реализации.

На первом этапе формирования замысла осмысливается проблемная ситуация. Но в этой ситуации не должна быть напрямую поставлена задача. Её формулировка осуществляется участниками в процессе проживания факта, информации, проявления своего смысла как результата подобного проживания. Цель педагога – создать такую ситуацию, в которой ученики, осуществив свой смысл, приняли бы одновременно и запланированную задачу учителя. Прокомментируем сказанное эпизодом работы в проекте.

Детям предлагалось посмотреть видеоролик о детях-сиротах, о детях, потерявших самое дорогое – семью. Через приёмы организации диалога-погружения (сочинение по впечатлениям, интервью, беседы) обучающиеся анализировали ситуацию, в результате чего оформилось проблемное поле.

В своих сочинениях ребята написали о том, что каждый не раз за последние годы сталкивался на улице с грязными, оборванными и голодными детьми, которые просят еду или деньги. Каждый задавал себе при этом вопрос: как могло такое случиться, ведь сейчас не война? И наверняка многие мучились от собственной беспомощности, от стыда, что у них на глазах пропадает маленький человек, а они идут мимо: подаянием проблему не решишь, к себе домой не заберешь. В интервью отметили, что каждый, у кого есть гражданская позиция, не может не задать себе вечный вопрос «что делать?». Итогом общения проектировщиков и педагога на первом этапе стало определение тематического ландшафта проектов. В качестве примера остановимся на одном из возникших тематических топосов. Ученик предлагал рассказать об атмосфере, микроклимате своей семьи. Совместно с учителем определена тема проекта: «Мир, где я счастлив».

На втором (моделирующем) этапе происходило установление приоритетов ценностей (почему именно этих ценностей будем придерживаться?), формулирование принципов отбора целей (зачем двигаться в этом направлении?), выработка критериев постановки и достижения цели (куда придём в итоге?). В рамках проекта «Мир, где я счастлив» это осуществлялось следующим образом:

- формулировалась гипотеза: осознание духовных ценностей семьи с детства приведёт в будущем к увеличению благополучных семей, где дети будут счастливы;
- определялся набор проектных действий, которые было необходимо осуществить для её доказательства. В нашем случае речь идёт об определении сюжетов проекта: традиции, общение, религия, отдых, помощь;
- оговаривались способы, пути работы (сбор информации, её оформление, уточнение круга соавторов в проекте).

Учитель занимал амбивалентную позицию, в которой он выступал одновременно руководителем и участником совместной деятельности. Её можно связывать с такими характеристиками, как открытость, ситуативная обусловленность, спонтанность, динамичность, импровизация [8].

На третьем (технологическом) этапе происходило оформление проектного текста. Педагог на протяжении всего этапа занимал позицию лидирующего координатора. С одной стороны, он поддерживал инициативы ученика (создание слайдов, выбор способов самопрезентации). С другой стороны, он стремился к тому, чтобы в процессе изготовления продукта чему-то научить ребёнка. Ученик получал дополнительные знания, умения в использовании ИКТ, в то же время педагог помогал ему усовершенствовать возникшую идею театрализации проекта.

Позиция координатора проекта проявлялась в том, что ребёнок, увлеченный решением задачи, работал не «на учителя», а на свою цель и тем самым, не задумываясь об этом, демонстрировал свои истинные предметные знания, коммуникативные навыки в гораздо большем объёме [9].

Ориентация на диалоговые способы работы оказывается продуктивной, если педагог понимает создание совместности как особый предмет своей профессиональной деятельности. Эта позиция реализовывалась, когда в учебной среде презентовались результаты коллективного проекта «Моя семья: результаты анкетирования». Обеспечивая работу в рамках этого проекта, педагог ориентировался на создание группы детей по принципу учебного сообщества, способного организоваться для совместного труда, непосильного для каждого участника общей работы [10, с. 89]. Взаимодействие «учитель – группа совместно действующих детей» являлось исходной формой учебного сотрудничества.

Ребята вышли с анкетированием в третьи классы. Больше всего их интересовали взаимоотношения в семьях и семейные традиции. Проанализировав анкеты, пришли к противоречию: большинство детей считали свою семью дружным коллективом, но вместе проводили время очень редко, и некоторые не имели никакого представления о духовных ценностях семьи.

Подведём итоги. Реализация диалоговых технологий при решении проектных задач предполагает амбивалентную позицию педагога. Она реализуется через особую вовлеченность учителя в совместную деятельность, где он является одновременно руководителем диалога и его

участником. Это неизбежно влечет за собой «позиционное многообразие» (участник, руководитель, информатор, консультант, фасилитатор, эксперт).

В этой ситуации диалог выступает в качестве средства «превращения» ребёнка из объекта обучения в активного участника образовательного процесса, в «главное действующее лицо». Особенности организации позиции учителя в диалоге обусловлены спецификой диалога как процесса смыслообразующей деятельности. Реализация этой позиции обеспечивается комплексом сознательно проектируемых приемов и особой методикой, ориентированной на этапы образования и развития личностных смыслов участников совместной деятельности (актуализации, соорганизации, индивидуализации).

Литература

1. Стратегия модернизации содержания общего образования: Материалы для разработки документов по обновлению общего образования. М.: Мир книги, 2001. 104 с.
2. Проектные задачи в начальной школе: пособие для учителя / под ред. А.Б. Воронцова. М.: Просвещение, 2009. 176 с.
3. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования: текст с изм. и доп. на 2011 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации. М.: Просвещение, 2011. 33 с.
4. Савенков А.И. Психологические основы исследовательского подхода к обучению. М.: Ось-89, 2006. – 480 с.
5. Поливанова К.Н. Проектная деятельность школьников: Пособие для учителя. М.: Просвещение, 2008. 192 с.
6. Кукарцева М.А. Организация позиции учителя в диалоге: Дис. ... канд. пед. наук. Томск, 2004. 204 с.
7. Новиков А.М., Новиков Д.А. Образовательный проект (методология образовательной деятельности): Пособие для работников образования, участвующих в инновацион. Деятельности. М.: Эгвес, 2004. 120 с.
8. Михайленко И.И. Современные педагогические технологии как объективная потребность [Электронный ресурс] // Михайленко И.И. Общая педагогика. URL: http://krip.kbsu.ru/pd/did_11.html (дата обращения: 1.04.2013).
9. Воронцов А.Б. Проектная задача как инструмент мониторинга способов действия школьников в нестандартной ситуации учения [Электронный ресурс]. URL: <http://nsc.1september.ru/2007/06/8.htm> (дата обращения: 1.04.2013).
10. Цукерман Г.А. Виды общения в обучении. Томск: Пеленг, 1993. 268 с.

СОЧИНЕНИЕ ПО КАРТИНЕ КАК СРЕДСТВО ОБУЧЕНИЯ РКИ

Т. В. Сулова

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: И.И. Бабенко, к.филол.н., доц.

Л.А. Худякова в своей работе «Живопись на уроках русского языка» утверждает, что сочинение по картине является удачным приемом

обучения русскому языку и хорошим способом работы по развитию речи [1, с. 264]. Работа по развитию речи при изучении русского языка иностранными студентами является одним из основных направлений курса РКИ и предполагает последовательную подготовку к разным по уровню сложности и жанровой принадлежности сочинениям, учитывающим индивидуальные особенности и интересы слушателей курса.

Классификация сочинений может быть построена по следующим основаниям:

- жанр (портретная характеристика, событийный очерк, репортаж, эссе на свободную тему, тематическое сочинение, пейзажная зарисовка, сочинение по картине, сочинение-рецензия на спектакль, кино, книгу и т.д.);
- место выполнения (классное, домашнее сочинение);
- способ выполнения (коллективное, индивидуальное сочинение);
- объем (развернутое сочинение, сочинение-миниатюра).

В данной работе мы остановимся подробнее на некоторых аспектах методики обучения студентов русскому языку как иностранному, а именно на роли и месте сочинения по картине в структуре курса РКИ.

Как известно, сочинение представляет собой один из видов обучения письменной речи, упражнение в правильном изложении мыслей (суждений, переживаний) на заданную тему.

Составители «Нового словаря методических терминов и понятий» различают сочинения по жанру или способу выражения мыслей (описание, повествование, рассуждение); по характеру психологической опоры (зрительно-слуховая, с привлечением собственного опыта); по организации материала (логическая, хронологическая, пространственная, образно-эмоциональная) [3, с. 289].

Развивать умение правильно выражать мысли следует на всех этапах обучения, постепенно усложняя материал, операции с ним и возможные виды письменных сообщений, но общий алгоритм работы над развитием письменной речи предполагает создание следующих текстов: план, конспект, резюме прочитанного текста, изложение его содержания, аннотация, реферат, очерк. Готовить учащихся к сочинению следует также при помощи системы подготовительных устных и письменных упражнений и заданий.

Традиционно сочинение рассматривают как упражнение для развития умений построения текста на завершающем этапе обучения письму. Мы же считаем, что элементы сочинения могут использоваться уже на начальном этапе изучения русского языка как иностранного, поскольку обучаемые владеют навыками написания сочинения на родном языке и могут их использовать при создании текстов на русском. При этом актуализируется принцип учета родного языка, что позволяет так организовать учебный процесс (систему упражнений, отбора материала), чтобы учитывался речевой опыт учащихся.

В соответствии с принципом социокультурной ориентации обучения, с принципом культуросообразной направленности учебного взаимодействия преподавателя и студента при изучении русского

языка уместно предлагать в качестве наглядного материала картины русских живописцев, так как они позволяют расширить представления учащихся о русской культуре. Этим обусловлен наш выбор художников и их произведений: Валентин Александрович Серов («Девочка с персиками»), Илья Ефимович Репин («Бурлаки на Волге»), Исаак Ильич Левитан («У омута», «Утро на Волге»), Виктор Михайлович Васнецов («Богатыри», «Иван-царевич на Сером волке», «Царь Иван Васильевич Грозный»).

Можно отметить, что по картинам разных жанров можно писать сочинения различных функционально-смысловых типов. Например, по портрету («Девочка с персиками») можно написать сочинение-описание и рассуждение; по пейзажу («Утро на Волге») – сочинения всех функционально-смысловых типов, но предпочтительнее описание с элементами рассуждения; по картинам, изображающим батальные сцены или воплощающим исторические события («Царь Иван Васильевич Грозный»), уместнее всего писать сочинения-рассуждения или повествования.

Урок, предполагающий работу над сочинением, должен включать следующие элементы содержания: информация о художнике (краткая биография), знакомство с новыми словами, актуальными для данной темы, составление комбинированного плана-описания картины, коллективное обсуждение плана. Далее следуют написание сочинения с опорой на картину и план, проверка сочинения, обсуждение возникших сложностей и ошибок, подведение итогов работы.

Жанр «сочинение по картине» при обучении РКИ представляется не только уместным, но и необходимым, т.к. он воплощает принципы, заложенные в основу современного преподавания РКИ: профессиональная, компетентностная и социокультурная ориентация обучения, его общая культуросообразная направленность. В нашем случае учет профессиональных интересов учащегося, нацеленность на развитие его базовых профессиональных компетенций проявился в выборе жанра сочинения по картине как одного из основных методов обучения РКИ иностранного студента-художника; социокультурная направленность обучения выразилась в выборе текстовых и наглядных материалов, предполагающих знакомство студента-иностранца с биографиями и произведениями русских живописцев.

Литература

1. Живопись на уроках русского языка: Теория и методические разработки уроков: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2000. 352 с.
2. Азимов Э.Г., Щукин А.Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М.: ИКАР, 2009. 448 с.

ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ (НА ПРИМЕРЕ ПОЛЬСКИХ ПЕРЕВОДОВ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В. СОСНОРЫ)

О. И. Таныгина

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: О.В. Орлова, к.филол.н., доц.

Проблема адекватного перевода, максимально полно отражающего содержание оригинального текста, является центральной в межкультурной коммуникации. Решение этой проблемы на современном этапе осуществляется в рамках целого ряда дисциплин, применяются различные методики. Наибольшую сложность представляет собой перевод художественного текста, что связано, прежде всего, с особенностями творчества и природой самого художественного произведения.

Разновидностью художественного перевода является перевод поэтических произведений. Одна из доминирующих особенностей поэзии – это образность и повышенная метафоричность, которые создают сложности в процессе передачи их на иностранный язык. В первую очередь эти переводческие трудности связаны с различиями в культуре носителей разных языков. Кроме того, влияют географические, климатические и другие условия жизни. В разных культурах одни и те же образы могут получать различную семантическую и коннотативную наполненность, что обязательно должно учитываться при переводе художественных (и не только) текстов.

Целью нашей работы стало выявление смыслового и ассоциативного потенциала центральных образов в творчестве В. Сосноры («сентябрь», «листья», «море», «камень»), их лингвокультурная интерпретация. В рамках исследования анализируется то, насколько полно может быть передана образность метафор, созданных в оригинальных текстах.

Отправной точкой исследования стал целостный анализ творчества и художественной системы автора, выделение ключевых образов и мотивов. Так, среди наиболее репрезентативных в рамках исследования были выделены такие произведения, как «Муза моя – дочь Мидаса» / «Muzo ma – córko Midasa», «У моря» / «Nad morzem», «Продолжение Пигмалиона» / «Pigmalion ciąg dalszy», «Дева-рыба» / «Dzieworyba», «В эту осень уста твои...» / «Twoje usta w jesienne dni...», «Ты уходишь...» / «Ty odchodzisz...», «Сентябрь» / «Wrzesień» и др.

Центр художественной системы В. Сосноры строится на рефлексии над собственным творчеством, над процессом порождения произведений, над феноменом творчества. Но это лишь отправная точка. Само лирическое сознание сливается с произведением, перетекая в него, становится текстом, что ведет за собой приобретение формы и таким образом окаменение, омертвление, т.е. самоубийство этого лирического сознания. Жизнь как физическое и социальное существование ставится В. Соснорой вне эстетических категорий и «приравнивается к пограничным категориям «страха», «бреда». Творчество возникает на гра-

нице этих экзистенциальных переживаний, в процессе их преодоления через растворение поэта в собственном тексте» [1, с. 64]. Поэт ищет себя на этом переходе, на грани текста и жизни и непрерывно занимается самовоскрешением. Главной целью творчества становится прорыв к небывалому знанию, не зафиксированному в опыте.

В данной художественной системе события личные и сверхличные сливаются в единое бытие. Это приводит к тому, что образы разных культур и образы личной жизни предстают в одном пространстве. Образы В. Сосноры многослойны и всегда наполнены ассоциациями, они не только интертекстуальны, но и поликультуральны. Поэтому при переводе текстов поэта важно сохранение всего комплекса их ассоциативного содержания.

Ключевыми образами, которые помогают воплотить сентенцию и рефлексия автора над процессом и феноменом собственного творчества, становятся «сентябрь», «листья», «море» и «камень». Принимая ту или иную форму, они проходят через все творчество В. Сосноры и образуют своего рода особый смысловой и ассоциативный комплекс. Дадим краткую характеристику каждому из них.

Образ сентября, в котором можно увидеть соотношение с реальностью, на самом деле создает оппозицию реальному, конкретному времени, неся значение особого индивидуального хронотопа творчества. Такое значение именно данного месяца, во-первых, имеет некий биографический подтекст, во-вторых, связано с семантикой (авторской и культурологической) цифры семь, которая часто появляется в связи с темой творчества. Их родство вытекает уже из фонетического созвучия. Вспомним, что сентябрь получил свое название от лат. *septem* «семь», так как был седьмым месяцем древнеримского календаря, а для В. Сосноры первостепенное значение получает именно фонетическое сходство слов, отталкиваясь от которого он актуализирует новые смыслы. Однако польская лексическая единица (*wrzesień*) имеет другую формальную оболочку.

Традиционно в русской культуре сентябрь ассоциируется с опадающей листвой, которая у В. Сосноры принимает форму листьев бумаги. Автор активно использует полисемию слова *лист* («лист дерева» и «лист бумажный, страница»). В польском языке бумажный лист и страница обозначаются словом *kartka*, и способен ли образ листьев вместить в себя весь комплекс этих значений, может помочь выяснить лишь ассоциативный эксперимент.

Образ моря в художественной системе В. Сосноры является одним из самых многозначных и многоуровневых. Он несет в себе нескончаемое множество ассоциаций, связанных с личной жизнью поэта, с русской и мировой культурой. Как правило, море в текстах не получает конкретной номинации или характеристики, это море вообще. Однако в целом ряде стихотворений появляется Балтийское море либо Финский залив (вспомним, что сам автор родился и провел большую часть жизни в Петербурге). Море традиционно воспринимается как символ свободы, бесконечности силы, хаоса и т.д.

В то же время море в поэзии В. Сосноры – это своего рода «тело» культуры, это единичный текст автора, и одновременно все тексты предшественников (актуализируется интертекстуальность творчества).

Особое место занимает в художественной системе автора образ камня. Окаменение и вообще принятие твердой формы для художника равно смерти. Практически в каждом произведении лирический субъект пытается сохранить незавершенность, но ему это не удается, и он превращается в «камень», т.е. в мертвый текст.

Обозначенные образы были исследованы нами посредством психолингвистического эксперимента и лексикографического анализа.

Мы обратились к методу свободного ассоциативного опроса, подробно описанному В.П. Беляниным [2]. Во-первых, данный метод является одной из наиболее разработанных техник психолингвистического анализа семантики. Во-вторых, отсутствие ограничений при опросе позволяет наиболее полно выявить ассоциативный, образный и культурный потенциал значения слов и обозначаемых ими образов, что и является целью нашей работы.

Итак, выделив представленные образы как наиболее репрезентативные, мы составили опросную анкету: *Z czym Pan / Pani kojarzy te słowa? Jakie są asocjacje? Odczucia, kolory, utwory sztuki, literatury i tak dalej. 1. wrzesień; 2. listek; 3. listowie; 4. morze; 5. kamień* (С чем у Вас ассоциируются эти слова? Ощущения, цвета, произведения искусства и литературы и т.д. 1. сентябрь; 2. лист; 3. листья; 4. море; 5. камень).

В качестве опрашиваемых выступили студенты Вроцлавского университета, обучающиеся на филологическом факультете по различным специальностям (русская, украинская филология, богемистика и др.). Иными словами, опрошены были люди, которые имеют непосредственное отношение к культуре (а поэзия В. Сосноры, обладающая мощной интертекстуальной основой, направлена прежде всего на такого читателя). Кроме того, все опрошенные являются поляками. Иностранные студенты, а также студенты, имеющие иное (не польское) происхождение, из опроса были исключены.

Полученные результаты были дополнены материалом толковых словарей: «Словарь современного русского литературного языка» под ред. В.И. Чернышева, «Толковый словарь русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова и «Słownik języka polskiego» под ред. W. Doroszewskiego.

Согласно материалам, полученным в ходе опроса, *сентябрь* (*wrzesień*) у носителей польского языка и культуры ассоциативно вызывает образ осени, сопровождающийся наличием желтой опавшей листвы. Кроме того, цветовые ассоциации оказываются близкими к цветовому наполнению образа сентября, который появляется у В. Сосноры, и образу сентября, возникающему у носителя русской культуры (*желтый, оранжевый, коричневый, красный*).

Однако форма польской языковой единицы не позволяет выразить часть смыслов, которые актуализирует в своей поэзии автор. Если слова, представляющие остальные образы (*liść / listek, liście /*

listowie, камень / *kamień*, море / *morze*) имеют общеславянское происхождение и подобную форму, то *сентябрь* и *wrzesień* резко разнятся в плане выражения.

Характерно то, что именно форма, звуковая оболочка в поэзии В. Сосноры становится смыслообразующей основой. Через формальное сходство слов поэт выходит к глубинным семантическим связям, отсылающим к закону существования бытия вообще. Именно поэтому можно говорить о том, что образ сентября, создаваемый в польских текстах, теряет часть смысловыразительных возможностей именно за счет резко отличающейся формы.

Стоит заметить и то, что 22,7 % опрошенных связали сентябрь со Второй мировой войной. Столь устойчивая ассоциация вызвана тем, что Польша, в отличие от России, вступила в войну в сентябре 1939 года. Таким образом, польская языковая единица имеет дополнительные ассоциативные значения, которые отсутствуют у ее русского эквивалента, что может повлиять на восприятие образа польскими реципиентами.

С образом сентября в художественной системе В. Сосноры тесно связан образ листьев, выраженный через лексемы *liść*, *liście*. Автор постоянно делает акцент на связи этих образов: листья деревьев обрачиваются листьями бумажными и наоборот. Автор активно использует полисемию русской лексемы. В польских текстах употребляются *liściek* и *listowie*, которые не вызывают аналогичных по силе и глубине ассоциаций. Только у двух опрошенных возникли ассоциации с бумажным листом.

Лексикографический анализ показал, что основное значение пол. *liściek* – официальный документ. Лексема также может означать «лист дерева» и «бумажный лист», но эти значения являются устаревшими. Иначе говоря, семантические компоненты русской лексемы, имеющие статус понятийных, для польской лексемы становятся непонятными, фоновыми. Это значит, что при определенных условиях в польском тексте можно создать образ, максимально приближенный к образу, созданному В. Соснорой, однако в этом случае неизбежен сдвиг формы и содержания по отношению к оригиналу. Таким образом, смысловой и коннотативный потенциал образа листа в польских переводах В. Сосноры имеет ограниченный характер.

Общий ассоциативный комплекс, относящийся к пол. *morze*, соответствует понятийному, образному и коннотативному наполнению лексемы *море* в творчестве поэта. Это подтверждается как результатами опроса, так и лексикографическим анализом, в котором совпали и прямые значения, и возникшие в результате метафорического переноса. Кроме того, у носителей польской культуры, что объясняется фактором географическим, море прежде всего ассоциируется с Балтийским, а название именно этого моря мы встречаем у В. Сосноры. Таким образом, географическое расположение Польши сыграло положительную роль в передаче значения образов русского поэта.

Самым «удобной» в плане передачи образности в переводе оказывается лексема *камень*. Опрашиваемыми были названы «классические» для мировой культуры определения и ассоциации, а именно на них В. Соснора строит образ камня (*твердый, тяжелый, неподвижный* и т.п.). Кроме того, прямые, понятийные значения и переносные, метафорические у польской и русской единиц совпадают.

Таким образом, при переводе текстов В. Сосноры на польский язык возникает ряд трудностей, которые связаны с проблемой передачи понятийного и ассоциативного содержания созданных им образов. Параллельно созданные в русском и польском тексте образы могут быть относительно тождественны (*море, камень*), а могут не совпадать по своему содержанию, если единица переводящего языка лишена фоновых семантических компонентов, которыми обладает единица исходного языка и / или обладает ассоциативными значениями, отсутствующими у единицы исходного языка.

Причинами подобных расхождений, как показало исследование, могут выступать формальные различия переводимой и переводящей лексемы (план выражения) и несовпадение их ассоциативного потенциала (план содержания). Так или иначе, причины фокусируются в призме различий лингвокультурных, т.е. обусловлены национально-культурной спецификой языков.

Литература

1. Соколова О.В. Деонтологическая модель творчества как смерти: «Девять книг» Сосноры // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 8: Деонтологические аспекты художественной словесности / ред. Т.Л. Рыбальченко. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2006. С. 57–78.
2. Белянин В.П. Ассоциативный эксперимент // Белянин В.П. Психолингвистика. М.: Флинта, 2004. С. 129–135.

ПРОЕКТИРОВАНИЕ И ОРГАНИЗАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО СОБЫТИЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

А.А. Хващевская

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Е.Н. Ковалевская, к.пед.н., доц.

Проблемная ситуация заключается в том, что ученики, педагоги, работающие в школе, студенты, которым предстоит начать свою деятельность, оказались в одинаковой ситуации. Она может быть определена следующим образом: необходимость овладеть основами проектной деятельности. Для школьников эта необходимость обозначена позицией в новом Федеральном Государственном образовательном стандарте (ФГОС). ФГОС нового поколения ориентирует на то, что выпускник общеобразовательной школы должен войти в жизнь

личностью, способной к саморазвитию, самопрезентации. Речь идет о таком качестве, как социальная мобильность, проявляющаяся в способности и готовности молодого человека реализовать себя в различных сферах деятельности.

Стандарт не только ориентирует на идею социальной мобильности как стратегическую ценность развития личности, но и обозначает определенные педагогические ходы, которые делают возможным развитие такого качества. В этом контексте особый смысл имеет идея осуществления в школе индивидуального образовательного проекта. Предполагается, что позиция «индивидуальный образовательный проект» реализуется школьниками с 5 по 11 класс, причем происходит это в рамках изучения разных предметов в зависимости от выбора обучаемого.

Совершенно очевидно, что индивидуальный проект как целевой ориентир в деятельности педагога, его осуществляющего, предполагает обучение школьников основам проектной деятельности. Развитие проектной компетентности как одной из составляющих образовательного ресурса ученика – важный целевой ориентир современного учителя.

Содержание проблемной ситуации может быть сформулировано следующим образом: необходимость использования в обучении учеников и студентов педагогических специальностей, а также в повышении квалификации учителей такой образовательной формы, которая позволяет формировать и развивать проектный ресурс как обучающихся, так и обучаемых. В качестве такой формы может выступать образовательный проект, осуществляемый в совместной деятельности.

С.В. Ермаков и А.А. Попов определяют проектирование как «наиболее непосредственно отнесенную к практике форму события, связанную с циклом организации и реализации намерения», выделяя в этой форме два результата: «Во-первых, результат **деятельностный**: форма проектного мышления осваивается школьником как средство организации деятельности; он теперь знает, как это делать. Во-вторых, в коллективе, разрабатывавшем и организовывавшем проект совместно, появляется **целостность мышления**; человек, который нечто проектирует, становится субъектом этой деятельности» [1].

В этом контексте важен и тот аспект, что образовательное проектирование невозможно без совместной деятельности, вовлеченности педагога и учеников в постановку целей и задач, построение и реализацию способов работы, а также организацию рефлексии события.

Таким образом, можно утверждать, что проектная команда становится субъектом совместной деятельности, участники проектной команды организуют деятельность по соорганизации индивидуальных замыслов, определению общего замысла проекта, способов его реализации, оценки результатов и рефлексии достижений, распределяют не только функции, но и сферы влияния участников совместной деятельности.

Образовательные проекты могут реализовываться в совместной деятельности в различных жанровых формах: проектный семинар, проектная лаборатория, урок-проект, медиаэкскурсия и т.д. Общим

признаком при этом остается наличие компонента совместности как определенного качества деятельности. Выделение этого признака принципиально важно потому, что совместность выступает средой, в которой возможны образовательные эффекты. Они могут быть учебными, развивающими, но в любом случае подобные эффекты случаются во взаимодействии. В этом контексте для нас особый интерес представляет образовательный проект, наполненный событийным содержанием.

В статье Е.Н. Ивановой «Образовательное событие как тьюторская технология индивидуализации образовательного процесса» утверждается ключевая составляющая понятия «образовательное проектирование». Сущность образовательного события, по мнению автора, заключается в том, что организуются специальные условия для детского действия, в результате которого ученика создается определенный продукт, а затем через рефлекссию осуществляется усиление этого действия. Учитель становится организатором той среды, где ученик сам ищет и добывает знания. В статье подчеркивается, что «поле выбора таково, что в выборе ограниченных (содержанием и временем) ресурсов ребенок должен иметь неограниченные возможности» [2].

Принципиально важным в осмыслении теоретических основ образовательного события представляется коммуникативный аспект. В его понимании представляется целесообразным использование идеи О.И. Генисаретского о целенаправленном статусном общении. Педагог не только выстраивает и поддерживает актуальный коммуникативный контакт с участниками проектной деятельности, но и в целеполагании своем направлен на необходимую апробацию той или иной культурно-образовательной компетенции. Вследствие этого, по мнению О.И. Генисаретского, «образовательная деятельность целостна и внутри себя содержательно непрерывна» [4]. Ученый полагает, что образовательное событие, как всякое другое, – завершённый акт с изначальным мотивом и конечным конкретным результатом. И здесь важно сознавать, что события нет без рефлексии – сообщения о случившемся и последующего его осмысления.

Таким образом, образовательное событие результативно по определению и именно «внутри личности». Его результат – личностные изменения различного качества.

Обобщая, можно утверждать, что образовательное событие – это ситуация деятельности человека, личностно значимая для него, осуществляемая через осознание образовательной проблемы и определение путей ее решения в совместной деятельности.

В организации образовательного события ключевыми являются несколько аспектов:

- задача должна быть не только практико-ориентированной, но и творческой;
- необходимо не только создать, но и провести событие;
- с завершением события оно не только не заканчивается, а продолжается рефлексией, организацией общения участников, встраиванием их в дальнейшие образовательные программы.

К тому же образовательный проект может выступать в разных статусах в зависимости от его возможности участвовать в жизни проектировщиков, с точки зрения помещения в его пространство участников проекта. Это становится необходимым условием перехода проекта в событие.

В феврале – марте 2013 года на базе ТГПУ был спроектирован и реализован образовательный проект «Русская Масленица». В его подготовке были задействованы студенты историко-филологического факультета ТГПУ, 7 «Б» и 10 «А» класс МАОУ СОШ № 14 г. Томска. Подготовка проекта «Русская Масленица» заняла 1,5 месяца. Условно проектирование и реализацию можно разделить на 3 этапа.

I этап: формирование замысла. Вначале происходило погружение в ситуацию. Участники проекта прослушали лекцию о Масленице, изучили теоретические источники и получали информацию об обрядах, ритуалах, традициях праздника.

В этот же период определялся масштаб проекта: выбирались игровые, тематические сюжеты, которые должны были составить ландшафт образовательного события. В нашем случае формирование пространства события основывалось на инсценировке, «игре внутри». Было принято решение инсценировать финальный этап праздника. Параллельно осуществлялись идеи представления культурологического контекста. Готовились мини-проекты «Масленичный стол», «История, ритуалы масленицы». На этом этапе формируются рабочие группы, которые осуществляют различные сюжеты образовательного проекта.

Совместность стала средой осуществления замысла. На начальном этапе проектирования появилась необходимость в сканировании потенциала коллектива. Проверенным методом сканирования является «кастинг», отбор участников для выявления личностных компонент, необходимых для синтеза идей, реализации замыслов. Таким образом начался процесс понимания ролей в проектной команде.

Задача организаторов состояла в том, чтобы не только выбрать среди претендентов людей, наиболее соответствующих творческому замыслу, но и установить, в какой из ролей участнику будет максимально комфортно, где наиболее эффективно раскрывается его потенциал в условиях данного проекта.

II этап: модельно-технологический. На данном этапе были подготовлены все необходимые материалы, подобраны сценические костюмы, осуществлено информационное фото-видео сопровождение. Параллельно шла подготовка артистического действия.

Проработание в замысел и его осуществление углубилось. Каждый присутствовал в проекте со своим качеством инициативы. Образовались очаги инициаторов, проектировщиков и исполнителей. Сформировался индивидуальный образовательный ресурс каждого из участников проекта.

III этап: реализация и рефлексия. На этом этапе была осуществлена инсценировка, воспроизводящая последний день празднования Масленицы. Представление сопровождалось культурологическим ком-

ментарием, в котором раскрывалось содержание праздника (были использованы материалы фильма Н.С. Михалкова «Сибирский цирюльник», фрагменты празднования Масленицы участниками проекта). Презентация включала в себя угощения присутствующих блинами.

Презентационный этап проявил реальный образовательный эффект проекта. Из всего количества участников осталось две трети: одни проявили себя в художественной практике, другие – в способности «вписаться в проект» в различном качестве (иллюстратора, оформителя, оператора). Участие в проекте показало разную возможность присутствия в нем. Но в целом идея проекта, который может стать событийным феноменом в жизни участников, реализовалась.

Об осуществленности идеи говорили участники экспертного семинара, который был посвящен анализу деятельности в проекте. Для рефлексии использовалась методика Эдварда де Боно «Шесть шляп мышления», которая позволила показать различные аспекты (позитив, негатив, креатив, эмоциональную, конструктивную составляющую) образовательного события.

Подводя итоги, следует заметить, что вышперечисленные этапы организации образовательного события существуют в тесном взаимодействии. Важно отметить, что в этой области неудачный опыт имеет не меньшее значение, чем опыт удачный. В обеих ситуациях определяющим в оценке является момент взаимодействия, проживания события, прецеденты совместности, в рамках которых происходит развитие всяких, в том числе и компетентностных характеристик участников.

Литература

1. Аверков М.С., Ермаков С.В. Событие как единица образовательного проектирования [Электронный ресурс]. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-182672.html> (дата обращения: 1.04.2013).
2. Иванова Е.Н. Образовательное событие как тьюторская технология индивидуализации образовательного процесса [Электронный ресурс]. URL: http://lyceum-44.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=247:2011-01-07-20-16-19&catid=50:methodkorp&Itemid=69 (дата обращения: 1.04.2013).
3. Генисаретский О.И. Искусство методики [Электронный ресурс]. URL: <http://prometa.ru/olegen/publications/2> (дата обращения: 1.04.2013).

НЕКОТОРЫЕ АССОЦИАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕПТА «РЕЛИГИОЗНЫЙ ЛИДЕР» В РУССКОЙ И ПОЛЬСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ (НА МАТЕРИАЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТА)

М.В. Шадрина

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: О.В. Орлова, к.филол.н., доц.

Как известно, в современной лингвокультурологии широко применяются разнообразные психолингвистические эксперименты (см.,

например: [1, с. 152–192]), в том числе – ассоциативные. Результаты данных экспериментов позволяют определить отраженную в сознании носителей языка национально-культурную специфику различных концептов.

В данной работе мы попытались рассмотреть, каким образом представлена ассоциативная структура концепта «религиозный лидер» в российском и польском современном языковом сознании. В ходе исследования был использован метод свободного ассоциативного эксперимента: был проведен опрос носителей русского и польского языков с целью выявления понятийных, образных и ценностных доминант исследуемого нами концепта.

В опросе приняли участие 100 информантов в возрасте от 18 до 30 лет, имеющих законченное высшее или среднее образование. При проведении экспериментального исследования респондентам было предложено выстроить ассоциативный ряд из слов или словосочетаний, апеллирующих, по их мнению, к образу религиозного лидера.

Обратимся к рассмотрению того, какие ассоциативные реакции возникают у респондентов-россиян на слово-стимул «религиозный лидер».

К ядерной зоне узуального ассоциативного поля концепта «религиозный лидер» относятся реакции, имеющие наибольшую частотность: *церковь, патриарх, религия, батюшка, духовный, набожный человек, крест, собор, храм, Святой Отец, митрополит, религиозный человек, папа, Папа Римский, католичество, верующий человек, мечеть, игумен, глава, наставник, духовный учитель, православие, христианство, ислам, патриаршество, РПЦ, учение, идея, Библия, мощь, алтарь, молитва, молебен, вера, боголюбивый, священническое служение, епископское служение, богомольный, религиозный обряд, проникнутый религией, благочестивый.*

К переходной зоне, находящейся между ядром и периферией, судя по частотности, можно отнести следующие реакции: *авторитет, религиозные войны, религиозный конфликт, карьера, богатство, высокопоставленность, религиозные преступления, экстремизм, сотрудничество с властями, сотрудничество с богатыми людьми, богатые автомобили, золото.*

К периферии ассоциативного поля формально относятся единичные реакции: *книга, золотой крест, Кирилл и Мефодий, Алексей I, Алексей II, Кирилл, Аллах, Иосиф Волоцкий, Иоанн Павел II, Пимен, Иуда, Священный Синод, Понтий Пилат, религиозный предрассудок, религиозный дурман, общерелигиозный, обман, наказание, реализация поставленных целей.*

Необходимо внести некоторые коррективы в модель узуального ассоциативного поля концепта «религиозный лидер», проследив семантику слов-реакций. Для этого выделим семантические группы:

- 1) названия религий: *христианство, православие, католичество, ислам;*

- 2) названия религиозных архитектурных сооружений, институтов и церковных предметов: *церковь, РПЦ, храм, собор, мечеть, крест, золотой крест, библия, алтарь*;
- 3) религиозные понятия и обряды: *молитва, молебен, вера*;
- 4) названия религиозных постов и должностей: *патриарх, батюшка, Святой Отец, Папа, Папа Римский, игумен*;
- 5) известные исторические и религиозные деятели: *Понтий Пилат, Кирилл и Мефодий, Иосиф Волоцкий, Алексей I, Алексей II, Кирилл, Иоанн Павел II*;
- 6) оценочное значение дает ряд ассоциатов в форме имени прилагательного или причастия с ярко выраженной положительной окраской: *духовный, набожный, религиозный, верующий, боголюбивый, богомольный, благочестивый, проникнутый религией*;
- 7) общесоциальные понятия: *авторитет, глава, религиозные войны, религиозный конфликт, религиозные преступления, религиозный предрассудок, религиозный дурман, общерелигиозный, экстремизм, идея, помощь, карьера, богатство, высокопоставленность, сотрудничество с властями, сотрудничество с богатыми людьми, богатые автомобили, золото, обман, наказание, реализация поставленных целей*.

Таким образом, мы видим, что на слово-стимул «религиозный лидер» среди российских информантов возникает множество слов-реакций с семантикой, восходящей к религиозной тематике. Кроме этого, к наиболее частотным реакциям относятся слова с высоко положительной семантикой (*духовный, набожный человек, помощь, благочестивый*), в то время как к переходной зоне и зоне периферии – слова с менее эмоционально выраженной коннотацией (*сотрудничество с властями, авторитет, карьера*) либо слова с негативным значением (*религиозные войны, религиозный конфликт, религиозные преступления, экстремизм и др*).

Перед тем как приступить к рассмотрению слов-реакций, возникших у польских респондентов, необходимо отметить, что в польской речи чаще всего в более приближенном к значению понятия «религиозный лидер» в русском языке употребляется выражение «*autorytet religijny*». Поэтому в нашем исследовании польским информантам в ходе эксперимента было предложено именно выражение «*autorytet religijny*».

К ядерной зоне узуального ассоциативного поля концепта «*autorytet religijny*» относятся следующие реакции: *u duchowiony* (*одухотворенный*), *kościelny* (*церковный*), *nabożny* (*набожный*), *wierzący* (*верующий*), *święty* (*святой*), *chrześcijaństwo* (*христианство*), *katolicyzm* (*католицизм*), *wyznaniowy* (*вероисповедный*), *duchowy* (*духовный*), *robożny człowiek* (*священный человек*), *krzyż* (*крест*), *bogobojny* (*богобоязненный*), *świętobliwy* (*праведный*), *wiara* (*вера*), *służba kapłańska* (*священническая служба*), *służenie biskupie* (*епископское служение*), *post* (*пост*), *autorytet* (*авторитет*), *świecki* (*светский*), *Jan Paweł II* (*Иоанн Павел II*), *Benedykt XVI* (*Бенедикт XVI*), *Mahomet* (*Магомед*), *Ojciec*

Święty (Святой Отец), religia (религия), ojciec (папа), świątynia (храм), ksiądz (священник), pielgrzymka (паломничество), meczet (мечеть), kościół (костел), metropolita (митрополит), kardynał (кардинал), msza święta (священная месса), modlitwa (молитва), nauczyciel duchowy (духовный учитель).

К переходной зоне, расположенной между ядром и периферией, принадлежат менее частотные реакции: prestiż (престиж), klerikalny (клерикальный), rytualny (ритуальный), patriarcha (патриарх), opieku (опекун), Rosyjska Cerkiew Prawosławna (Российская Православная Церковь), Marcin Luther (Марчин Лютер), biblia (библия), nauka (наука), idea (идея), ołtarz (алтарь), komunia święta (священное причащение), nabożeństwo (богослужение), kapłan (священник), różaniec (четки), ukrzyżowanie (распятие), zmartwychwstanie (воскресение), obrzęd religijny (религиозный обряд).

К периферии ассоциативного поля отнесем возникшие у польских информантов единичные реакции: pozycja (позиция), posłuch (слух), satanizm (сатанизм), konflikt (конфликт), pieniądze (деньги), złoto (золото), zegarki (часы), samochody (автомобили), nieruchomość (недвижимость), religijne przestępstwa (религиозные преступления), księża pedofile (священники педофилы), bogactwo (богатство), religijne wojny (религиозные войны), ekstremizm (экстремизм), współpraca z władzami (сотрудничество с властями), przesady (предрассудки), oszustwa (обманы), kara (наказание), korupcja (коррупция), razerność (стяжательство), brak powołania duszpasterskiego (недостаток пастырского призвания), Judasz (Иуда), Poncjusz Piłat (Понтий Пилат).

Следует проследить семантику слов-реакций на стимул «autorytet religijny». Для этого представим семантические группы:

- 1) названия религий: chrześcijaństwo (христианство), katolicyzm (католицизм);
- 2) названия религиозных архитектурных сооружений, институтов и церковных предметов: kościół (костел), świątynia (храм), meczet (мечеть), Rosyjska Cerkiew Prawosławna (Российская Православная Церковь), krzyż (крест), biblia (библия), ołtarz (алтарь), różaniec (четки);
- 3) религиозные понятия и обряды: religia (религия), wiara (вера), służba kapłańska (священническая служба), służenie biskupie (епископское служение), pielgrzymka (паломничество), msza święta (священная месса), modlitwa (молитва), nauczyciel duchowy (духовный учитель), opieku (опекун), komunia święta (священное причащение), nabożeństwo (богослужение), ukrzyżowanie (распятие), zmartwychwstanie (воскресение), obrzęd religijny (религиозный обряд), kara (наказание), brak powołania duszpasterskiego (недостаток пастырского призвания);
- 4) названия религиозных постов и должностей: Ojciec Święty (Святой Отец), ojciec (папа), ksiądz (священник), metropolita (митрополит), kardynał (кардинал), patriarcha (патриарх), kapłan (священник);

- 5) известные исторические и религиозные деятели: *Jan Paweł II* (Иоанн Павел II), *Venedykt XVI* (Бенедикт XVI), *Mahomet* (Магомед), *Marcin Luther* (Марчин Лютер), *Judasz* (Иуда), *Poncjusz Piłat* (Понтий Пилат);
- 6) оценочное значение дает ряд ассоциатов в форме имени прилагательного или причастия с ярко выраженной положительной окраской: *uduchowiony* (одухотворенный), *kościelny* (церковный), *nabożny* (набожный), *wierzący* (верующий), *święty* (святой), *wyznaniowy* (вероисповедный), *duchowy* (духовный), *robożny człowiek* (священный человек), *bogobojny* (богобоязненный), *świętobliwy* (праведный), *nauczyciel duchowy* (духовный учитель);
- 7) общесоциальные понятия: *świecki* (светский), *pozycja* (позиция), *posłuch* (слух), *satanizm* (сатанизм), *konflikt* (конфликт), *pieniądze* (деньги), *złoto* (золото), *zegarki* (часы), *samochody* (автомобили), *nieruchomość* (недвижимость), *religijne przestępstwa* (религиозные преступления), *księża pedofile* (священники педофилы), *bogactwo* (богатство), *religijne wojny* (религиозные войны), *ekstremizm* (экстремизм), *współpraca z władzami* (сотрудничество с властями), *przesady* (предрассудки), *oszustwa* (обманы), *kara* (наказание), *korupcja* (коррупция), *razerność* (стяжательство).

Итак, мы видим, что среди польских информантов на слово-стимул «*autorytet religijny*» возникает множество слов-реакций не только с религиозной семантикой. Выявляется немало понятий, касающихся социальной и политической сферы. Также к наиболее частотным реакциям относятся слова с высоко положительной семантикой (*uduchowiony* / одухотворенный, *robożny człowiek* / священный человек, *świętobliwy* / праведный), в то время как к переходной зоне и зоне периферии – слова с менее эмоционально выраженной коннотацией (*opiekun* / опекун, *nauka* / наука, *idea* / идея, *obrzęd religijny* / религиозный обряд) либо слова с негативным значением (*satanizm* / сатанизм, *konflikt* / конфликт, *religijne przestępstwa* / религиозные преступления, *księża pedofile* / священники-педофилы, *religijne wojny* / религиозные войны), *ekstremizm* / экстремизм, *oszustwa* / обманы), *kara* / наказание, *korupcja* / коррупция), *razerność* / стяжательство и др). В этом можно отметить почти абсолютное сходство с ассоциативными реакциями российских информантов.

В количественном отношении можно говорить об относительном соответствии частоты ассоциаций с выраженной положительной коннотацией как у российских, так и у польских респондентов. Реакции с негативным значением выявляются в меньшей степени и у меньшего числа российских и польских информантов.

Также в нашем эксперименте было обнаружено достаточно много случаев абсолютного совпадения ассоциативных реакций на слово-стимул «религиозный лидер» / «*autorytet religijny*» в российской и польской аудиториях: *chrześcijaństwo* / христианство, *świątynia* / храм), *krzyż* / крест, *modlitwa* / молитва, *nauczyciel duchowy* / духовный учитель, *Poncjusz Piłat* / Понтий Пилат, *Jan Paweł II* / Иоанн Павел II,

patriarcha / патриарх, złoto / золото, religijne przestępstwa / религиозные преступления, religijne wojny / религиозные войны, ekstremizm / экстремизм), współpraca z władzami / сотрудничество с властями и др.

Однако у единичных польских респондентов появлялись оригинально-авторские ассоциативные реакции, которых среди российских информантов вообще не встречалось. Это, по всей видимости, связано с общепризнанной религиозностью поляков: *szlachta kapłańska* (священническая служба), *Benedykt XVI* (Бенедикт XVI), *Mahomet* (Магомет), *opiekun* (опекун), *komunia święta* (священное причащение), *kardynał* (кардинал), *patriarcha* (патриарх), *kapłan* (священник), *satanizm* (сатанизм), *nieruchomość* (недвижимость), *księża pedofile* (священники-педофилы), *razerność* (стяжательство), *brak powołania duszpasterskiego* (недостаток пастырского призвания), *różaniec* (четки) и др.

Таким образом, наш эксперимент показал, что в русской и польской лингвокультурах с концептом «религиозный лидер» ассоциируются не только религиозные, но и социально-политические понятия. Причем наиболее частотными являются высокоположительные по эмоционально-оценочной окраске реакции, что свидетельствует о существовании в рассматриваемых нами разных лингвокультурах в целом скорее позитивного восприятия образа «религиозного лидера», нежели отрицательного. Реакции с негативным значением выявлялись в меньшем количестве и у меньшего числа российских и польских информантов. Несмотря на большую религиозность польского народа, в целом наблюдалось соответствие частотности ассоциаций с выраженной положительной коннотацией как у российских, так и у польских респондентов. Важно также отметить, что об относительной близости российской лингвокультуры к польской свидетельствовали случаи абсолютного совпадения некоторых ассоциативных реакций на словостимул «религиозный лидер» / «*autorytet religijny*» в обеих аудиториях.

Литература

1. Маслова В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2007. 208 с.

Актуальные вопросы русистики и коммуникативной стилистики текста



К ВОПРОСУ О МЕТОДИКЕ ИЗУЧЕНИЯ ИМПЛИЦИТНОГО СМЫСЛА ТЕКСТА В ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ

В. В. Благов

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Н.С. Болотнова, д.филол.н., проф.

Изучение имплицитного смысла является необходимым элементом многоаспектного подхода к анализу поэтического текста. Наличие и глубина имеющейся в нем подтекстовой информации связаны с особенностью картины мира и своеобразием идиостиля автора.

Регулятивные средства и структуры текста являются элементами, реализующими его регулятивную функцию, которая «заключается в его способности управлять читательским восприятием и интерпретационной деятельностью благодаря особому отбору средств и организации текста в соответствии с авторской интенцией» [1, с.164-165]. Автор «вовлекает» читателя в процесс сотворчества, открывая «глубины» смысла своего произведения. В сознании реципиента, проникающего в подтекст произведения, порождаются имплицитные смыслы, которые репрезентируются регулятивными средствами и структурами имплицитного типа.

Для регулятивных средств и структур имплицитного типа характерны следующие особенности: 1) связь с глубинным смыслом благодаря способности актуализировать в сознании читателей новые дополнительные смыслы; 2) «мерцание» смысла, стимулированного данными средствами, его вариативность и обусловленность тезаурусом читателей и художественным контекстом; 3) способность соотноситься в сознании адресата с определенной микроцелью автора в процессе текстового развертывания; 4) способность соотноситься с различными текстовыми аномалиями не только тропеического типа (см. об этом: [2], [3]).

Анализируя отдельные поэтические циклы М.И. Цветаевой, мы приходим к мнению о том, что в каждом из них присутствует подтекстовая информация, раскрывающаяся благодаря воздействию на читателя

регулятивных средств и структур имплицитного типа как в отдельных стихотворных текстах, входящих в цикл, так и всего лирического цикла как особого жанра литературы. Однако потенциальные регулятивные возможности разных циклов отличаются друг от друга. Это связано не только с особенностями их тематики и образного строя, но и с насыщенностью названными средствами и структурами, их глубиной и силой, что, несомненно, зависит от интенции автора, который обращает адресата к важной для понимания авторского замысла подтекстовой информации.

Для исследования особенностей выражения имплицитных смыслов, репрезентируемых различными регулятивными средствами и структурами в поэтических циклах М.И. Цветаевой, нами разработана методика анализа уровня имплицитной регулятивности. Данное понятие уровня имплицитной регулятивности (далее – УИР) позволяет в изучении подтекстовой информации отдельно взятого поэтического цикла сначала описать содержащиеся в нём регулятивные средства и структуры имплицитного типа, рассмотреть их значение и место в общей смысловой структуре, определить силу воздействия на читателя, а затем систематизировать полученные данные и выразить их в условном числовом коэффициенте.

Таким образом, УИР стихотворного цикла – это величина, условно отражающая степень регулятивного потенциала подтекстовой информации поэтического цикла, определяемая по следующим параметрам: 1) насыщенность цикла регулятивными средствами и структурами имплицитного типа (количественный показатель); 2) глубина, сила и значение выделенных имплицитных регулятивных средств и структур в раскрытии темы, идеи и проблематики цикла (качественный показатель); 3) масштаб (сфера) функционирования: локальный или в пределах целого стихотворного цикла.

При определении УИР поэтического цикла нами предлагается следующая условная система индексации в баллах:

- регулятивные средства и структуры имплицитного типа, которые занимают доминирующую позицию на уровне подтекста, распространены в цикле и являются смыслообразующими, условно обозначаются 3 баллами;
- регулятивные средства и структуры имплицитного типа, широко распространённые в рамках цикла и участвующие в процессе смыслопорождения, но не занимающие доминирующую позицию, условно обозначаются 2 баллами;
- регулятивные средства и структуры имплицитного типа, которые представляются в наименьшей степени смыслообразующими, близкими к порождающим эксплицитный смысл, имеют локальный характер функционирования, условно обозначаются 1 баллом;
- регулятивные средства и структуры, отражающие не имплицитные, а эксплицитные смыслы, в рамках данной методики нами не рассматриваются, не участвуют в формировании УИР, поэтому условно обозначаются 0 баллов.

Данная методика может опираться на приём интроспекции, метод эксперимента, а также применение того и другого, что, на наш взгляд, позволит получить наиболее полные и достоверные данные для определения УИР стихотворного цикла. В рамках данной статьи эта методика используется с опорой на приём интроспекции на материале первого стихотворения поэтического цикла М.И. Цветаевой «Бессонница».

Данное стихотворение, как и другие, входящие в этот поэтический цикл, кроме последнего, были написаны в 1916 году. Исследователи творчества М.И. Цветаевой говорят о «переломе от 1915 к 1916 году», который «выразился в том, что в поэзию было впущено и тяжёлое, тёмное, враждебное» [4, с.140]. По словам М.Л. Гаспарова, «задачей этой поэзии стало, соприкоснувшись с этим миром, поглотить его и претворить в высокое и трагичное; стихотворный дневник – хроника этого перебарывания-переваривания» [там же]. Наиболее полно рассматривает этот «скачок» В.А. Швейцер: «Прежде всего изменилось самоощущение лирической героини Цветаевой и её восприятие мира», «...теперь муза Цветаевой вырвалась на простор неизведанных дорог, навстречу ветрам, ночным кострам, случайным встречам и мгновенной страсти», «Цветаева распаивает свою душу, вовлекая в сопереживание, но часто вызывая и оттолкновение» [5, с.126-127]. Исследователь справедливо утверждает, что «с изменением мироощущения сменилось всё: лексика, краски, ритмы», преобладающими стали слова, «связанные с ощущением тревоги, неустойчивости, постоянного движения: дороги, вёрсты, ветер, ночь, бессонница, плач» [там же, с.129].

Перед нами стоит задача выяснить, касаются ли эти особенности подтекста, найти и описать связанные с ними регулятивные средства и структуры имплицитного типа на примере первого стихотворения цикла «Бессонница» и его связи с другими произведениями в цикле.

В стихотворении «Обвела мне глаза кольцом...» лирическая героиня страдает от бессонницы, мучается ею. Здесь повествование от лица лирической героини ведётся лишь в первой строфе, а затем, на протяжении остального текста, «солирует» бессонница. Ввиду алогизма происходящего на уровне подтекста можно говорить о **логическом регулятивном средстве имплицитного типа** – передаче «Я» от лирической героини к нематериальному субъекту – бессоннице: героиня становится объектом воздействия, испытывая угнетение со стороны бессонницы, боль, однако ничего не делает, чтобы противостоять ей. Возникает ощущение театральности в её поведении: она сама скрывается за маской бессонницы, сама обвиняет себя, сама раскрывает свои тайны. Возникает вопрос: зачем ей нужна эта маска? Дело в том, что так ей проще говорить о своих особенностях-недостатках, которые кажутся ей неординарными, а оттого – пугающими. Ей комфортнее сказать о себе с позиций другого лица, обращаясь к бессоннице как к собеседнику. Обозначим данное регулятивное средство имплицитного типа, имеющее важное значение в процессе смыслопорождения, условным коэффициентом 2.

В словах бессонницы звучит обвинение героини в идолопоклонничестве, в том, что она сама «кликала – и накликала». Первая часть монолога бессонницы направлена на подавление сознания лирической героини. Этому способствует определённая **ритмика** стихотворного цикла как **регулятивное средство имплицитного типа**. Ритм организован таким образом, что слова бессонницы давят на героиню, они бьют, словно кровь в её висках: «*То-то же! По ночам / Не молись – идолам!*», «*Мало – тебе – дня, / Солнечного огня!*» и т.д. В связи с локальным действием этого регулятивного средства имплицитного типа обозначим его условным коэффициентом 1.

Наиболее важным в плане воздействия на читателя является тире как графическое регулятивное средство имплицитного типа в совокупности с различными лексическими средствами. Лирическая героиня жалуется на теньевые кольца на глазах, на теневой венец, которые выступают как отметины, отпечатки бессонницы. О них говорит и бессонница, но уже как о знаках отличия, присвоенных ею лирической героине: «*Пару моих колец / Носи, бледноликая! / Кликала – и накликала / Теневой венец*». Парой колец скрепляются узы бессонницы и героини, а венец в контексте стихотворения представляется не просто венком, а «корона» [6, с.73]. Таким образом, бессонница отмечает своими кольцами и венцом избранную «бледнолицую» «идолопоклонницу».

Тире, употреблённое в тексте 18 раз, передаёт этот смысл кольца-венца графически: третья, пятая, восьмая строфы состоят из двух строк, в которых слова как будто переплетаются, скрепляются посредством тире, образуя звенья венца, а последняя строфа из трёх строк визуальнo предстаёт как кольцо, замыкая стихотворение. Несмотря на то, что эксплицитно передаётся информация о прекращении воздействия бессонницы на лирическую героиню («*Венец – снят*»), имплицитный смысл содержит убеждённость бессонницы в повторении (неоднократном) описанной в стихотворном тексте ситуации, что «скреплено» на протяжении всего текста звеньями венца и финально окольцовано. Данное синкретичное сочетание **лексического и графического регулятивного средства имплицитного типа** обозначим условным коэффициентом 2, так как оно имеет важное смыслообразующее значение в рамках не только одного текста.

Так, оно выявляется и при анализе третьего стихотворения цикла «В огромном городе моём – ночь...» (15 тире). На первом плане находится, с одной стороны, ритмообразующая роль тире в этом тексте (напевность строк, размеренность стиха, сочетающаяся с шагами героини), с другой – его выделительная функция, реализованная с целью акцентировать внимание на отдельных словах в строках («ночь», «прочь», «путь», «чуть», «дуть» и др.). Кроме того, вновь возникает ощущение «опутанности» бессонницей, лирическая героиня заключена в её тесных рамках, хотя сама она пытается убедить себя в том, что свободна и независима. И только на уровне порождения имплицитных смыслов картина становится яснее.

Возвращаясь к первому стихотворению, отметим, что постепенно речь бессонницы переходит от формы грозных обвинений и разоблачений героини к форме колыбельной, сближающей бессонницу и лирическую героиню ещё больше, что вновь подтверждает наше предположение об их изначальном родстве – «театральной» подмене. Остановимся подробнее на седьмой строфе стихотворения: «*Спи, успокоена, / Спи, удостоена, / Спи, увенчана, / Женщина*». Здесь использована анафора, которая имеет значение ритмообразующего средства (повтор слов как признак колыбельной песни) на эксплицитном уровне текста. С точки зрения порождения имплицитных смыслов, намного важнее грамматический повтор кратких причастий прошедшего времени «успокоена», «удостоена» и «увенчана», а также обращения «Женщина» по отношению к героине. В совокупности они образуют единое **грамматическое регулятивное средство имплицитного типа**. С одной стороны, использование обобщающего слова «женщина» в качестве обращения позволяет рассматривать лирическую героиню как одну из множества подобных, это свидетельствует о том, что проблема, поднимаемая в стихотворном тексте, выходит далеко за пределы ситуации. О подобной безликости говорится и в третьем стихотворении цикла: «*А люди думают: жена, дочь, – / А я запомнила одно: ночь*». С другой стороны, слова, образующие грамматический повтор, имеют толкования, которые отделяют данную «женщину» от других. Бессонница называет её успокоенной (ср.: «успокоенность» – «состояние успокоения, умиротворённости» [6, с.842]); удостоенной – «признанной достойной» [там же, с.829]; увенчанной – от «венчать – возлагать(-ложить) венец или венок в знак возведения в какой-нибудь сан, присвоения высокого звания» [там же, с.73]. Эти слова усилены глагольной приставкой «у» со значением «собственно предела действия» [6, с.822], то есть бессонница окончательно поглощает сознание лирической героини, она её увенчала, удостоила, успокоила, отметив тем самым её исключительность. Условно обозначим это локальное грамматическое средство имплицитного типа 1 баллом.

На его основе возникает **логическая регулятивная структура имплицитного типа**, имеющая смыслообразующее значение для поэтического цикла – это внутреннее противоречие: кто же всё-таки лирическая героиня – одна из многих, или особенная? Решение этого вопроса представляется нам очень важным моментом. Сознательно понимая, что бессонница как стихийное проявление «не-сна» беспокоит не только её одну, она подсознательно подчёркивает свою избранность и индивидуальность. В первом стихотворении сама бессонница называет её «подруженька», «жемчужинка», говорит о её «рученьках»: в этих словах использованы уменьшительно-ласкательные суффиксы, которые не столько успокаивают героиню, сколько ещё раз говорят о её желании сблизиться со стихией бессонницы, быть единым целым. Названную логическую регулятивную структуру имплицитного типа условно обозначим 3 баллами, так как она имеет важное значение в процессе смыслопорождения.

Наиболее ярко она проявляется в пятом стихотворении цикла, где каждая строка говорит об исключительности лирической героини: «Я видела бессонницу леса / И сон полей», «Расскажу тебе с грустью, / С нежностью всей...», «Потом, к шести, / Начался рассвет». Она гордится своей непохожестью на других, будто бы заявляя: «я другая, я видела, я знаю, я расскажу». Все спали, она одна – «гость небесный» – не спала, поэтому только она может рассказать, что такое ночь, когда начался рассвет и т.д. Материализуя свои мысли об избранности в словах, героиня, прежде всего, убеждает себя саму.

Таким образом, анализ первого стихотворения из цикла «Бессонница» («Обвела мне глаза кольцом...») позволил определить УИР текста (он условно равен 9 баллам). Рассмотренные языковые и внеязыковые регулятивные средства и структуры имплицитного типа имеют разное значение в процессе смыслопорождения, разный масштаб функционирования, силу и значение. Проведенное исследование иллюстрирует предварительные возможности использования методики определения УИР. Полные данные могут быть получены только в случае анализа поэтического цикла как единого целого.

Литература

1. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: Словарь-тезаурус. Томск: Изд-во ТГПУ, 2008. 384 с.
2. Благоев В.В., Болотнова Н.С. Регулятивные средства и структуры имплицитного типа в поэтическом цикле М.И. Цветаевой «Куст» // I Всероссийский фестиваль науки: Всероссийская с международным участием конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Наука и образование» (г. Томск, 25-29 апреля 2011 г.): материалы конференции: в 6 т. Том II: Филология. Ч. 1: Русский язык и литература. Томск: Изд-во ТГПУ, 2011. С. 186-190.
3. Благоев В.В. Особенности подтекстовой информации и средства её выражения в поэтическом цикле М.И. Цветаевой «Провода» // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2012. Вып. 10 (125). Томск, 2012. С. 184-188.
4. Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб.: Азбука, 2001. 478 с.
5. Швейцер В.А. Марина Цветаева. 3-е изд. М.: Молодая гвардия, 2009. 591 с. (Жизнь замечательных людей; вып. 1180).
6. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. – 4-е изд. – М.: ООО «А ТЕМП», 2010. – 944 с.

О РЕГУЛЯТИВНОЙ СИЛЕ ТРОПОВ В ЛИРИКЕ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

Л.В. Ефимова

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Н.С. Болотнова, д.филол.н., проф.

Статья посвящена анализу регулятивной силы тропов и рассмотрению специфики их употребления в лирике М.И. Цветаевой. В зада-

чи исследования входило изучение функции тропов и проведение эксперимента на определение их регулятивной силы в поэтических текстах М.И. Цветаевой. Актуальность работы определяется тем, что в настоящее время теория регулятивности является одним из перспективных направлений в изучении художественного текста: она дает возможность выявить, насколько языковые единицы способны влиять на читателя. За основу нами взят понятийно-терминологический аппарат коммуникативной стилистики текста [1-4], одним из направлений которой является теория регулятивности (ср. работы Е.В.Сидорова, Н.С. Болотновой, Н.Г. Петровой, И.Н. Тюковой и др.). Под регулятивностью понимается системное качество текста, заключающееся в его способности «управлять» познавательной деятельностью читателя [5].

Взятые нами для анализа тропы относятся к лингвистическим средствам регулятивности (лексическим регулятивам) [6, с.168]. Основными функциями тропов является усиление образности языка, порождение новых смыслов, которые формируют экспрессивность текста. В лингвистике троп – это «слово, оборот речи, употребленные в переносном, иносказательном смысле» [7].

Поэтический мир Цветаевой сложен и неповторим. Разгадать ее творчество не каждому удастся. Ее произведения способны передать авторское мировосприятие и вызвать множество различных эмоций у читателя. Всё это достигается с помощью особого образного языка, включая тропы. В качестве материала данного исследования было использовано 100 поэтических текстов М.И. Цветаевой 1908-1941 гг., в которых выделено около 200 тропов. Среди наиболее ярких тропов и фигур, которые фигурируют в большинстве произведений Цветаевой, метафора, сравнение, персонификация, оксюморон, эпитет, гипербола.

Под метафорой нами понимается «употребление слова в переносном значении на основе сходства в каком-либо отношении двух предметов или явлений» [8]. Сравним яркий пример использования метафоры в стихотворении М. Цветаевой «Легкомыслие» (1915): *в глаза мои вбрызнул смех*. При помощи контекста метафора способна создавать запоминающиеся образы в сознании читателя, которые важны для художественного восприятия текста и понимания его эстетического смысла.

Автор часто использует персонификацию – «перенесение человеческих чувств, мыслей и речи на неодушевленные предметы и явления, а также при описании животных» [9]. Так, персонификация используется автором во втором стихотворении из цикла «Стихи к Чехии» (сентябрь 1939): *Празднует смородина лета торжество*; в произведениях «Быть нежной, бешеной и шумной» (1913), «Бежит тропинка...» (1911–1912) и «Стихах о Москве» (1916) персонифицируются тень, тропинка, колокола: *Бежала тень; Бежит тропинка с бугорка; Спорили сотни Колоколов*. Наделяя неодушевленные предметы и явления различными характерами, Цветаева рисует перед нами динамичные картины природы, где всё живет своей жизнью. Цветаева часто олицетворяет те предметы, которые ей очень дороги. Например: *Мой письменный*

верный стол! Спасибо за то, что шел со мною по всем путям. Меня охранял – как шрам. («Стол».1933).

Достаточно часто в произведениях М.И. Цветаевой употребляются сравнения, т.е. «раскрытие значения слова путем сопоставления его с другим по какому-то общему признаку» [10]. Приведем примеры сравнений: *Огни – как нити золотых бусин* («Бессонница». 17 июля 1916); *Ночь, черная как зрачок* («Бессонница». 9 августа 1916); *Луна – как рыцарский доспех* («Любви старинные туманы». 1917). Сравнение помогает читателю обогатить представление об изображаемом явлении.

Для поэта особенно характерно использование оксюморона – «термин античной стилистики, обозначающий нарочитое сочетание противоречивых понятий» [11]. Такое сочетание слов создает особое понимание смысла, предстает в тексте как одно целое и невольно заставляет обратить на себя внимание читателя. Приведем некоторые примеры употребления оксюморона в лирике М.И. Цветаевой: *разлучены неразлучные* («Бессонница». 8 апреля 1916); *черное солнце* («Бессонница». 9 августа 1916); *нежный недруг, ненадежный друг* («Осторожный троекратный стук...». 6 июня 1918 г.); *ледяной костер, огневой фонтан* («Что другим не нужно – несите мне... ». 1918).

Появление в текстах поэта различных эпитетов помогает ярче охарактеризовать предмет или явление, сделать речь яркой и запоминающейся. Эпитет – одно из изобразительных поэтических средств – определение, прилагаемое к названию предмета для большей образности [12]. Эпитеты могут выражать авторскую оценку изображаемого. Например: *мучительный стыд* («Плохое оправданье». 1909-1910); *надменные губы* («Бабушке». 1914); *потолки расписные, скромные переулочки* («Домики старой Москвы». 1911-1912) и т.д.

Преувеличивая в эстетических целях значимость явлений и событий, автор прибегает к использованию гиперболы. С помощью гиперболы поэт передает свою оценку происходящему. Например: *миг, длительный как час* («Пусть с юностью уносят годы». 1914); *Слезы, большие глаз человеческих и звезд атлантических* («Провода». 1923).

Исследование тропов в регулятивном аспекте позволяет выявить новые грани поэтического мастерства автора, учитывая не только специфику его идиостиля, но и эмоциональную активность читателя.

Проведенный нами эксперимент был направлен на выявление регулятивного потенциала некоторых тропов и фигур (метафоры и сравнения) в структуре поэтических текстов М.И. Цветаевой. Под экспериментом в филологии понимается «научно поставленный опыт, позволяющий следить за функционированием языкового явления в точно учитываемых условиях на основе показаний языкового сознания субъектов-участников эксперимента и рефлексии исследователя» [13, с. 33]. В пилотажном эксперименте приняло участие 20 человек в возрасте 18-55 лет. Это студенты, преподаватели, люди разных специальностей и возраста. Было получено 200 ответов.

В первом эксперименте «что значит X в контексте?» информантам было предложено несколько тропов из лирики М.И. Цветаевой с пред-

ложением определить актуальный смысл поэтических выражений и указать образ, возникающий в сознании при их восприятии.

1. *Обо мне, плывучем острове* («Попытка ревности» (1819));
2. *Разбили нас, как колоду карт* («Рас-стояние: версты, мили...» (1925));
3. *Глазом – как гвоздем, пронизываю чернозем* («Напрасно глазом – как гвоздем...», 1935);
4. *Взгляды, как пляшущее пламя* («Есть имена, как душистые цветы...» (1916));
5. *Стихи растут как звезды и как розы* («Стихи растут, как звезды и как розы» (1918));
6. *Подкрадется, как полночь в дремучем лесу* («Она подкрадётся неслышно...» (1920));
7. *...Сорвавшихся, как брызги из фонтана* (о стихах) («Моим стихам, написанным так рано...» (1913));
8. *Имя твоё – птица в руке* («Имя твоё – птица в руке...» (1916));
9. *Имя твоё – льдинка на языке* («Имя твоё – птица в руке...» (1916));
10. *Имя твоё, звучащее словно: ангел* («Стихи к Блоку» (1916)).

Данный выбор обусловлен тем, что эти тропы способны создавать в сознании воспринимающего текст субъекта различные яркие образы и смыслы. Образ – это «воспроизведение единичного, конкретного, индивидуального случая, имеющее свойство быть знаком, заместителем целого ряда разнообразных явлений» [14]. Полученные нами результаты свидетельствуют о том, что текстовые фрагменты, содержащие в себе тропы, оказывают разное эстетическое воздействие на информантов.

Первый фрагмент был интерпретирован информантами так: «неуловимая»; «одинокая»; «лирическая героиня в вечном поиске, одинока», «забытая», «меняет свое положение», «непоседливая», «беспокойная», «независимая», «свободна в выборе», «таинственная», «далека от оставшегося мира». Второе высказывание вызвало ассоциации: «разбили на несколько частей», «небрежно», «решили ими поиграть», «разлучили», «быстро расстались», «разлучили любящие сердца», «находятся далеко друг от друга», «разрыв», «героиня говорит о том, как легко разлучили её с кем-то». Третье суждение было понято информантами как «пронзающий взгляд», «смотреть, не отводя взгляд», «смотреть не моргая», «задумчиво смотреть», «сосредоточенно», «думая о чем-то», «не замечая ничего», «чего-то ждать», «смотреть в упор».

Четвертый фрагмент был воспринят следующим образом: «взгляды опасные», «грозные», «подвижные», «игривость в глазах», «азарт», «живые», «с любовью или ненавистью». В пятом суждении информанты увидели следующее: «стихи появляются, становясь с каждым разом краше и выше», «с любовью», «непрестанно». В шестом возникли ассоциации с признаками: «неожиданно», «опасно», «незаметно», «страшно». Седьмое высказывание вызвало образ быстрого, стремительного, непрекращающегося, порывистого, внезапного действия. В восьмом выражении было отмечено, что «героиня не отпускает то, что ей так

дорого». Другие ответы были таковы: «имя дорого для героини, но этот человек далек от нее», «улетает», «мимолетное». Девятое высказывание стимулировало следующие реакции: «имя произносится с нежностью», «холодное», «тающее», «звонкое», «ускользающее». Десятое выражение вызвало ассоциации: «волшебное», «сказочно», «завораживающее», «имя магическое», «чудодейственно», «озаряющее светом», «святое».

Как показал эксперимент, тропы обладают огромными возможностями для творческого восприятия и развертывания художественного образа в сознании читателя. Актуальный смысл поэтических слов тесно связан с порождаемыми ими ассоциациями.

Во втором рецептивном эксперименте на определение регулятивной силы тропов и их взаимодействия в тексте информантам был предложен текст, в котором требовалось выделить слова и выражения, обладающие наибольшим воздействием, и оценить по условной пятибалльной шкале регулятивную силу каждого из них. В качестве экспериментального материала было взято стихотворение М.И. Цветаевой «Рас-стояние: версты, мили...» (1925) (цифрами обозначены средние баллы на основе полученных экспериментальных данных):

Рас-стояние: версты, мили... /3
Нас рас-ставили, рас-садили, /4
Чтобы тихо себя вели /3
По двум разным концам земли. /3

Рас-стояние: версты, дали... /3
Нас расклеили, распаяли, /5
В две руки развели, распяв, /5
И не знали, что это – сплав /5

Вдохновений и сухожилий... /5
Не рассорили – рассорили, /3
Расслоили... /3
Стена да ров. /3
Расселили нас как орлов- /4

Заговорщиков: версты, дали... /4
Не расстроили – растеряли. /3
По трущобам земных широт /3
Рассовали нас как сирот. /5

Который уж, ну который – март?! /3
Разбили нас – как колоду карт! /4

По итогам опроса было установлено, что наиболее сильными в плане воздействия оказались следующие выражения: 1) «нас расклеили, распаяли»; 2) «в две руки развели, распяв, и не знали, что это – сплав вдохновений и сухожилий»; 3) «Расселили нас, как орлов-заговорщиков»; 4) «Рассовали нас, как сирот»; 5) «Разбили нас – как колоду карт». Этот выбор был объяснен информантами тем, что эти выраже-

ния очень ярко передают атмосферу одиночества, горечи от утраты. Это впечатление было создано благодаря словам с приставками *рас – раз*, которые обозначают движение в разные стороны, разделение на части.

Таким образом, эксперимент подтвердил, что тропы, которые были использованы автором в этом стихотворении, не только украшают речь, но и оказывают сильное эмоциональное воздействие на слушателей. Исследование дало возможность выявить регулятивный потенциал рассматриваемых тропов. В основном они выполняют экспрессивно-оценочную и эстетическую функцию. Благодаря этому создаются яркие словесные образы в сознании читателей, позволяющие разделить чувства восхищения, восторга, свободы, сострадания или радости лирической героини М.И. Цветаевой.

Литература

1. Болотнова Н.С., Бабенко И.И., Васильева А.А. и др. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль / Под ред. Н.С. Болотновой. Томск: Изд-во ТГПУ, 2001. 331 с.
2. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика художественного текста // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. / Под ред. М.Н. Кожинной. М.: Флинта; Наука, 2003. С. 157-162.
3. Болотнова Н.С., Васильева А.А. Коммуникативная стилистика текста: библиографический указатель по научному направлению. Томск: Изд-во ТГПУ, 2008. 188 с.
4. Болотнова Н.С., Бабенко И.И., Бакланова Е.А. и др. Коммуникативная стилистика текста: лексическая регулятивность в текстовой деятельности: коллективная монография. / Под ред. Н.С. Болотновой. Томск: Изд-во ТГПУ, 2011. 492 с.
5. Сидоров Е.В. Проблемы речевой системности. М., 1987. 140 с.
6. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика // Словарь-тезаурус / Томск: Изд-во ТГПУ, 2008. 384с.
7. Толковый словарь Ушакова // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.tomget.info/index/nph-index.cgi/000000A/http/dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1059018>
8. Словарь лингвистических терминов <http://www.tomget.info/index/nph-index.cgi/000000A/http/dic.academic.ru/dic.nsf/lingvistic/730/>
9. Словарь литературных терминов // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.tomget.info/index/nph-index.cgi/000000A/http/litterms.ru/o/182>
10. Тропы // Литературная энциклопедия // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.tomget.info/index/nph-index.cgi/000000A/http/feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/leb/leb-3941.htm>
11. Литературная энциклопедия // Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.tomget.info/index/nph-index.cgi/000000A/http/www.google.ru/url=3fq=3d http://=2fdic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature
12. Толковый словарь Д.Н. Ушакова // <http://www.tomget.info/index/nph-index.cgi/000000A/http/dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1097794>
13. Болотнова Н.С. Использование эксперимента в исследованиях по коммуникативной стилистике текста // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2010. Вып.6 (96). С.33-39.
14. Википедия // <http://www.tomget.info/index/nph-index.cgi/000000A/http/ru.wikipedia.org/wiki/=25>

ВОЗДЕЙСТВИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГР НА РЕЧЕВОЕ ПОВЕДЕНИЕ ПОДРОСТКОВ

3. Жолдыбаева

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: А.В. Курьянович, к.филол.н., доц.

В современную нам информационную эпоху компьютеры стремительно внедрили в жизнь человека, заняли определенную «нишу» в нашем сознании. Одновременно с появлением техники, обладающей огромными потенциальными возможностями, пользователь познакомился с миром разнообразных компьютерных игр, которые сразу же нашли массу поклонников. С каждым скачком в области компьютерных технологий растет количество людей, которых в народе называют «компьютерными фанатами» или «геймерами» (от английского «game» – игра). Основной деятельностью этих людей является игра на компьютере, круг социальных контактов у них очень узок, вся другая деятельность направлена на удовлетворение элементарных физиологических потребностей. Пребывание в режиме он-лайн в игре заменяет компьютерным фанатам сон, приемы пищи, потребность в общении. Главным становится удовлетворение острой потребности в игре на компьютере. В большой востребованности у геймеров, в том числе – подростков, находятся такие компьютерные игры, как Battlefield, Counter-strike, Diablo, Half-Life, Lineage II, Need For Speed, StarCraft, Unreal Tournament и пр. Их главными персонажами выступают жестокие и кровожадные воины-роботы. Подросток, оказываясь вовлеченным в кибер-общение с подобным роботизированным сознанием, испытывает мощное воздействие на свою еще не в полную меру сформированную психику.

Ученые с некоторых пор активно изучают особенности психологии и мировосприятия геймеров [1, 2, 3]. «Компьютерная зависимость – это пристрастие к занятиям, связанным с использованием компьютера, приводящее к резкому сокращению всех остальных видов деятельности, ограничению общения с другими людьми. Компьютерная зависимость наиболее часта в подростковом возрасте, особенно у мальчиков. Признаком компьютерной зависимости является не само по себе время, проводимое за компьютером, а сосредоточение вокруг компьютера всех интересов личности, отказ от других видов деятельности. Таких игроков называют «компьютерными фанатами», «геймблерами» или «геймерами» (М. Шоттон, Ш. Текл, К. Янг, И. Маркс), которым свойственно аддиктивное поведение (от addiction – пагубная привычка). Качества, отличающие здоровых людей от игровых аддиктов: нежелание и невозможность трезво воспринимать и оценивать реальность, предпочитая погрузиться в созданный воображением мир игры; постоянное чувство эмоциональной незащищенности; комфорт, безопасность, уверенность во время игровой деятельности; незрелость, инфантильность в повседневной жизни» [4].

Компьютерные игры, наряду с реализацией гедонистической (развлекательной) функции («убиванием» свободного времени), приносят пользователю, а особенно – подростку, немало отрицательных последствий: нарушение осанки, зрения, снижение общей двигательной активности и координации движений. Помимо этого, в качестве последствий увлечения компьютерными играми учеными отмечается «киборгизация» сознания пользователя. Превращение человека в киборга предполагает «замену отдельных органов человека на искусственные с лучшими характеристиками или подключение к человеку искусственных органов, позволяющих ему расширить свои возможности» [5]. Термин придуман Джеймсом Литтеном для описания превращения человека в робота. Идея роботизации человека лежит в основе многочисленных книг в жанре фэнтези (М. Кайдин «Киборг», А. Азимов «Двухсотлетний человек» и др.), а также произведений кинематографа («Терминатор», «Матрица», «Робокоп» и др.). В нашем понимании термин «киборгизация» трактуется в переносном смысле как процесс уподобления человека роботу, машине на основе сходства типов мышления и поведения, в основе которых лежит строгое соответствие стереотипу.

Очевидно также воздействие компьютерных игр на речевое поведение подростков. В последние годы и родители, и педагоги всё больше жалуются на задержки речевого развития – дети позже начинают говорить, мало и плохо разговаривают, их речь бедна и примитивна. Появляется множество слов-«паразитов», дети с трудом подбирают слова, чтобы выразить свою мысль, слишком мало используют речь в общении с близкими взрослыми. Очень много времени проводят у экранов телевизоров, где не требуется ответа, живого общения. Родители зачастую используют возможность «освободить» себя, уставших от каждодневных тревог и забот, от общения с ребенком, предложив ему посмотреть очередные мультики или занять себя с помощью компьютерной игры. Поэтому очень часто дети предпочитают молчать, а изъясняются криками или жестами. Как следствие – серьезно нарушается формирование *внутренней речи* (см. работы Л.С. Выготского, А.Р. Лурии, Ф.И. Юдовича и др.). А ведь во внутренней речи совершается не только мышление, но и воображение, и переживание, и любое представление, словом всё, что составляет внутренний мир человека, его душевную жизнь. Внутренняя речь является важным условием для развития высших психических процессов и мышления. А.Р. Лурия, например, полагает, что внутренняя речь занимает особое место между внешней речью и мышлением. Она устанавливает связь между мыслью и словом и является посредником между мышлением и говорением. Кроме того, внутренняя речь принимает участие во всех психических процессах, зависящих от языка и осуществляемых в сопровождении языка: «Внутренняя речь участвует в протекании почти всех форм психической деятельности человека» [6, с. 25].

Вслед за речью у детей отмечается резкое снижение фантазии и творческой активности. Они теряют способность и желание чем-то

занять себя. Им скучно рисовать, конструировать, придумывать новые сюжеты. Их ничего не интересует и не увлекает. Отсутствие собственного содержания отражается на отношениях детей. Им не интересно общаться друг с другом. Ведь куда легче нажать на кнопку и ждать готовых развлечений. Растет число страхов у детей, в том числе не свойственных их возрасту, агрессия. Допустимые в компьютерных играх сцены насилия, в которых часто фигурируют «мутанты», откладываются на подсознании подростка – человека с еще не окрепшей психикой. Это искажает картину мира ребенка, формирует неправильное представление о том, какой должна быть семья, дружба, какие качества ценны в человеке. Показываемое в компьютерных играх насилие учит презирать слабого, навязывает не только особый образ жизни, но даже особую манеру общения.

В реальную жизнь юные пользователи переносят специфические особенности речевого поведения, характерные для сферы жизнедеятельности, связанной с компьютерным миром. Самая существенная характеристика интернет-зависимых пользователей – овладение в полной мере *компьютерным сленгом*, маркирующее принадлежность языковой личности к определенному кругу людей.

«Сленг (англ. *slang*) – экспрессивно и эмоционально окрашенная лексика разговорной речи, отклоняющаяся от принятой литературной языковой нормы. Распространён главным образом среди школьников, студентов, военных, молодых рабочих. Сленг подвержен частым изменениям, что делает его языковой приметой поколений» [7].

Наиболее яркими примерами использования компьютерного сленга подростками являются: *АФК* – отошёл от клавиатуры/компьютера. Используется тогда, когда игрок отлучился (хочет отлучиться) на короткое время; *Дамаг-урон* – повреждения; *Каст* – непосредственно само заклинание (в этом случае правильно использовать вообще другое слово – *Spell*, «to cast a spell» – «накладывать заклинание»), его наложение или процесс создания; актуальны и производные: *обкаст*, *кастуй*, *накастовать*; *хэдшот*, *хэд навесил* – попадание в голову противнику; *лагать* – *большой пинг*, т.е. игра начинает жутко тормозить; *мапа* – карта; *пал* – паладин, герой Альянса; *соло* – игра 1x1; *гуглить* – искать в Google; *даунишфтинг* – модный, в последнее время, образ жизни, противопоставляемый трудоголизму [8].

Особенности речевого поведения геймеров фиксируются в особых словарях. Например, он-лайн-словарь «Жаргон игроков в компьютерные игры» содержит такую статью, в которой дано определение ключевого термина и ряд примеров: «Игроки в компьютерные игры (геймеры) используют некоторые слова, не всегда понятные людям, далеким от темы. Например: *Бот* – Виртуальный компьютерный игрок. *Гама* – Игра, от слова *game*, производный глагол *гамать* – играть. *Мультиплеер* – режим игры через сеть или иначе, когда в одной игре совместно (или друг против друга) сражаются несколько геймеров. *Ламер* – начинающий геймер, ещё ничего не понимает в игре, проигрывает часто, выигрывает редко, в особо тяжелых случаях раздражается бес-

связными обвинениями, утверждая, что «это всё заговор». Клан – объединение геймеров, наиболее естественно объединяются игроки в мультиплеер. Сэйв – точка сохранения игры. В случае неудачи всегда можно загрузиться и заново начать играть с того же места. Названия игр: Battlefield – Батла; Counter-strike – Контра, Страйк, ЦСтрайк, КС, ЦС, Коунтер-Стрике; Diablo – Дьябло; Half-Life – Халфа, ХЛ; Lineage II – Линяга, Линейка; Need For Speed – НФС; S.T.A.L.K.E.R – Сталь, ждалкер (появилось как пародия в связи с многочисленными откладываниями выпуска игры); StarCraft – Старик; Tremulous – Трем; Unreal Tournament – Анрил, Рыло, УТка; WarCraft – Варик; WoW – ВоВ, Вовка» [9].

Поскольку подросткам, в силу отсутствия у них отлаженных механизмов саморегуляции, самим трудно соблюдать меру в процессе игры на компьютере, в этой ситуации родителям нужно проявить обеспокоенность, заставлять делать перерывы в игре, ограничивать игру по времени, «отвлекаться» на выполнение других задач. При этом, очень важно помогать детям осмысливать происходящие на экране события. Только живое общение и реальные события в жизни ребенка помогут спасти и уберечь его от дальнейших проблем с речью.

Литература

1. Бурлаков И.В. Homo Gamer: Психология компьютерных игр. – М.: Класс, 2000. – 144 с.
2. Войскунский А.Е. Актуальные проблемы зависимости от интернета // Психологический журнал. – Т. 25. – № 1. – 2004. – С. 90–100.
3. Джолдыгулов Г.А., Гусманов Р.М., Шевченко Ю.С. К вопросу о механизмах формирования чрезмерной увлеченности компьютерными играми. – Иваново, 2005. – С. 111–112.
4. Чикова О.М. Психологическая характеристика аддиктивного поведения геймеров подросткового возраста // Режим доступа: http://www.rusnauka.com/17_AVSN_2012/Psihologia/12_112977.doc.htm (дата обращения: 01.04.2013).
5. Режим доступа: <http://www.slovonovo.ru/term> (дата обращения: 01.04.2013).
6. Лурия А.Р., Юдович Ф.Я. Речь и развитие психических процессов у ребенка. Экспериментальное исследование. М.: Изд-во АПН РСФСР, 1956. – 94 с.
7. Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/> (дата обращения: 01.04.2013).
8. Режим доступа: http://lurkmore.to/Геймерский_сленг#С (дата обращения: 23.03.2013).
9. Режим доступа: <http://www.softholm.com/download-software-free8522.htm> (дата обращения: 02.04.2013).

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СРЕДСТВ РЕЧЕВОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В ПУБЛИЧНОМ ВЫСТУПЛЕНИИ В. В. ПУТИНА

О. Ю. Звонарева

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Н.С. Болотнова, д-р филол.н., проф.

В задачи статьи входит исследование средств речевого воздействия на массового адресата, использованных в публичном выступлении

президента России В.В. Путина. Нами использована комплексная методика, включающая семантико-стилистический, контекстологический, количественный анализ. В качестве материала исследования было взято выступление В.В. Путина на Первом съезде родителей 14 февраля 2013 года.

Использование средств речевого воздействия является одной из важных задач для любого политического деятеля, т.к. они направлены на побуждение, влияние на сознание людей. Кроме того, наиболее характерные средства речевого воздействия отражают особенности речевого поведения В.В. Путина. Поэтому считаем важным рассмотреть основные средства речевого воздействия в выступлении президента Российской Федерации В.В. Путина.

Чтобы понять и изучить эффективность речевого общения, необходимо дать определение понятию «речевое воздействие». Речевое воздействие – это «использование особенностей устройства и функционирования знаковых систем, и прежде всего естественного языка, с целью построения сообщений, обладающих повышенной способностью воздействия на сознание и поведение адресата или адресатов общения» [1]. Способы и приемы такого воздействия изучает новая наука – наука о речевом воздействии, об эффективном общении (ср. работы И. А. Стернина, Е. В. Шелестюк, А.А. Леонтьева и др.). К способам речевого воздействия И. А. Стернин относит доказывание, убеждение, уговаривание, клянченье, внушение, приказ, просьбу, принуждение [2, с. 49-50].

За основу нами взято определение речевого воздействия, предложенное А. П. Сковородниковым, который трактует речевое воздействие как «влияние, оказываемое на кого-л., что-л. посредством речи (речевого действия)» [3, с.551]. «Это функциональный вариант речевого поведения, основная цель которого – оказать влияние на собеседника (одиночного или коллективного), скорректировать его отношение к тем или иным явлениям, событиям, фактам, персонам и т.д.» [3, с.551].

Проанализируем выступление В. В. Путина на Первом съезде родителей, который проходил 14 февраля 2013 г. в Москве [4]. Речевое воздействие в анализируемом материале происходит благодаря выбору коммуникативных тактик и стратегий, отбору языковых средств и приемов их организации. Президент начинает выступление со скрытого комплимента и учета фактора адресата, демонстрирует свое уважительное отношение к людям: *«Мы все родители, во всяком случае, подавляющее большинство граждан страны ими являются. Сейчас я зашёл, мне сказали, что господин Кургинян до меня выступал, и очень эмоционально. Но это и понятно, потому что вопросы очень острые, касаются каждого – апелляция к актуальной теме.*

Люди действительно озабочены, протестуют по поводу механизмов так называемой ювенальной юстиции. Мы должны двигаться, применять какие-то современные методы, которые в других странах используются, но делать это нужно крайне аккуратно». В этом примере представлена тактика согласия с адресатом.

«Тем более что в мой адрес поступило прямое обращение, которое было подписано 141 тысячей граждан» – здесь выражен повод для выступления и канал связи с адресатом. Прямая коммуникация с обществом достаточно хорошо оценивается.

Убеждение как основной способ речевого воздействия в данном выступлении В.В. Путин использует, четко структурируя речь и используя определенные тактики, например тактику согласия с критикой и многочисленные повторы в целях усиления:

«Первое. Мнение общества, безусловно, будет услышано и, безусловно, будет учтено...»

Второе. Согласен с тем, что ряд положений законопроектов о социальном патронате и о контроле за обеспечением прав детей-сирот, безусловно, неоднозначны в трактовке, содержат явные социальные риски, и, главное, в них далеко не в полной мере учтены российские семейные традиции.

Мнение общества, безусловно, будет услышано и, безусловно, будет учтено» – здесь отражено отсутствие сомнения, обещание решить проблемы.

«У нас большая страна, с огромным этнокультурным многообразием. Есть регионы, к примеру, Северный Кавказ – здесь я вижу представителей Северного Кавказа, – для которых просто исторически чужды беспризорность и сиротство.

У русского и практически у всех народов России существовали многовековые традиции именно большой семьи, объединяющей несколько поколений родственников. Забота о стариках, забота о детях стояла всегда на первом месте. Семья – это очень чувствительная сфера». В этом фрагменте используется тактика скрытого комплимента. Кроме того, президент опирается на традиции и уделяет внимание не либеральной, а консервативной оппозиции.

«Здесь есть и плюсы, но и очень-очень много минусов. И, кстати сказать, широкая общественность знает об этих минусах применительно к российским семьям за рубежом» – употребление конструкции присоединения, которая выражает доверительное отношение между президентом и людьми, создает эффект естественности речи.

Среди средств речевого воздействия президент употребляет оценочные слова, которые усиливают друг друга (*абсурдный, издевательский, непродуманный; недоверие и разлад*). Сравним пример: *«Некоторые случаи вмешательства в жизнь семьи носят просто абсурдный и издевательский характер. Непродуманное внедрение таких механизмов, по сути, нарушение суверенитета семьи, может спровоцировать недоверие и разлад между родителями и детьми...»*.

Стратегия единства с массовым адресатом реализуется благодаря использованию повторяемого местоимения *мы* и тактики многочисленных апелляций к адресату:

«Безусловно (утверждение), мы должны и будем прислушаться к вашему мнению. Мы должны сделать всё, чтобы дети-сироты обрели свою семью в нашей стране, на нашей Родине, в России. Мы очень

рассчитываем на вашу активную помощь и поддержку, на вашу работу.

Порой ситуация требует экстренных действий со стороны государства. Тем более, когда нужно стать на защиту не просто прав, но самой жизни ребёнка – говорящий показывает, что государство заботится и будет заботиться о своем народе. Сравним еще один пример: «И думаю, вы со мной согласитесь, такое вмешательство действительно необходимо».

Надо постоянно уделять внимание семьям, прежде всего тем, которые оказались в трудной жизненной ситуации, работать с родителями, которые отказываются от воспитания своих детей, предоставлять своевременную психологическую и другую необходимую помощь беременным женщинам... Всё это – может быть, с вашей подачи, уважаемые друзья и коллеги, мы найдём ... должно стать реальной поддержкой для граждан нашей страны, которые готовы взять в свою семью ребёнка из детского дома». В этом фрагменте демонстрируется близость с народом, вновь подчеркнута апелляция к адресату.

Тактика явной и скрытой похвалы, комплимента благодаря использованию оценочной лексики и эпитетов призвана создать благожелательное впечатление, настроить на позитивное восприятие: «Кстати говоря, растёт и количество граждан Российской Федерации, желающих усыновить в том числе и больных детей, детей с какими-то нарушениями».

Убеждён, что здесь собрались настоящие патриоты нашей страны, настоящие патриоты России. Об этом говорит и ваше неравнодушное, деятельное отношение к событиям, происходящим в нашей стране. Ваша забота о семье, о повышении её роли в воспитании у наших детей чувства патриотизма и гражданственности вызывает чувства благодарности и безусловной поддержки».

В речи используется прием контраста благодаря антонимам. Сравним примеры: «Здесь есть и плюсы, но и очень-очень много минусов; Предлагающие прямое или косвенное регулирование» и др.

К особенностям в речи В.В. Путина можно отнести: 1) богатый словарный запас, хотя в целях усиления используется много лексических повторов: «У вас необычное мероприятие, необычный съезд – съезд родителей России. Мы все родители. Мнение общества, безусловно, будет услышано и, безусловно, будет учтено. Безусловно, мы должны и будем прислушаться к вашему мнению. Это вольное или невольное содействие разрушению традиционной российской семьи, а счастливую, крепкую семью не заменит никакой закон, никакой государственный надзор, это уж точно. Семьи должны быть окружены общественным вниманием, и именно в семье мы должны видеть наше национальное достояние. Убеждён, что здесь собрались настоящие патриоты нашей страны, настоящие патриоты России».

2) В. В. Путин часто употребляет вводные слова, выражающие уверенность и отражающие отношение говорящего к сообщаемому: «безусловно» (7 раз), «конечно» (4 раза). Часто употребляется в целях усиления и слово «очень» (зафиксировано 9 раз).

3) Используется много эпитетов в целях характеристики и оценки: *предлагающие прямое или косвенное регулирование; учтены российские семейные традиции; с огромным этнокультурным многообразием; существовали многовековые традиции именно большой семьи, объединяющей несколько поколений родственников; когда родительских прав лишают нормальных, любящих и работающих родителей и др.*

Из синтаксических средств речевого воздействия отметим:

1) усложненный синтаксис с повторяющимися союзами: *Уверен, что подписантов было бы гораздо больше, если бы у каждого желающего и заинтересованного человека появилась возможность подписать такую бумагу. Законопроекты должны пройти через максимально широкое общественное обсуждение и могут быть приняты только в том случае – если вообще будут приняты, – если удастся...;*

2) синтаксический параллелизм с анафорами, ср.: *Мнение общества, безусловно, будет услышано и, безусловно, будет учтено.*

Можно констатировать, что В.В. Путину удается эффективно воздействовать на сознание массовой аудитории. Для него характерна живая, очень эмоциональная речь, использование логически выстроенных коротких и четких фраз. Кроме того, содержание речи внушает адресатам необходимость «политики правильных действий и оценок», т.е. своим выступлением президент провозглашает идеи добра и справедливости. Он призывает родителей и всех соотечественников принять участие в организации и поддержке материнства и детей, а также детей-сирот. В.В. Путин заявляет, что именно в семье он видит национальное достояние.

Композиционно анализируемая речь президента состоит из трех частей: 1) он выявляет проблемы; 2) доказывает их; 3) пытается подключить всех родителей к ее решению. Это делает его выступление понятным и доступным для представителей любой социальной прослойки общества.

Таким образом, в публичном выступлении В.В. Путина основным способом речевого воздействия стало убеждение. Коммуникативный эффект речи связан с умелым использованием стратегии доверительного общения и апелляции к адресату. При этом были использованы тактики явного и скрытого комплимента, согласия, единства с адресатом, уважительного отношения к адресату. Из средств речевого воздействия преобладают лексические, включая синонимы в целях усиления. Из синтаксических средств отметим использование вводных слов, синтаксического параллелизма, конструкций присоединения. Из стилистических средств и приемов особенно часто употребляются эпитеты и приемы сопоставления и контраста. В целом речь президента логична, композиционно выстроена, производит впечатление естественной, эмоциональной, уверенной, решительной, дипломатичной, близкой и доступной адресату.

Литература

1. Энциклопедия Кругосвет [Электронный ресурс]. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/RECHEVOE_VOZDESTVIE.html (дата обращения: 29.03.2013).

2. Стернин И. А. Основы речевого воздействия: учебное издание. Воронеж, 2009. 178 с.
3. Сковородников А. П. Речевое воздействие // Эффективное речевое общение (базовые компетенции): словарь-справочник / под ред. А.П. Сковородникова. Красноярск: Изд-во Сибирского федерального университета, 2012. С. 551-553.
4. Веб-сайт Президента Российской Федерации: Речи и выступления [Электронный ресурс]. URL: <http://www.2002.kremlin.ru/events/478.html> (дата обращения 30.03.2013).

**ЯВЛЕНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ КОНВЕРГЕНЦИИ
В АСПЕКТЕ РЕГУЛЯТИВНОСТИ
(НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ
«БАШЕННЫЙ БОЙ...» И «Я ЗНАЮ, Я ЗНАЮ...»
ИЗ ЦИКЛА «РАЗЛУКА»)**

О. Л. Кабанина

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Н.С. Болотнова, д.филол.н., проф.

Под стилистическим приемом большинство исследователей (С. Е. Никитина, Н. В. Васильева, Т. В. Жеребило, В. Я. Пастухова и пр.) понимают «способ организации высказывания/текста, усиливающий его выразительность» [1, с. 131], «выбранный автором для наиболее адекватного выражения своего видения мира и описываемой ситуации» [2]. Т. Г. Винокур в одной из своих работ [3, с. 86] особо подчеркивает, что стилистические приемы – это «минимальные отрезки текста», которые выявляют не только стилистическое намерение говорящего, но и способ осуществления этого намерения.

Схождение в одном месте пучка стилистических приемов, участвующих в единой стилистической функции, носит название конвергенции [4, с. 62]. Термин «конвергенция» был введен М. Риффатером (1971). Вслед за исследователем и сторонниками его концепции (И. В. Арнольд, М. Е. Обнорской, В. Н. Малеванной, Н. С. Маториной и др.), конвергенция (иначе – стилистическая конвергенция) определяется как «сложный стилистический прием, основанный на взаимодействии стилистических средств одного или разных уровней языка в результате выполнения ими единой стилистической функции» [5, с.11].

Согласно мнению ученых (А. П. Сковородников, И. В. Пекарская, Г. А. Копнина), конвергенция может различаться по характеру расположения в тексте, по критерию однородности / неоднородности; обладать разными структурными типами и иметь разноплановые стилистические функции [5, с. 14-22]. Наиболее значимой стилистической функцией конвергенции является «способность привлекать и удерживать внимание адресата на протяжении того отрезка, в котором реализуется взаимодействие стилистических фигур» [5, с. 20]. Именно это позволяет говорить о большом регулятивном потенциале конвергенции, т.е. ее способности «управлять познавательной деятельностью чи-

тателя», о смыслообразующей значимости в том или ином отрезке текста, о роли в передаче автором различных эмоций, интонаций.

С точки зрения теории регулятивности, разрабатываемой в коммуникативной стилистике [6-7], конвергенция может рассматриваться как один из способов организации текста, который выполняет важную смысловую нагрузку и регулятивную функцию, отражает идиостиль автора.

Стилистическая конвергенция как способ регулятивности нашла свое яркое отражение в стихотворениях М. И. Цветаевой «Башенный бой...» (май 1921) и «Я знаю, я знаю...» (июнь 1921) из цикла «Разлука». Цикл обращен к С. Я. Эфрону. Во время его написания Цветаева не имела никаких вестей от мужа, покинувшего Родину с остатками Белой армии. Чувства тоски и боли, переполнявшие поэта, гулким и протяжным эхом пронизывают все произведения данного цикла, открывающегося стихотворением «Башенный бой...».

Основой для его построения является взаимодействие стилистических фигур на протяжении всего текста, что позволяет говорить в данном случае о конвергенции. Ученые (например, Г. А. Копнина) указывают на редкость такого явления, как «текстовая конвергенция» вообще, обычно встречающегося в жанрах рассказа, анекдота, афоризма, аналитической статьи, а для поэзии особенно не характерного.

Но именно конвергенция выступает здесь базовой структурой, состоящей из множества звеньев, формирующих смысловое и эмоциональное поле стихотворения. Многокомпонентность и смешанный характер конвергенции определяются ее разноплановыми, однородными и неоднородными структурами, в число которых входят такие стилистические приемы, как:

- анафора и синтаксический параллелизм, индивидуально-авторская градация по убыванию: «*Мой дом, / Мой – сон, / Мой – смех, / Мой – свет, / Узких подошв – след...*» (эти строки актуализируют хронотоп и состояние лирической героини; прием градации создает ощущение сужения пространства и «минимализации» героини по отношению к большому, бушующему вокруг миру, в который оказывается брошенным ее возлюбленный);
- эпифора и индивидуально-авторская градация по возрастанию: «*Крепость моя, / Кротость моя, / Доблесть моя, / Святость моя...*» (данные приемы выражают мысли и чувства героини, чье сердце и взор обращены только вовне, и только – к нему);
- номинативные предложения и эпитеты: «*Башенный бой. / Брошенный бой*»;
- асиндетон (во всем стихотворении нет союзов, это задает ему особый четкий ритм изложения, напоминающий отлаженный бой часов);
- игра слов: «*Сброшенный в ночь – Бой*» и «*Брошенный мой!*» (слово «сброшенный» здесь используется в значении «начавшийся, случившийся ночью»; «брошенный», т.е. «оставленный, одинокий, находящийся далеко от лирической героини»);
- восклицание: «- *Брошенный мой!*» (передает крик, доведенный до отчаяния).

Помимо этого в тексте можно увидеть и противопоставление по пространственному признаку – мира той, от чьего лица написано стихотворение («дом», «сон», «свет»), и большого пространства «земли», конкретизированного лишь упоминанием «где-то в Кремле» (туда оказывается «брошенным» (словно не по своей воле) лирический герой).

В плане отражения текстовой конвергенции стихотворение «Башенный бой...» можно условно разделить на три части, две из которых синтаксически параллельны друг другу не только по общему построению, но и по набору составных единиц – стилистических приемов. Эти приемы взаимодействуют друг с другом на нескольких уровнях: внутри каждой из частей и между частями. Особенно ярко это взаимодействие можно увидеть в I и II частях. Третья часть стихотворения, в свою очередь, оказывается лишь продолжением двух первых. Сравним:

I. «Башенный бой / Где-то в Кремле. / Где на земле, / Где – / Кротость моя, / Кротость моя, / Доблесть моя, / Святость моя.»

II. «Башенный бой. / Брошенный бой. / Где на земле... / Мой – дом, / Мой – сон, / Мой – смех, / Мой – свет, / Узких подошв – след...».

Первые два стихотворных отрывка представляют собой параллельное употребление и взаимодействие одних и тех же стилистических приемов (анафора, эпифора, эпитеты, синтаксический параллелизм, номинативные предложения, градация по убыванию / возрастанию), отражающих не только внутреннюю организацию частей, последовательность их компонентов, но и тесную связь между элементами первой и второй части. Зеркальное отражение стилистических компонентов является значимым здесь не только для построения текста и воздействия на читателя, но и для передачи смысла произведения.

III. «Точно рукой / Сброшенный в ночь – / Бой / – Брошенный мой!»

Стилистические приемы в третьей части стихотворения (эпифора, эпитеты, анафора, номинативные предложения) оказываются «зависимыми» от стилистических фигур первых двух частей произведения.

Завершающим и организующим элементом здесь становится риторическое восклицание « – Брошенный мой!»

Сказанное позволяет сделать выводы о том, что те или иные стилистические приемы в данном стихотворении выступают средствами для построения и функционирования других регулятивных структур. Взаимодействуя друг с другом, они образуют деривационную синкретичную конвергенцию, синкретизм которой заключается в совмещении и взаимодействии функций для выполнения общей стилистической функции в произведении – привлечение внимания адресата на протяжении всего текста к чувствам и эмоциям героини. Благодаря использованию приема конвергенции, передается боль разлуки, отчаяние, крик, любовь и страдание в нескольких четверостишиях, которые не оставляют равнодушным адресата.

Абсолютно иной по месту и роли в тексте выступает конвергенция в другом стихотворении М. И. Цветаевой «Я знаю, я знаю...», написанном в том же 1921 году. Здесь представлены две тесно связанные по смыслу регулятивные структуры конвергентного типа, которые

усиливают друг друга при помощи повторяющегося утверждения-рефрена «Я знаю, я знаю...» и смыслообразующего символа «чаша».

Первая регулятивная структура конвергентного типа представляет собой взаимодействие стилистических фигур в пределах одного предложения, что позволяет назвать ее «сосредоточенной» (по Г. А. Копниной [5, с. 14]). Но, несмотря на «компактность», она является многокомпонентной. Стилистические фигуры, входящие в ее состав, в большинстве своем неоднородны и взаимодействуют на протяжении отрезка текста как средства, важные для построения и функционирования друг друга, что позволяет говорить о смешанной деривационной конвергенции: «Я знаю, я знаю, / Что прелесть земная, / Что эта резная, / Прелестная чаша / Не более наша, / Чем воздух, / Чем звезды, / Чем гнезда, / Повисшие в зорях...». Скопление стилистических приемов в одном месте выполняет в стихотворении важную регулятивную функцию притяжения внимания адресата к символу «чаша», к его смыслу и авторской интерпретации.

«Я знаю, я знаю» – утверждение, повторяемое лирической героиней, делает акцент на достоверности и точности этого знания. Приемы перифраза и инверсии («прелесть земная», «резная прелестная чаша», «чаша» в значении «жизнь») придают образность и позволяют автору актуализировать некую тайну этого знания. Здесь же следует отметить игру смысла в словосочетаниях «прелесть земная» и «прелестная чаша». «Прелесть» оказывается понятием двуплановым, в котором можно усмотреть как земную, так и духовную составляющую. Так, под «прелестью» в православии принято понимать ложное духовное состояние, самообман и заблуждение, сопутствующее человеку вследствие греховности его жизни, обуреваемой гордыни. Вместе с тем слово «прелесть», как и лексема «прелестный», могут актуализировать смысл «обаятельный, красивый, обворожительный, как некий восторг и пленение чем-либо».

Тесно связанные приемы анафоры, синтаксического параллелизма, использования номинативных предложений и градации (по убыванию) с метафорой позволяют автору конкретизировать «знание» лирической героини о чаше и глубже раскрыть содержание этого символа: «... Не более наша, / Чем воздух, / Чем звезды, / Чем гнезда, / Повисшие в зорях». «Чаша» не принадлежит «нам» (лирическому герою и героине, людям в целом).

Ответ на вопрос, кому же тогда принадлежит «чаша», автор дает во второй, рассредоточенной, регулятивной структуре конвергентного типа. Входящие в нее стилистические приемы способствуют этому: фразовый повтор, рефрен; риторические восклицания, создающие экспрессивность («Кто чаше – хозяин!», «В орлиную высь!», «От грозных и розовых уст – Бога!»); эпитеты («легкую ногу», «орлиную высь» и пр.), эллипсис («Крылом – чашу» – «от уст» смахнуть, отодвинуть).

Особенно интересным в данной смешанной регулятивной структуре конвергентного типа выступает прием индивидуально-авторского использования знака препинания – тире, которое применяется в

стихотворении для создания особой паузы, выполняющей функцию наибольшего выделения определенного отрезка текста и удержания на нем внимания адресата.

«Я знаю, я знаю, / Кто чаше – хозяин» – с помощью тире автор делает особый акцент на слове «хозяин», создавая вокруг него некий таинственный ореол (хозяин – тот, кто имеет власть, обладатель). Здесь символ можно рассматривать и как библейскую аллюзию – «*Да минет меня чаша сия...*» (Евангелие от Иоанна 19, 5); понятие «чаша» приобретает новый смысловой оттенок – страдание, который автор раскрывает лишь в конце стихотворения, также делая особый акцент на ответе с помощью тире – «*Крылом – чащу / От грозных и розовых уст – Бога*». Помимо этого тире создает и задает ритм повествования, выделяет прием эллипсиса и является маркером недоговоренности. Следует отметить, что стилистические приемы в данной регулятивной структуре конвергентного типа взаимодействуют равноправно, не вступая в деривационные отношения. Но, несмотря на это, некоторые из стилистических приемов несут на себе наибольшую смысловую нагрузку, организуя текст и участвуя в выполнении общей стилистической функции отрывка – привлечении внимания адресата к необходимым автору смысловым акцентам.

Подводя итог, можно сделать вывод, что регулятивные структуры конвергентного типа в стихотворениях М. И. Цветаевой «*Башенный бой...*» и «*Я знаю, я знаю...*» являются главным принципом текстообразования, выполняют смыслообразующую функцию.

«Комплексный характер» регулятивности, а именно – многоаспектное воздействие на читателя в ряде случаев, позволяет говорить о доминанте регулятивности – преобладании регулятивных средств одного типа над другими [7, с. 109]. Это позволяет определить конвергенцию как главный тип выдвижения и средство репрезентации доминантных смыслов в двух анализируемых нами стихотворениях.

Преобладание тех или иных регулятивных средств в тексте непосредственно связано с индивидуально-авторским мировосприятием. Как справедливо отмечает Н. С. Болотнова, воспринимая текст, читатель не только «приобщается» к лексикону автора, но и к его эстетическому видению мира [8, с. 199].

Творчество М. И. Цветаевой многопланово. В ее произведениях нашли яркое применение различные стилистические приемы, организующие текст и его смысл. К числу наиболее значимых относится явление стилистической конвергенции, являющееся одним из основных способов организации анализируемых текстов и воздействия на познавательную деятельность адресата.

Литература

1. Никитина С. Е., Васильева Н. В. Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов. Принципы составления и избранные словарные статьи. М., 1996. 172 с.
2. Жеребило Т. В. Термины и понятия лингвистики: Лексика. Лексикология. Фразеология. Лексикография: Словарь-справочник. – Назрань: ООО «Пилигрим», 2011. 128 с.

<http://do.gendocs.ru/docs/index-237293.html>

3. Винокур Т. Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. М., 1980. 237 с.
4. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования), учебное пособие. Л.: Просвещение, 1981. 295 с.
5. Копнина Г. А. Конвергенция стилистических фигур в современном русском литературном языке (на материале художественных и газетно-публицистических текстов): автореф. дис... канд. филол. наук. Красноярск. 2001. 27 с.
6. Болотнова, Н. С., Бабенко И. И., Васильева А. А. и др. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль. Томск: Изд-во ТГПУ, 2001. 331 с.
7. Болотнова, Н.С. О связи регулятивной и концептуальной структур поэтического текста // Вестник ТГПУ. № 5 (56). Гуманитарные науки (филология), 2006. С. 108-113.
8. Болотнова, Н.С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте / Н.С. Болотнова. Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 1994. 212 с.

О НЕКОТОРЫХ РЕГУЛЯТИВНЫХ СРЕДСТВАХ И СТРУКТУРАХ ВЫРАЖЕНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ ОЦЕНОЧНОСТИ В ГАЗЕТНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ (НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИТИЧЕСКОГО ОБЗОРА В ПРИЛОЖЕНИИ «АИФ-ТОМСК»)

Н. В. Камнева

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Н.С. Болотнова, д.филол.н., проф.

«Обладая огромной аудиторией, многообразными средствами информирования и воздействия, язык СМИ выдвигается в центр национального языка» [1, с.8]. В связи с этим возникает интерес к исследованию языка СМИ с разных точек зрения, что отразилось в большом количестве всевозможных монографий и статей. Среди многих известных ученых, посвятивших свои исследования языку массовой коммуникации, отметим Г. Я. Солганика. Свою научную и педагогическую деятельность он посвятил стилистике русского языка, включая изучение публицистического стиля. «Массовая коммуникация – это новая языковая реальность, находящаяся в центре современных языковых процессов. Это модель современного национального языка, в котором взаимодействуют его литературная основа и нелитературные сферы» [1, с.12].

В данной статье будет рассмотрена одна из главных стилистических черт газетно-публицистического стиля – социальная оценочность. Именно в работах Г.Я. Солганика это понятие было теоретически обосновано.

Как известно, газетно-публицистический стиль выполняет две основные функции – информационную и воздействующую. Понятие социальной оценочности обусловлено, в первую очередь, воздействующей функцией. «Принцип социальной оценочности вытекает из особенностей публицистического подхода к миру. Журналист осуществляет

свою профессиональную деятельность как представитель, выразитель, защитник интересов и ценностей тех или иных социальных групп» [2, с.397].

Как отмечает Л.Р. Дускаева, в доперестроечной прессе социальная оценочность выражалась в резком делении оценочных языковых средств на позитивно и негативнооценочные, связанные с номинацией идеологических понятий («наше» – «не наше»)[2, с.397.]. В современных газетных текстах принцип социальной оценочности сохранился, но представлен гораздо шире.

Нами будет рассмотрено это понятие на материале аналитического обзора в приложении «АиФ-Томск». Как уже отмечалось, социальная оценочность свойственна текстам, в которых реализуется воздействующая функция, что проявляется в аналитических жанрах. В качестве объекта исследования представлены тексты, написанные в жанре аналитического обзора, из приложения «АиФ-Томск» за 2012 год [3].

«Слово «обзор» понимается в журналистике как описание, подведение итогов, рассмотрение, изучение» [4, с. 287]. Нами было проанализировано 20 номеров, для исследования было отобрано 9 текстов, в которых освещаются проблемные ситуации, далеко не новые: банкротство предприятий, пьянство на дорогах, работа коммунальных служб, лесные пожары, охватившие летом 2012 года территорию Томской области, и т.д.

На материале данных текстов было рассмотрено, каким образом выражается принцип социальной оценочности. Проанализировав тексты томских журналистов Соломона Выгона, Юрия Молодцова, Марии Айрапетовой, Анны Крыловой, Веры Травиной, мы выделили основные оценочные понятия, которые были освещены в их статьях:

1) «плохо/хорошо» (ср.: Соломон Выгон. «Сага о родном крае» («АиФ». 2012. № 48), «Не трогайте Чехова!» («АиФ». 2012. № 44); Мария Айрапетова. «Нежданный снег» («АиФ». 2012. № 47); Вера Травина. «Пир для хищников» («АиФ». 2012. № 33); Юрий Молодцов. «Фиктивные собственники» («АиФ». 2012. № 47));

2) «законно/незаконно» (Мария Айрапетова, Анна Крылова. «Машина в законе», Мария Айрапетова. «Заслуженное наказание?» («АиФ. 2012. № 41); Мария Айрапетова. «Сгоревшие деньги» («АиФ». 2012. № 42); Юрий Молодцов. «Лесные» баталии» («АиФ». 2012. № 44)).

Рассмотрим, как выражаются данные понятия, реализующие категорию социальной оценочности, в исследуемом материале. Из разных видов регулятивных средств и структур, выполняющих регулятивную функцию управления познавательной деятельностью читателей, в данной статье мы делаем акцент на 3-х: вопросительных и восклицательных предложениях, вводных словах, антитезе. Остальные средства и структуры будут рассмотрены в дальнейшем.

Остановимся на синтаксических регулятивных средствах. Под регулятивными средствами понимаются элементы текста, с помощью которых «выполняется та или иная психологическая операция в интер-

претационной деятельности читателя» [5, с.169]. По нашим наблюдениям, в анализируемых статьях важную роль выполняют синтаксические регулятивные средства. Охарактеризуем их.

1. Журналисты часто используют вопросительные и восклицательные предложения как внутри текстов, так и в заголовках и подзаголовках: «Может, расслабились за прошлую малоснежную зиму?»; «Что в итоге?», «Неужели без мигрантов никуда?» («АиФ». 2012. № 47); «Не трогайте Чехова!», «Так почему появилась эта нелепая идея?», «Возвращение запретов?», «Больше юмора!», «Даешь в Томске больше памятников, хороших и разных!» («АиФ». 2012. № 44); «Кто кого «обул»? «Ну а что же нынешнее руководство «Томлесдрева»? «Как оно интерпретирует возникшую ситуацию?» («АиФ». 2012. № 44); «Кому это выгодно?» («АиФ. 2012. № 41); «Заслуженное наказание?» «Справедливо?» («АиФ. 2012. № 41); «Может, все-таки пришло время всерьез взяться за подготовку убедительных документов?» («АиФ».2012. № 42). В данном материале чаще используются вопросительные предложения, как правило, в подзаголовках. Это можно объяснить тем, что автор стремится поддержать интерес читателей: поставлен вопрос, и хочется узнать ответ на него, а для этого нужно прочитать текст дальше. Внутри текста вопросительное предложение не будет иметь такого эффекта, как в подзаголовке, выделенном жирным шрифтом. В количественном соотношении вопросительных предложений больше, чем восклицательных. Журналисты Мария Айрапетова и Юрий Молодцов в большей степени, чем другие авторы, используют вопросительные предложения. Это обусловлено тематикой статей: в них представлены спорные ситуации. Восклицательные предложения встречаются только у Соломона Выгона в статье «Не трогайте Чехова!». Здесь содержится призыв: «Больше юмора!», «Даешь в Томске больше памятников, хороших и разных!».

2. Авторы активно употребляют вводные слова в регулятивной функции, которая «заключается в способности управлять читательским восприятием и интерпретационной деятельностью благодаря особому отбору и организации текста в соответствии с авторской интенцией» [5, с.164-165]. Вводными словами и словосочетаниями считаются те компоненты, которые синтаксически не связаны с предложением и выражают эмоциональную или общую оценку говорящим того, о чем он говорит. Это может быть выражение призыва, указание на источник информации, на логические связи между мыслями высказывания и т.д.

Приведем примеры использования таких слов: «Конечно, у человека, особенно молодого, складывается ощущение, что нормальной жизни, добрых человеческих отношений, созидательного труда не существует» («АиФ». 2012. № 48); «Похоже, только по счастливой случайности это бойкое место пока еще не попало в печальную хронику городских ДТП» ; «Конечно, жильцы понимали, что на зажатом между домами «пяточке» (назвать его тихим, уютным городским двориком просто не поворачивается язык) особо не разбежишься»; «И, пожалуй,

самое главное – это закрытие проезда для транспорта»; «Кстати, вопрос об организации движения в районе дома № 21/6 по улице Усова был в середине октября рассмотрен на заседании городской комиссии по обеспечению безопасности дорожного движения»; «Впрочем, жителям города не важно, во сколько раз перевыполнена норма и почему в городе не хватает рабочей силы»; «Похоже, зима в регионе наступила, как всегда, неожиданно», «Может, расслабились за прошлую малоснежную зиму? («АиФ». 2012. № 47); «Кстати, в Омске очень просто разрулили спор между сторонниками и противниками названий улиц именами деятелей революции» («АиФ». 2012. № 44); «Видимо, правоохранительные органы и в самом деле поставят окончательную точку в этом запутанном деле. («АиФ». 2012. № 44); «Кстати, и его областная администрация оставила за собой («АиФ. 2012. № 41); «Кстати, еще весной дело получило большой общественный резонанс»; «Действительно, то, что «превысить полномочия» полицейского буквально вынудил пьяный водила, отчетливо видно на кадрах видео, которое сняла девушка из окна на свой мобильный»; «Видимо, так и решил суд, учтя при этом обстоятельства дела («АиФ. 2012. № 41); «Конечно, большого урожая грибов и ягод нынче уже не будет из-за аномальной засухи и пожаров» («АиФ». 2012. № 33).

Большую часть представленных слов можно объединить в разряд вводных слов, выражающих оценку говорящим степени достоверности сообщаемого. В частности, слова «конечно», «действительно» выражают уверенность, слова «может», «видимо», «пожалуй», «похоже» – предположение. «Кстати» и «впрочем» относятся к разряду слов, указывающих на связь мыслей, последовательность их изложения. Слова, выражающие уверенность, используются Ю. Молодцовым, С. Выгоном, В. Травиной в текстах с менее острой проблематикой, в которых четко выразить свое мнение проще. Там, где описываемая ситуация затрагивает власть, употребляются слова, выражающие предположение. Слова, указывающие на связь мыслей, используются всеми журналистами. Регулятивный потенциал их не ниже, чем у слов, выражающих уверенность или предположение, поскольку все представленные вводные слова используются в начале предложения и помогают расставить акценты. Это хорошо видно на примере употребления слова «кстати».

3. Можно предположить, что понятия «плохо/хорошо», «законно / незаконно» должны отражаться в приеме контраста на основе использования антонимии для выражения противоположности. Это одна из основных категорий философии и логики. Принцип антонимии положен в основу такого стилистического приема, как антитеза – противопоставление сравниваемых понятий. Данный стилистический прием является одной из регулятивных структур, значимых в плане воздействия на читателей. Можно выделить следующие антонимы: «крестьянский – буржуазный», «минимализм – размах» – это контрарные антонимы, которые представляют собой некоторые точки на шкале перехода какого-либо качества, состояния в свою противоположность, между словами такой пары возможны вставки. Пары «одни – другие» и «от-

рицательный – положительный» представляют комплементарные антонимы. «Уходит – грядет» – векторные антонимы, описывающие действие, состояние, качество, которые одинаковы по своей сути, но имеют противоположную направленность.

Проанализировав тексты, мы пришли к выводу, что принцип контраста широко представлен у названных журналистов, что подтверждается следующими примерами: «Они не хотят пробираться сквозь сугробы и ломать руки и ноги о наледи... Они будут помогать расчищать дороги, тротуары и остановки» («АиФ. 2012. № 47»); «Получается, что у каждой службы своя «ипостась»: спасающих граждан в чрезвычайных ситуациях на пожарах и на воде мало беспокоит, что эти люди могут погибнуть под колесами автомобилей в родном дворе» («АиФ. 2012. № 47»); «В заключение несколько слов о городской скульптуре, которой Томск все еще очень беден. Надо нам поучиться у омичей, где ее много и в разнообразном исполнении – камень, металл, дерево» («АиФ. 2012. № 44»); «Для погашения задолженности по зарплате из областного бюджета выделили средства. Но вот получение целевых средств на период введения чрезвычайной ситуации остается под вопросом» («АиФ. 2012. № 42»); «Засуха и лесные пожары в Томской области сказываются на фауне не только отрицательным, но и положительным образом, считают специалисты» («АиФ. 2012. № 33»).

Бесспорная антитеза может быть отмечена в примерах: «Так что крессовский **«крестьянский»** минимализм окончательно уходит в прошлое. А на смену ему, видимо, грядет **«буржуазный»** размах. Вот только прежде хотелось бы видеть результаты» («АиФ. 2012. № 41»); «Томичи раскололись на два непримиримых лагеря. Одни выступили за закон. Мол, **нельзя бить** задержанных, и точка. Другие, в основном простые законопослушные автомобилисты, говорят: «Так ему, пьянице, и надо. Еще **мало надавали»**» («АиФ. 2012. № 41»);

Антитеза используется в статьях с острой проблематикой, в которых представлены две точки зрения: у Марии Айрапетовой и Анны Крыловой («Машина в законе»), у Марии Айрапетовой («Заслуженное наказание?»). Антитеза как регулятивная структура выполняет свою роль, четко обозначая противоположные взгляды и обращая на это внимание читателей.

Обобщив материал, можно сделать следующие выводы:

1. В современных публицистических текстах принцип социальной оценочности представлен гораздо шире, чем в доперестроечной прессе [6. с.328]. Не только слова с явно выраженной положительной или отрицательной оценкой могут использоваться с этой целью.
2. В качестве средств выражения социальной оценочности отмечены вопросительные и восклицательные предложения. В рассмотренном нами материале вопросительных предложений больше, чем восклицательных, что объясняется общей тональностью рассуждений в статьях, которые не содержат призыв. Кроме того, часто используются вводные слова, благодаря которым акцентируется внимание на ключевых фразах в текстах. Отметим частотность

употребления отдельных слов в анализируемом материале: «кстати» – 4 раза, «конечно» – 3 раза, «похоже» – 2 раза, «видимо» – 2 раза. Слово «конечно», выражающее уверенность, встречается реже, чем слова, выражающие предположение и указывающие на связь мыслей, что объясняется, на наш взгляд, тем, что современные авторы редко дают прямую оценку, описываемым событиям. Этот факт отмечался нами ранее [6. с.328].

3. Использование антитезы в рассмотренном материале логически обусловлено самой сутью понятия «социальная оценочность», с которой связано наличие полярных точек зрения. Антитеза встречается реже, чем стилистический прием контраста. Это объясняется тем, что в антитезе более ярко представлены противоположные понятия. От журналиста, использующего этот прием, требуется четче проявлять свою точку зрения. При использовании контраста оценочная позиция автора ослаблена.

Нами были рассмотрены лишь некоторые регулятивные средства и структуры выражения социальной оценочности в региональных газетно-публицистических текстах. Их дальнейшее изучение представляется перспективным.

Литература

1. Язык СМИ и политика / Под ред. Г.Я. Солганика. М.: Изд-во Московского университета; Факультет журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова, 2012. 952 с.
2. Стилистический энциклопедический словарь русского языка/ под ред. М.Н. Кожинной. М.: Флинта: Наука, 2003. 696 с.
3. АИФ в Томске // [Электронный ресурс] URL: <http://tomsk.aif.ru/issues/602>
4. Тертычный А.А. Аналитическая журналистика. М.: Аспект Пресс, 2010. 352 с.
5. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус. Томск: Изд-во ТГПУ, 2008. 384 с.
6. Камнева Н.В. Средства речевого воздействия в современных публицистических текстах (на материале приложения «АиФ»-Томск) // Русская речевая культура и текст: Материалы VII Международной научной конференции (16-18 мая 2012 г.). Томск: Изд-во Томского ЦНТИ, 2012. 420 с.

ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ УЧАСТНИКОВ ИНТЕРВЬЮ В ПЕРЕДАЧЕ «ОСОБОЕ МНЕНИЕ» НА РАДИО «ЭХО МОСКВЫ»

А. А. Каширин, А. В. Болотнов

Томский государственный педагогический университет

Значение коммуникации в современном обществе, наверное, как никогда ранее, велико. Темп жизни, стремительная динамика событий предлагают сегодняшнему человеку, полноценно функционирующему в социуме, новые модели и способы взаимодействия и реализации себя. Так, например, сложно представить в современной жизни отсутствие периодической печати, радио, телевидения и глобальной информационной сети Интернет.

Интерес к речевому поведению личности, к использованию ею различных коммуникативных тактик и стратегий в современной науке о языке обусловлен новой лингвистической парадигмой, изучением не только текста, стиля, но и сознания носителей языка. В связи с этим сформировалось отношение «к тексту как продукту первичной коммуникативной деятельности автора, в котором потенциально запрограммирована вторичная коммуникативная деятельность адресата» [1, с. 22]. Такой подход к рассмотрению отношений между автором текста (адресантом) и адресатом позволяет говорить об усилении внимания исследователей к коммуникативному аспекту текстовой деятельности. В условиях становления новой системы взаимоотношений между адресантом и адресатом на основе медийной коммуникации особенно актуально изучение элементов языковой игры, различных риторических приёмов в речевом поведении, отражающих тактики и стратегии коммуникантов.

Цель исследования – проанализировать материалы передач «Особое мнение» радиостанции «Эхо Москвы» (04.11.2011 г. и 30.12.2011 г.) [2-3] с точки зрения коммуникативных стратегий и тактик, отражающих особенности речевого поведения как ведущих О. Бычковой, О. Журавлевой, так и гостя Л.А. Радзиховского.

Комплексный анализ речевого поведения языковых личностей осуществлялся с учетом следующих критериев, характеризующих разные аспекты медиадискурса в жанре интервью и формата передач радиостанции «Эхо Москвы».

- 1) Форма общения. Формат передачи. Модель взаимодействия с аудиторией.
- 2) Темы, которые выбраны как информационные поводы. Цели гостя и журналиста.
- 3) Ход интервью (тактики и стратегии гостя и журналиста, анализ тропов, риторических фигур, психологического настроения и состояния).
- 4) Эмоциональный фон.
- 5) Реакции участников в ходе интервью.
- 6) Анализ результатов общения. Соотношение логики, фактов, аргументации гостя и успешности или неуспешности в восприятии его оценок.

Рассматривая коммуникативные стратегии и тактики ведения интервью, необходимо, в первую очередь, определить эти понятия. Коммуникативная стратегия – это «совокупность запланированных говорящим заранее и реализуемых в ходе коммуникативного акта теоретических ходов, направленных на достижение коммуникативной цели» [4, с.11]. Формулируя данное определение, Е.В. Ключев ограничивается лишь общей характеристикой вопроса. Более детальной представляется работа О.С. Иссерс «Коммуникативные стратегии и тактики русской речи», в которой даны определенные стратегии, характерные для той или иной ситуации общения [5]. Коммуникативная тактика «рассматривается в качестве совокупности практических ходов

в реальном процессе речевого взаимодействия» [4, с.11], направленных на достижение коммуникативной цели.

Анализируя передачу «Особое мнение» от 4 ноября 2011 года с участием журналиста Л. Радзиховского и ведущей О. Бычковой, следует отметить ситуацию доверительного общения между участниками эфира. Личное знакомство гостя и ведущей является положительным фактором для успешной, продуктивной коммуникации. Установка на доброжелательность коммуникации прослеживается с первых слов ведущей, что связано с тактикой снятия напряжения и создания позитивной эмоциональной атмосферы. Повторение «Добрый вечер, добрый день!» и ещё раз «Добрый вечер!» в приветственном слове показывает настрой на позитивный диалог. Примечательно и взаимное общение «на ты».

Л. Радзиховский поддерживает предложенный тон и приветствует О. Бычкову и радиослушателей простым «Привет». Характеризуя речь гостя и ведущей, стоит сказать, что О. Бычкова (исходя из роли журналиста-ведущего) оперирует преимущественно публицистической лексикой («аргументы», «лозунг», «историческая справедливость» и др.). В то же время гость программы Л. Радзиховский не отказывает себе в употреблении и откровенно разговорных слов и оборотов, включая устойчивые («нагадить», «лавочку вашу не разгромили», «ни к селу, ни к городу», «полная чепуха» и т.д.).

Формат передачи обусловлен конкретным информационным поводом. Лейтмотивом всей беседы проходит тема случившегося в этот день «Русского марша», тема национального вопроса в современной России. Предмет для обсуждения весьма провокационный. Учитывая сдержанность в суждениях и оценках гостя программы, перед О. Бычковой в этой ситуации стоит цель «разговорить» собеседника, перевести разговор в монолог Л. Радзиховского. Таким образом, передача сводится в своём формате к выяснению мнения гостя об актуальных проблемах. Уже с первых минут эфира звучит открытый вопрос: «Как ты к этому относишься?». Характерное для Радзиховского-публициста стремление к объективности собственного мнения в данном интервью реализуется в полной мере. Имея представление о предмете предстоящего разговора, может быть, ознакомившись с вопросами слушателей к эфиру на сайте радиостанции, публицист оперирует конкретными статистическими данными (ср.: «Я тут по этому поводу посмотрел цифры», «я констатирую факт»).

Проводя исторические параллели (современная Россия и Россия времён Александра III), используя статистические выкладки, Л. Радзиховский высказывает своё мнение как бы стороннего, объективного наблюдателя. В то же время подчёркнуто объективная позиция зачастую сменяется сугубо личностной, оценочной («Я не собираюсь против этого подбирать аргументы», «в словах организаторов маршей нет вообще даже намёка на здравый смысл» и др.). Стремление к аналитике обуславливает использование публицистом тактики противопоставления понятий и явлений. Использование антитезы («народ – это

одно, власть – это совсем другое», «Россия Рублёвская – Россия не Рублёвская», «позицию пожарника, а не поджигателя, позицию судьи, а не играющего тренера») в каждом отдельном случае отчётливо демонстрирует личное (пусть часто и подкреплённое объективными данными) мнение Л. Радзиховского о конкретных фактах.

В дискурсе Л. Радзиховского представляет интерес и коммуникативная тактика сопоставления позиций в целях усиления коммуникативного эффекта («если ты хочешь оседлать этот лозунг... если ты хочешь оседлать другой лозунг»; «если в государстве нету... дискриминации... если в государстве есть... дискриминация»; «если вы хотите вводить государственный расизм... если вы не хотите одной нации давать привилегии по отношению к другой»). Частое использование слов «первое» – «второе» для аргументации мнения путём сопоставления фактов и явлений также говорит об аналитическом стремлении делать выводы. С аргументами Л. Радзиховского можно и не соглашаться (иногда их форма носит разговорно-фамильярный характер), но это достаточно эффективно. Использование стратегии доведения до абсурда обсуждаемых информационных поводов, высказываний политиков, некоторое передергивание слов собеседника (ведущей) позволяет гостю сформулировать доказательную базу своей позиции и передать свою оценку.

Анализируя коммуникативные стратегии и тактики ведения интервью ведущей передачи «Особое мнение», следует отметить построенный на основе обсуждения актуальных информационных поводов сценарий. Тема «Русского марша» логично была переведена О. Бычковой в обсуждение национальной проблемы в современной России. Использование вопросов радиослушателей к эфиру (как своего рода «моста» между темами) также говорит о намеченном заранее плане беседы. Например: «Максим В. на сайт написал: «Что вы думаете об идее КИРФ вернуть графу о национальности в паспорте»?

Направить разговор в выгодное для журналиста русло, добиться любыми средствами ответа – основные задачи любого интервьюера. Задача ведущей («разговорить» гостя) была выполнена О. Бычковой посредством полемических, проблемных и риторических вопросов в условиях неформальной беседы.

Во второй анализируемой нами передаче сохраняется выявленная закономерность, касающаяся речевого поведения публициста Л. Радзиховского, меняются только темы обсуждения. Разговор начинается с традиционной для передачи установки на позитивное общение (дважды произнесенное «Добрый вечер» ведущей О. Журавлевой и ответное «Добрый» – со стороны Л. Радзиховского).

Ссылка на отзыв слушателя о Л. Радзиховском как «голосе разума», приведенная ведущей, её согласие с этим определением также вовлекает собеседника в ситуацию доверительного общения. Ведущая сразу обозначает предмет разговора. Передача последняя в текущем году, поэтому Л. Радзиховскому «придется подводить итоги прямо сейчас». И вопрос «Что самое главное в уходящем году случилось, и что не

случилось?» ставит гостя в ситуацию неотвратимости ответа и выражения субъективного взгляда на события. Л. Радзиховский легко принимает условия игры и, можно сказать, произносит слова, которые от него ждали. Таким образом, реализуется тактика оправдания ожиданий.

Аналитические размышления о несостоявшейся революции трансформируются путем крайней иронии в сторону действующей власти («дурацкое обозначение «национальный лидер, «альфа-самец» и др.) в вывод о закономерности развития общественно-политической ситуации в современной России. Позиция журналиста, казалось бы, в данном положении должна быть ведущей. Но здесь наблюдается второстепенная, уходящая на второй план позиция ведущего-координатора.

Л. Радзиховский в свойственной ему иронической манере активно использует лексику разных стилей: от книжной («проблема», «нимб», «конфликт», «сознание» и др.) до разговорно-просторечной («мура», «чепуха», «отмороженные», «пацанские торсы» и др.). Это позволяет ему воздействовать на массовую аудиторию, повышать градус эмоциональности и вместе с тем подчеркивать неоднозначность оценки обсуждаемых событий разными категориями людей (от представителей либерального сообщества до национально-патриотического). Характерное для журналиста употребление конструкций-перечислений, зачастую градационных, по сути, усиливает эмоциональное и смысловое воздействие его доводов (ср.: «Смешно, неприятно, нелепо»).

Употребление слов, актуализирующих порядок изложения: «во-первых» («первое»), «во-вторых» («второе»), говорит о рациональной аргументации и стремлении Л. Радзиховского-публициста к аналитизму. Следует отметить общую ироническую атмосферу всего интервью, присущую в целом языковой личности Л. Радзиховского. Ср. его суждения о демократии в России: «не мужчина, не женщина, не чего-то там лягушка, а неведома зверушка»; «все эти национальные лидеры, все эти пацанские торсы, обнаженные в 60 лет...»; «истерический вопль: «Счастье! Жизнь состоялась! Демократия наступила!..».

Таким образом, можно заключить, что использование разных коммуникативных стратегий и соответствующих им тактик обусловлены ситуацией, форматом и предметом обсуждения. Выбор тех или иных речевых средств и приемов их организации определяет продуктивность общения в целом.

Литература

1. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. Ч. III. Томск, 2005. 272 с.
2. Особое мнение. 04.11.2011. Эхо Москвы. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.echo.msk.ru/programs/> (Дата обращения 29.03.2013 г.).
3. Особое мнение. 30.12.2011. Эхо Москвы // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.echo.msk.ru/programs/> (Дата обращения 29.03.2013 г.).
4. Клюев Е.В. Речевая коммуникация: учебное пособие для университетов и институтов. М., 1998. 224 с.
5. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2002. 284 с.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА «ДЕВОЧКА» В СТИХОТВОРЕНИЯХ З. Н. ГИППИУС (ПО ДАННЫМ ЭКСПЕРИМЕНТОВ)

А. Н. Ким

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Н. С. Болотнова, д.филол.н., проф.

Данное исследование посвящено проблеме репрезентации концепта в лирике одного из известных представителей литературы серебряного века. Поэтическое наследие З. Гиппиус еще недостаточно изучено, хотя является эстетически значимым и информативным.

З. Гиппиус пережила одно, но достаточно сильное бедствие в своей жизни – крах устоявшегося мироустройства. Она стала свидетелем свержения царской власти и утверждения нового строя. Это человек изменившегося времени, попавший в водоворот событий, результатом которых стало разрушение привычного уклада жизни.

Анализируя лирику автора, можно выявить мироощущение человека периода коренных изменений в устройстве государства. Для анализа нами был взят концепт «девочка» в поэтическом творчестве З.Н. Гиппиус. Термин «концепт» признается всеми исследователями как единица ментального пространства человека. Ментальное пространство – все то, что образует картину мира человека. По словам Л. М. Кольцовой и О. А. Луниной, «картина мира писателя («образ мира»), как и картина мира любого человека, конституируется в его сознании как результат концептуализации им фрагмента бытия» [3, с.15].

Для нашего исследования важно признание за текстом такого свойства, как регулятивность. Это качество имеет прагматическую основу и рядом учёных соотносится с такими свойствами текста, как модальность, экспрессивность и эмотивность [1, с.171]. Регулятивность взятых нами для анализа поэтических текстов З.Гиппиус, по нашей версии, обусловлена лексическими средствами, которые репрезентируют концепт «девочка».

В творчестве поэта было выявлено 17 стихотворений, в которых обнаружены лексемы «детство», «девочка», «ребенок». В данной части исследования рассмотрены особенности употребления слова «девочка». Наиболее показательными с этой точки зрения являются взятые нами для анализа стихотворения «Лазарь», «Девочка в сером платице».

Слово «девочка» имеет нейтральную окраску: в словаре С.И.Ожегова дается следующая дефиниция лексемы: «Ребенок женского пола. *Нейтр.*» [4, с.127]. Такая особенность, как отсутствие коннотации, говорит о том, что слово может употребляться в любом стиле речи, его значение может изменяться в зависимости от контекста.

Мы предполагаем, что в стихотворениях З. Гиппиус концепт «девочка» развивает дополнительные смыслы (за счет ближайшего контекста, нестандартного лексического окружения и стимулирования у читателя новых ассоциаций на данную лексему).

Для того чтобы определить регулятивный потенциал концепта и способы его актуализации, нами были проведены три пилотажных эксперимента, общей целью которых явилось выявление ассоциативно-смыслового поля концепта «девочка» в стихах З.Н. Гиппиус.

Первый, свободный ассоциативный эксперимент, включал следующие задания для информантов: «Приведите примеры ассоциаций, возникающих у вас на слово «девочка»». Участникам второго, рецептивного, эксперимента было предложено прочитать стихотворения автора и после этого написать свои ассоциации на слово «девочка». Третий эксперимент был направленным ассоциативным. Информантам нужно было выделить в текстах слова, которые, по их мнению, ассоциативно связаны со словом «девочка» (прилагательные, глаголы, наречия и т.п.).

Приведем тексты стихотворений, использованных во 2-ом и 3-ем экспериментах.

Текст 1	Текст 2
<p>«Нет, волглая земля, сырая; только и может – тихо тлеть; мы знаем, почему она такая, почему огню на ней не гореть.</p> <p>Бегает девочка с красной лейкой, пустоглазая, – и проворен бег; а её погоняют: спеша-ка, лей-ка, сюда, на камень, на доски, в снег!</p> <p>Скалится девочка: «Везде побрызжем!» На камне – смуглость и зыбь пятна, а снег дымится кружевом рыжим, рыжим, рыжим, рыжей вина.</p> <p>Пётр чугунный сидит молча, Конь не ржёт и змей ни гугу. Что ж, любуйся на ямы волчьи, на рыжее кружево на снегу.</p> <p>Ты, Строитель, сам пустоглазый, ну и добро! Когда б не истлел – выгнал бы девочку с лейкой сразу, кружева рыжего не стерпел.</p> <p>Но город и ты – во гробе оба, Ты молчишь, Петербург молчит. Кто отвалит камень от гроба? Господи, Господи: уже смердит...</p>	<p>Девочка в сером платье... Косы как будто из ваты... Девочка, девочка, чья ты? Мамина... Или ничья. Хочешь – буду твоя.</p> <p>Девочка в сером платье... Веришь ли, девочка, ласке? Милая, где твои глазки?</p> <p>Вот они, глазки. Пустые. У мамочки точно такие. Девочка в сером платье...</p> <p>А чем это ты играешь? Что от меня закрываешь?</p> <p>Время ль играть мне, что ты? Много спешной работы. То у бусинок нить раскушу, То первый росток подсушу, Вырезаю из книг странички, Ломаю крылья у птички... Девочка в сером платье, Девочка с глазами пустыми, Скажи мне, как твое имя?</p>

<p>Кто! Не Пётр. Не вода. Не пламя. Близок Кто-то. Он позовёт. И выйдет обвязанный пеленами: «Развяжите его. Пусть идёт»</p>	<p>А по-своему зовет меня всяк: Хочешь эдак, а хочешь так. Один зовет разделеньем, А то враждою, Зовут и сомненьем, Или тоскою.</p> <p>Иной зовет скукою, Иной мукою.. А мама - Смерть – Разлукою, Девочка в сером платице.</p>
---	---

В экспериментах участвовало 27 человек, учащиеся 10-11 классов средней общеобразовательной школы № 84 Новосибирского района Новосибирской области.

В результате первого эксперимента в качестве наиболее частотных были отмечены следующие ассоциаты: «дочка», «лапочка», «малыш», «здоровая», «кроха», «пуфик», «маленький человечек», «радость», «счастье», «ответственность», «мама», «игрушки», «невинность», «беспечность» (каждый от 5 до 7 раз). По 3-5 раз в ответах названы реакции: «ангелочек», «сладкая», «шалунишка». По одному разу были указаны слова: «катастрофа», «тяжесть», «трудности», «плакса», «капризы».

В Русском ассоциативном словаре приведены следующие наиболее частотные реакции на слово-стимул «девочка»: «маленькая», «припевочка», «бантик», «красивая», «женщина», «плачет», «аккуратная», «в садике» [5, с. 47]. Сравнив ответы информантов, участвовавших в свободном ассоциативном эксперименте, с данными словаря, можно сделать вывод о том, что обычно «девочка» ассоциируется с невинностью, счастьем, положительными эмоциями, реже – с негативными. Около 80 % лексем, названных как реакции на слово «девочка», имеют положительную коннотацию.

После прочтения стихотворения характер реакций информантов на слово-стимул «девочка» изменился.

Сравним полученные ассоциаты: «вредная», «горе», «тяжесть», «утрата», «несчастье» (каждый отмечен 8-9 раз); «смерть», «разложение», «болезнь», «плач», «разрушение», «голод», (встречаются в ответах по 3-4 раза); «череп», «убивает», «скелет», «страх», «ужас», «ненависть», «кошмар» «трудно», «хватает», «уносит» (от 1 до 2 раз).

По результатам второго эксперимента можно отметить, что представление о содержании концепта «девочка» кардинально изменилось: «девочка» уже не ассоциируется в сознании читателей с положительными эмоциями. Напротив, это слово-номинал данного ключевого концепта в тексте окружено лексемами с отрицательной коннотацией, которые влияют на содержание данного концепта в тексте. В итоге более 90 % отмеченных после знакомства с текстом ассоциаций имеют негативную, отрицательную коннотацию.

В результате третьего эксперимента информанты отметили следующие словосочетания, которые, по их мнению, связаны в контексте стихотворения с анализируемым концептом: «Бегают девочка с красной лейкой, пустоглазая, – и проворен бег», «Скалится девочка», «Девочка в сером платице...», «Мамина... Или ничья», «Косы как будто из ваты...», «Вот они, глазки, Пустые», «Много спешной работы», «То у бузинок нить раскушу», «То первый росток подсушу», «Вырезаю из книг странички», «Ломаю крылья у птички...», «разделеньем», «враждою», «Зовут и сомненьем», «тоскою», «скукою», «мукою», «разлукою».

Обобщая показания языкового сознания информантов, можно отметить, что ближайшее окружение слова-номината влияет на трактовку концепта «девочка» читателями: лексические единицы как минимального, так и максимального контекста имеют негативную окраску, что влияет на актуальный смысл ключевого слова, и оно становится иным по сравнению с узуальным значением. В стихотворениях наглядно проявляется символическое наполнение ключевой лексемы, подтекстовый смысл которой достигается с помощью ее многократной актуализации в тексте стихотворения.

Вслед за А.В. Болотновым [2, с.113-115], мы выделяем следующие слои концепта «девочка»:

Понятийный слой

Если говорить о внетекстовом концепте «девочка», то его содержание трактуется как «ребенок женского пола. *Нейтр.*» [4, с.127]. За словом закреплена одна реалья, которая четко осознается информантами.

В тексте концепт приобретает дополнительные смыслы: в первом стихотворении слово-номинат ассоциируется с обобщенным понятием перестройки политического строя в России, с революцией и всем, что с нею связано; во втором стихотворении соотносится с понятием «разлука».

Ассоциативный слой

В Русском ассоциативном словаре за лексемой закреплены положительные характеристики, актуализирующие эмоции, которые испытывает человек.

В поэтических текстах З. Гиппиус в ассоциативно-смысловое поле концепта «девочка» входят лексические средства, выделенные информантами в третьем эксперименте. Именно текстовые ассоциаты формируют представление о революционных событиях, эстетически воплощенных в образе-символе девочки.

Образный слой

В стихотворении «Лазарь», как уже отмечалось, с образом революции связан художественный образ «девочки с красной лейкой». Красный цвет символизирует кровь, войну и революцию. Речь в стихотворении идет о начале революции, поэтому её символом стала именно девочка, дитя, которое само не ведает, что творит.

В стихотворении «Девочка в сером платице» образ девочки символизирует разлуку, одну из бед, с которыми может столкнуться чело-

век на своем жизненном пути. Благодаря красочным метафорам автору удается воплотить образ беды, с которой встретился лирический герой.

Эмоционально-оценочный слой

В анализируемых поэтических текстах З. Гиппиус изменила нейтральную окраску слова «девочка» на негативную с помощью специфического контекста, отражающего картину мира, свойственную автору.

Поводя итог, можно отметить, что З. Гиппиус всегда стремилась эпатировать читателя, и даже относительно нейтральное слово в ее лирике стало ключевым и приобрело яркую стилистическую окраску.

Автор направляет регулятивную силу своих стихотворений на то, чтобы изменить мировоззрение читателя. Гиппиус – человек своей эпохи, времени перемен и трудностей, о которых она не устает твердить. Поэтесса приходит к осознанию того, что все в ее мире изменилось, даже девочка может олицетворять не счастье, а беду и разрушение.

Литература

1. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста. Томск: Издательство ТГПУ, 2006. 631 с.
2. Болотнов А. В. Вербализация концепта хаос в поэтическом дискурсе серебряного века (на материале творчества М.И. Цветаевой, М.А. Волошина, О.Э. Мандельштама): монография Томск: Издательство ТГПУ, 2010. 286 с.
3. Кольцова Л. М., Лунина О. А. Художественный текст в современной лингвистической парадигме: учебно-методическое пособие для вузов. Воронеж: ИПЦ ВГУ, 2007. 50 с.
4. Ожегов С.И. Словарь русского языка. / Под ред. Н.Ю. Шведовой. Москва: «Русский язык», 1987. 749 с.
5. Русский ассоциативный словарь. Книга 5. Прямой словарь: от стимула к реакции. Ассоциативный тезаурус современного русского языка. Часть III. / Ю.Н.Караулов, Ю.А.Сорокин, Е.Ф.Тарасов, Н.В.Уфимцева, Г.А.Черкасова. М.: «ИРЯ РАН», 1998. 202 с.
6. Тексты стихотворений З. Гиппиус // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://gippius.ru/gippius/all.aspx>.

АССОЦИАТИВНО-СМЫСЛОВОЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТА «СЕРДЦЕ» В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА «ТИХИЕ ПЕСНИ»)

А. Г. Киребко

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель И.Н. Тюкова, к.филол.н., доц.

В данной статье мы рассмотрим некоторые особенности ассоциативно-смыслового поля (АСП) концепта «сердце» в лирике И. Анненского – поэта, который вобрал в себя многие черты романтизма, постромантизма и декаданса (см., например, работы М.В. Тростникова и др.).

В современной когнитивной лингвистике и психологии концепт трактуется по-разному. В качестве рабочего мы будем использовать

определение, данное А. Вежбицкой: концепт – это «объект из мира» "Идеальное, имеющий имя, отражающий культурно-обусловленных представления человека о мире "Действительность"» (цит. по: [1, с.79]).

АСП выделялись нами вслед за Н.С. Болотновой на основе общности лексических единиц, формирующегося в рамках конкретной текстовой системы, но с учётом системно-языковых параметров, а также соотношенности текстовых ассоциатов с ключевым номинатом концепта [2, с. 134].

Концепт «сердце» является одним из ключевых в творчестве поэта. Так, в диссертационном исследовании Э.В. Бабарыковой [3] он назван в числе основных концептов, которые играют главную роль в становлении индивидуальной художественной картины мира, служат доминантами творчества поэта и участвуют в создании образа лирического героя.

О «сердце» как ключевом образе лирики поэта говорят многие исследователи его творчества (А.Н. Журинский, Н.Т. Ашимбаева и др.): «Стихи Анненского создают ощущение, что в них есть скрытый центр, к которому сходятся все нити душевной и интеллектуальной жизни [4, с. 96]. Слово *сердце* обладает одним из самых высоких индексов частотности употреблений в лирике поэта [3]. В сборнике «Тихие песни», который послужил нам материалом для анализа, лексема-номинат концепта употребляется в 12 текстах из 53, при этом в нескольких стихотворениях два и более раза.

Слово «сердце» входит в основной лексический фонд любого языка. В русском языке оно привычно воспринимается не только в прямом значении («центральный орган кровообращения в виде мускульного мешка, находящийся у человека в левой стороне грудной полости»), но и в значениях переносных: «внутренний мир человека» (сфера эмоций, интуиции), «душевные качества, характер человека» (см., например: [5, с. 712 – 713]).

В русской языковой картине мира «сердце» относится к концептам эмоций, принадлежащих к «классу психических (духовных) концептов» [6, с. 7]. Основным его понятийным признаком является «идея центра или середины, имеющая древние мифологические корни, когда человек рассматривался как органическая часть природы и все физиологические и психологические процессы имели свои параллели с процессами, происходящими извне» [там же]. Сердце представляется как центр чувств.

Широкое распространение слово *сердце* получило в поэтических произведениях. Известно, что основными темами лирики являются любовь, чувства, переживания. В поэтической речи лексема «сердце» употребляется чаще всего в своих переносных значениях как «представитель любви, воли, страсти, нравственного, духовного начала» [7].

Являясь семантической универсалией поэтической речи, слово *сердце* участвует в образовании поэтических формул, активность употребления которых определяется существующей традицией образных смысловых связей в поэзии. Так, например, устойчивый характер имеют сближения «сердце – птица», «сердце – струны» и др. [8].

Рассмотрим на примере нескольких стихотворений особенности АСП концепта «сердце» и его пересечение с другими концептами в поэзии И. Анненского.

Как и в русской языковой картине мира, сердце в творчестве поэта – это вместилище эмоций, чувств, внутренний мир человека. Проведённый нами анализ показал, что в сборнике «Тихие песни» концепт «сердце» пересекается с такими концептами, как: «ночь», «бессонница», «тоска», «скука», «страх» (тревога), «душа», «жизнь» и др. Обратимся к стихотворению «Перед закатом»:

*Гаснет небо голубое,
На губах застыло слово;
Каждым нервом жду отбоя
Тихой музыки бывшего.*

*Но помедли, день, врачуя
Это **сердце** от разлада!
Всё глазами взять хочу я
Из темнеющего сада...*

*Щетку желтую газона,
На гряде цветок забытый,
Разоренного балкона
Остов, зеленью увитый.*

*Топора обиды злые,
Всё, чего уже не стало...
Чтобы сердце, сны былые
Узнавая, трепетало...*

В данном тексте звучит мотив бессонницы: лирический герой хочет запомнить, прочувствовать и осмыслить все моменты уходящего дня. И именно сердце становится хранителем воспоминаний, всего, что уже прошло («*Чтобы сердце, сны былые / Узнавая, трепетало...*»).

Эта же ассоциативная связь «сердце – хранилище / вместилище / тайник» и пересечение с концептами «ночь», «бессонница» наблюдается в стихотворениях «Который» (ср. начало: «*Когда на **бессонное** ложе / Рассыплются бреда цветы...*» и далее: «*Там всё, что на **сердце** годами / Пугливо **таил** я от всех...*»), «В открытые окна» («*Бывает час в **преддверьи сна**, / Когда беседа умолкает, / Нас тянет **сердца** глубина...*»).

Сердце поэта страдает от соприкосновения с внешним миром: «*Тошно сердцу моему / От одних намеков шума...*» («В дороге»). В «Трактире жизни» грубая окружающая действительность («*Муть вина, нагие кости, / Пепел стынувших сигар...*»), которая кажется чужой лирическому герою, наполняет его сердце скукой («*В сердце – скуки перегар...*»).

Метафорически – через образ птенца концепт «сердце» (как источник жизни, жизненно важный орган) представлен в стихотворении «Утро»:

Эта ночь бесконечна была,
 Я не смел, я боялся уснуть:
 Два мучительно-черных крыла
 Тяжело мне ложились на грудь.
 На призывы ж тех крыльев в ответ
Трепетал, замирая, птенец,
 И не знал, придет ли рассвет
 Или это уж полный конец...
 О, смелее... Кошмар позади,
 Его страшное чувство прошло;
 Вещих птиц на груди и в груди
 Отшумело до завтра крыло...
 Облака еще плачут, гудя,
 Но светлеет и нехотя тень,
 И банальный, за сетью дождя,
 Улыбнуться попробовал День.

Здесь концепт «сердце» взаимодействует с концептами «бессонница», «смерть», «страх». Метафорический образ бьющегося сердца и взаимосвязь с данными концептами находим и в стихотворении «Далеко...Далеко...» из цикла «Бессонницы» (ср.: «Когда умирает для уха / Железа мучительный гром, / Мне тихо по коже старуха / Водить начинает пером...»; «...А сердце... бубенчиком бьется / Так тихо у плотной шлеи...»).

Иное наполнение имеет АСП концепта в трёх других стихотворениях сборника: «Падение Лилий», «Первый фортепьянный сонет» и «Параллели», в которых представлен сложный метафорически-метонимический образ сердца: «А **сердцу снится** тень иная, / И **сердце плачет, вспоминая...**» («Падение Лилий»); «Но нет разлуки нам, ни мира, ни забвенья, / И **режут сердце** мне их узкие следы...» («Первый фортепьянный сонет»); «Но **не надо сердцу** алых, –/ **Сердце просит** роз поблеклых, / Гиацинтов небывалых, / Лилий, плачущих на стеклах»). («Параллели»).

Как видим из примеров, в данном случае актуализируется ассоциативная связь «сердце – живое существо / человек». Сердце, подобно человеку (и одновременно являясь его метонимическим заместителем), видит сны, страдает, вспоминает. Без труда обнаруживается связь с лирическим героем, испытывающим душевную и физическую боль, терзаемым воспоминаниями, уставшим и не принимающим радости жизни (поэтому и сердце его просит не алых, а поблѣклых роз).

Таким образом, рассмотрев на материале сборника «Тихие песни» АСП концепта «сердце», мы пришли к выводу, что оно включает ассоциативные связи, характерные в целом для русской языковой и поэтической картины мира («сердце – вместилище эмоций/ тайник; «сердце – человек»; «сердце – птенец»). Данный концепт тесно взаимодействует с другими значимыми концептами в лирике поэта («бессонница», «тоска», «смерть», «страх» и др.).

Литература

1. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: Словарь-тезаурус. Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2008. 384 с.
2. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль / Н.С. Болотнова [и др.]. Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2001. 331 с.
3. Бабарыкова Э. В. Ключевые концепты поэзии И. Анненского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2007. 225 с.
4. Ашимбаева Н.Т. Сердце как образ лирики И. Анненского / Н.Т. Ашимбаева // И. Анненский и русская культура 20 века. Спб., 1996. с. 95-104.
5. Ожегов С. И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1999. 944 с.
6. Сапегина И. А. Концепт СЕРДЦЕ как доминанта эмоциональной картины мира в русском языке в зеркале китайского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. 20 с.
7. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1998. ? с.
8. Киндеркнехт А. С. Состав поэтических формул с компонентом «сердце» в русской поэзии начала XX века : дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2003. 190 с. [электронный доступ: <http://www.lib.ua-ru.net/>].

РОЛЬ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ТЕКСТОВ В КОММУНИКАТИВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АВТОРА И АДРЕСАТА (НА МАТЕРИАЛЕ ГАЗЕТЫ «ТОМСКАЯ НЕДЕЛЯ»)

Н. В. Куренкова

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: С. М. Карпенко, к.филол.н., доц.

Общение автора и адресата происходит посредством текста – центрального звена модели речевой коммуникации. Условием успешной коммуникации является общий объем знаний автора и адресата. Ю. М. Лотман писал: «Общение с собеседником возможно лишь при наличии некоторой общей с ним памяти» [1. С. 203].

Одним из средств актуализации памяти является обращение к информации уже известной адресату. В качестве информации такого рода выступают прецедентные тексты. Это «тексты, (1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая её предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [2. С. 216].

Существует «ориентация на тот или иной тип памяти адресата» [1. С. 203]. На основании анализа текста можно определить, на какую аудиторию он рассчитан. Выделяют три разновидности отношений *автор – читатель*: 1) автор = читатель; 2) автор > читатель; 3) автор < читатель [3. С. 27]. Но, ориентируясь на определённый тип читателя,

его тезаурус, уровень образования и культуры, автор вместе с тем способствует его формированию.

Использование прецедентных текстов является отличительной чертой современной публицистики. При помощи прецедентного текста можно актуализировать знания адресата, важные для понимания смысла текста, передать дополнительную информацию, выразить своё отношение к событию или его участникам, изображаемым в тексте. Неуместность использования прецедентного текста, невозможность декодирования его читателем может привести к коммуникативной неудаче.

Цель данной статьи заключается в определении роли прецедентных текстов в коммуникативной деятельности автора и читателя на основе анализа особенностей их восприятия читателями.

Для выявления особенностей восприятия читателями прецедентных текстов нами был проведён психолингвистический эксперимент, направленный на определение степени их узнаваемости носителями языка. Участниками эксперимента стали школьники 11 класса, студенты 5 курса филологического факультета, а также люди, уже получившие высшее образование. Выбор данных групп информантов обусловлен тем, что в статьях встречаются прецедентные тексты из произведений, которые изучаются в рамках школьной программы по литературе, и ученики с легкостью могут их узнать, студенты-филологи имеют специальную филологическую подготовку, а дипломированные специалисты предположительно обладают высоким уровнем общекультурной и речевой компетенции. Всего опрошено 27 человек.

В качестве материала для эксперимента послужили фрагменты текстов газеты «Томская неделя», содержащие прецедентные феномены. Было взято 10 текстовых фрагментов, 8 из которых содержали в себе прецедент с источниками из нескольких сфер: литературы, телевидения, фольклора и музыки (нами использована классификация сфер-источников прецедентных текстов В. Н. Силантьевой, см.: [4]).

Информантам было предложено выполнить три задания: найти во фрагментах статей прецедентные тексты; определить сферу, из которой взят источник; в том случае, если прецедентный текст подвергся трансформации, воспроизвести первоначальный текст.

Нужно отметить, что количество ответов реципиентов, содержащих полную информацию о прецедентном тексте, не превысило 50%. Почти все информанты выписали прецедентные тексты: «Ревизор» (99%), «не твари дрожащие, а право имеем» (98%), «Каникулы строгого режима» (98%). Также у испытуемых не вызвало затруднение узнавание фразеологизмов и пословиц, например: «семь пятниц на неделе» (98%), «своя рубашка ближе к телу» (96%), «хоть кол на голове теши» (95%), «две стороны одной медали» (85%), «по одежке встречают» (80%).

Использование в качестве прецедентных текстов фразеологических сочетаний, пословиц, крылатых выражений актуализирует дополнительную информацию, связанную с их значением, способствует созданию образной характеристики описываемого. Приведённые вы-

ше примеры принадлежат к разговорной сфере использования языка, создают определённую тональность текста.

Определение сферы-источника прецедентного текста также не вызвало особых затруднений. В статьях, взятых для эксперимента, были употреблены прецедентные тексты, связанные с произведениями отечественной и мировой литературы, кино, фольклора; содержащие строки из популярных песен.

Сфера-источник «**Литература**» представлена прецедентными текстами – высказываниями из известных произведений, прецедентными именами литературных персонажей и авторов произведений. Испытуемые выделили такие примеры: «*мы не твари дрожащие, а право имеем*» (70%) («*Тварь ли я дрожащая или право имею?* – слова Родиона Раскольников из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»), «*Дурной сон*» (60%) (название стихотворения поэта серебряного века К. Бальмонта).

К сфере «**Кино / телевидение**» могут быть отнесены названия различных кинофильмов, телешоу, слова героев кинофильмов.

Обращение к кинофильмам является распространённым приёмом томских журналистов. Используются как названия российских популярных художественных кинофильмов, так и фразы из них. Художественные кино- и телефильмы являются одним из самых массовых продуктов потребления на телевидении. Поэтому их популярность и узнаваемость среди людей разных социальных групп и возрастных категорий велика. Многие фразы из популярных кинофильмов, особенно российских комедий, стали крылатыми. Испытуемыми были отмечены следующие прецедентные тексты: «*Каникулы строгого режима*» (97%) – название художественного фильма, «*Сам себе режиссер*» (98%) – название телепередачи, «*медные трубы*» (90%) – усечённое название музыкального художественного фильма-сказки «Огонь, вода и медные трубы».

Прецедентные тексты, относящиеся к сфере-источнику «**Фольклор**», занимают большое место в газетных публикациях, и это неслучайно – ведь сказки, пословицы и поговорки несут в себе мудрость народа, способны обогатить речь современников. Поэтому журналисты часто обращаются к подобного рода изречениям. Так, испытуемые узнали и выписали прецедентные тексты, относящиеся к данной сфере: «*своя рубаха ближе к телу*» (96%), «*семь пятниц на неделе*» (98%), «*по одежке встречают*» (80%). Прецедентный текст «*по одежке встречают*» – усечённый вариант пословицы «*Встречают по одежке, провожают по уму*».

К сфере-источнику «**Музыка**» относится прецедентный текст «*Трамвай пятерочка, вези до Северска меня*» (65%). Данный прецедентный текст – трансформированный, его первоисточником является название песни «Трамвай пятерочка», исполнителем которой является популярная музыкальная группа «Любэ».

Необходимо отметить, что в процессе обработки материала было обнаружено такое явление, как «ложное узнавание» прецедентных

текстов, таких как «он выходит на сцену, присаживается на стул» (10%), «двуединство Иткина» (15%). Именно в «пустых» текстах студенты довольно часто находили требуемые вербальные единицы. Включение «пустых» текстов в эксперимент обусловлено желанием создать естественную ситуацию и избежать «парадокса наблюдателя» [5]. «Парадокс наблюдателя» связан с тем, что информант, получивший задание найти вербальные единицы, стремится в каждом тексте отыскать прецедент. Таким образом, избежать «парадокса наблюдателя» не удалось, так как испытуемые находили «ложные» прецедентные тексты.

Третье задание относилось к трансформированным прецедентным текстам и было сформулировано так: «Если Вы считаете, что найденные Вами прецедентные тексты изменены по сравнению с первоисточником, то попытайтесь воспроизвести первоначальный текст». Результаты его выполнения подтверждают, что испытуемые не всегда могут дословно вспомнить первоисточник прецедентного текста. В этом случае информант знаком с данным выражением, но не понимает (или не точно понимает) его смысл. Степень такого знакомства с первоисточником может быть нулевой, если информант не дал ответа, или частичной, когда выражение ему известно, но информант не знает дословную формулировку, поэтому и предлагает свой вариант.

Эксперимент показал, что испытуемые находят прецедентные тексты, но часто затрудняются указать источник. Так, ученики отметили прецедентность в следующих текстах: «Бить или не бить» (70%), «медные трубы» (90%), «Кто виноват и что делать?» (45%), «Трамвай пятерочка вези до Северска меня» (60%), но лишь некоторые из них указали источник и автора.

Итак, по результатам данного эксперимента можно сделать следующие выводы. Наиболее узнаваемой для испытуемых оказалась сфера фольклора, к которой относятся фразеологизмы и пословицы. Также хорошо узнаются строки из литературных произведений Ф. М. Достоевского, названия романов Н. Г. Чернышевского и А. И. Герцена, названия телевизионных передач и названия песен. Менее знакомыми являются строки из песен и кинофильмов. Реципиенты, относящиеся к старшей возрастной группе, имеющие высшее образование и работающие в сфере образования и культуры – учителя школ, ВУЗов, работники музея и библиотеки, обладают большей подготовленностью к декодированию знаний в разных сферах.

Таким образом, прецедентные тексты, являясь частью национального культурного фонда, позволяют осуществлять связь между текстами, различными по жанровой принадлежности, тематике, стилю и т.д. Для декодирования текста, имеющего прецедентный текст, необходимо знание последнего, иначе будут утрачены смыслы, актуализируемые прецедентным текстом, и понимание идеи текста-реципиента будет затруднено. В современной газетной публицистике обращение к прецедентным текстам является достаточно частым явлением, использование их журналистами позволяет осуществлять «диалог культур» и способствовать взаимодействию субъектов в коммуникативном пространстве.

Литература

1. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. СПб: «Искусство-СПБ», 2000. С. 150-391.
2. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. 264 с.
3. Солганик Г. Я. О структуре и важнейших параметрах публицистической речи (языка СМИ) // Язык современной публицистики: сб. статей / сост. Г. Я. Солганик. 3-е изд. М. : Флинта : Наука, 2008. С. 13-30.
4. Силантьева В. Н. Происхождение прецедентных текстов // Вестник АГТУ. 2010. № 2. С. 106-111.
5. Боярских О. С. Прецедентное высказывание в газетном тексте: особенности читательского восприятия // Политическая лингвистика. Выпуск (1) 21. Екатеринбург, 2007. С. 65-69 [Электронный ресурс] URL: <http://www.philology.ru/linguistics2/boyarskikh-07.htm>

КЛАССЫ И ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ГРУППЫ ВЕРБАЛЬНОЙ СИНЛЕКСИКИ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЯЗЫКА

С. В. Лобанова

Томский государственный педагогический университет

Объектом нашего исследования являются так называемые вербальные синлексы – составные, устойчивые (по составу и порядку следования компонентов), безобразные или обладающие стёртой метафоричностью, общеупотребительные номинативные единицы языка, которые представляют собой аналитические аналоги глаголов: *брать под сомнение что-либо, дать шанс кому-либо, прийти к выводу, показать пример чего-либо, принимать во внимание что-либо*.

Термин «синлекс» был предложен Г.И. Климовской [1]. Ею же была разработана синлексикологическая теория, согласно которой ядро номинативного состава языка составляют слова (нейтральная лексика и лексика с привычной, «стёршейся» образностью) и аналитические образования – синлексы (*земной шар, почтовый ящик, визитная карточка, железная дорога; группа крови, время года, знаки Зодиака; в первую очередь, в алфавитном порядке, с переменным успехом; ручной работы, готовый к употреблению, местных сортов*) [2]. На периферии номинативного состава языка находятся единицы, чье номинативное значение осложнено различными культурными, экспрессивными и оценочными коннотациями (в работах, посвященных синлексике современного русского языка, традиционно выделяются такие составные периферийные единицы, как фразеологизмы в узком смысле, так называемые обороты речи, так называемые беллетризмы и термины) [3].

Проведенный анализ материала вербальной синлексики показывает, что вербальные синлексы не только имеют характерное для глагола процессуальное значение, выражаемое посредством грамматических категорий вида, залога, наклонения и так далее, но и, подобно глаголам (и вообще словам), вступают в парадигматические отношения.

На лексическом уровне (и на соотносимом с ним синлексическом уровне) преобладают парадигмы по чисто семантическому признаку: так называемые *семантические классы, лексико-семантические группы, синонимические ряды, антонимические пары*.

Исследователи обычно выделяют три наиболее широких семантических класса глаголов: *глаголы действия, глаголы состояния и глаголы отношения*. «Каждый из выделенных классов подразделяется на подклассы по специфическим семам, конкретизирующим характер действия, характер состояния или характер отношения» [4, с.18], то есть на лексико-семантические группы.

Предлагаемое в данной статье распределение вербальных синлексов по семантическим классам и лексико-семантическим группам базируется на классификации, разработанной авторами «Большого толкового словаря русских глаголов» [5].

Итак, вербальные синлексы современного русского языка могут быть распределены по следующим семантическим группировкам (полная классификация представлена в [6]):

I. Семантический класс «Действие и деятельность»:

1. Интеллектуальная деятельность.

1.1. Вербальные синлексы понимания: *входить в курс дела, вводить в курс дела кого-либо.*

1.2. Вербальные синлексы познания: *проявлять интерес к кому/чему-либо, делать (производить) анализ чего-либо, делать обобщение, проводить исследования.*

1.3. Вербальные синлексы сравнения и сопоставления: *делать сравнение, ставить в сравнение, проводить сравнение.*

1.4. Вербальные синлексы выбора: *отдать предпочтение кому/чему-либо, делать выбор, производить отбор, проводить выборы, проводить голосование, ставить на голосование что-либо, проводить избирательную кампанию.*

1.5. Вербальные синлексы решения: *делать вывод, делать заключение, приходиться к выводу, приходиться к заключению, приходиться к мысли.*

1.6. Вербальные синлексы определения: *дать характеристику кому/чему-либо, дать отзыв о ком/чем-либо, дать определение, дать оценку кому/чему-либо, вводить в заблуждение кого-либо, впасть в заблуждение, придавать какое-либо значение (смысл) кому/чему-либо.*

2. Речевая деятельность.

2.1. Вербальные синлексы речевого сообщения: *делать доклад, делать донос, делать заявление, держать речь, давать описание, изъявлять желание сделать что-либо, отдавать команду, отдавать приказ, отдавать рапорт, делать сообщение и т.д.*

2.2. Вербальные синлексы речевого общения: *вести беседу с кем-либо, вести разговор с кем-либо, вести полемику с кем-либо, вести спор с кем-либо, вести дискуссию с кем-либо, вести диалог с кем-либо, вести дебаты с кем-либо, давать совет кому-либо, задавать вопрос кому-либо, давать согласие на что-либо.*

2.3. **Вербальные синлексы обращения:** *подавать запрос, подавать апелляцию.*

2.4. **Вербальные синлексы речевого воздействия:** *делать (объявить) выговор кому-либо, вести (производить) допрос, отдавать команду, отдавать приказ (приказание).*

3. Социальная деятельность.

3.1. **Вербальные синлексы профессионально-трудовой деятельности:** *вести (общественную, культурную...) работу, входить в чью-либо компетенцию, (не) пройти по конкурсу, делать карьеру, проводить/производить инвентаризацию, давать расчет кому-либо, ставить на учет кого-либо, снимать с учета, брать руководство на себя, брать шефство над кем/чем-либо, освободить от занимаемой должности кого-либо, брать на службу (работу) кого-либо, брать (академический, декретный) отпуск, занимать пост кого-либо, пойти в школу, поступить в институт (университет, техникум...), принимать в университет (институт) кого-либо, выйти на работу, производить вербовку, делать (производить) перерасчет, нести вахту, нести нагрузку какую-либо и т.д.*

3.2. **Вербальные синлексы общественно-политической деятельности:** *вести (проводить) агитацию, вести (проводить) переговоры с кем-либо, вступать в переговоры с кем-либо, вести пропаганду чего-либо, проводить демонстрацию, объявлять забастовку, объявлять голодовку, проводить забастовку, проводить модернизацию, проводить мобилизацию, выставить свою кандидатуру, проводить (предвыборную, антиалкогольную) кампанию, отдавать (подавать) свой голос за кого-либо, ввести чрезвычайное положение, ввести комендантский час, взойти на престол, отречься от престола, вступать в партию, объявить голодовку, дать опровержение, приводить к присяге кого-либо, давать присягу, проводить курс какой-либо на что-либо, проводить манифестацию, проводить перепись, проводить (производить) преобразования (реформу), проводить политику какую-либо, проводить мониторинг, проводить референдум, проводить опрос, принять резолюцию по чему-либо, выступить с инициативой и т.д.*

3.3. **Вербальные синлексы, обозначающие действие религиозного характера:** *давать благословение, отпускать грехи, предавать анафеме, принимать крещение, принимать веру какую-либо (христианство, ислам...), совершать богослужение, принимать постриг, совершать молебен, совершать крестный ход, совершать освящение чего-либо и т.д.*

3.4. **Вербальные синлексы издательской деятельности и распространения информации:** *выходить в свет (из печати), вести (прямую) трансляцию, предавать огласке что-либо и т.д.*

4. Воспроизведение.

4.1. **Вербальные синлексы противодействия:** *вести бой, вести боевые действия, вести борьбу с кем/чем-либо, вести войну с кем-либо/против кого-либо, вести сражение, поднимать восстание (бунт, мятеж) против кого-либо, поднимать на борьбу кого-либо, оказать сопротивление кому-либо, оказать противодействие кому-либо и т.д.*

4.2. Вербальные синлексы поступка и поведения: *делать добро/зло, причинять вред, приносить пользу, совершать грех, делать глупости, входить в доверие к кому-либо, уступить место кому-либо, уступить очередь кому-либо, нести ответственность за что-либо перед кем-либо и т.д.*

II. Семантический класс «Бытие, состояние».

1. Вербальные синлексы каузации начала существования: *дать начало кому/чему-либо.*

2. Вербальные синлексы прекращения действия, бытия, состояния: *нарушить график, нарушить дисциплину, нарушить монополию на что-либо, нарушить нейтралитет, нарушить нормы чего-либо, нарушить перемирие, нарушить режим, нарушить спокойствие и т.д.*

III. Семантический класс «Отношение».

1. Межличностные отношения.

1.1. Вербальные синлексы эмоционально-оценочного отношения: *испытывать антипатию, безнадежность, блаженство, брезгливость, вдохновение, вину за что-либо перед кем-либо, наслаждение, нежность, омерзение, радость; выказывать враждебность, интерес к кому/чему-либо, любовь к кому-либо; выразить возмущение, восторг по поводу чего-либо/в связи с чем-либо и т.д.*

1.2. Вербальные синлексы внешнего проявления отношения: *выразить благодарность кому-либо, одобрение, признательность кому-либо за что-либо, протест против чего-либо, давать благословение кому-либо на что-либо и т.д.*

1.3. Вербальные синлексы согласованных действий: *прийти к единому мнению, прийти к взаимному соглашению и т.д.*

2. Социальные отношения.

2.1. Вербальные синлексы победы и поражения: *одержать победу, добиваться успеха, иметь успех, нанести поражение, потерпеть поражение и т.д.*

2.2. Вербальные синлексы принуждения: *отдавать команду, отдавать приказ (приказание), делать распоряжение о чем-либо и т.д.*

2.3. Вербальные синлексы влияния.

2.3.1. Вербальные синлексы собственно влияния: *оказывать влияние на кого/что-либо, иметь влияние на кого/что-либо, делать внушение кому-либо, дать воспитание кому-либо и так далее.*

2.3.2. Вербальные синлексы убеждения: *вести (проводить) агитацию, приводить аргументы (доводы) в пользу чего-либо/в защиту чего-либо и так далее.*

3. Вербальные синлексы подчинения: *привести в повиновение кого-либо.*

4. Вербальные синлексы защиты: *вести (держать) оборону.*

5. Вербальные синлексы помощи: *оказать помощь кому-либо, прийти на помощь к кому-либо, оказать поддержку кому-либо, оказать услугу кому-либо, брать шефство над кем/чем-либо, оказать со-*

действие кому-либо, давать совет кому-либо, давать консультацию кому-либо и т.д.

6. Вербальные синлексы обеспечения: *давать гарантию, давать приют, брать (принимать) на баланс, снять с довольствия* и т.д.

7. Вербальные синлексы разрешения и запрещения: *давать разрешение (позволение), наложить запрет (табу, вето)* на что-либо и т.д.

Приведенная классификация позволяет говорить о «вездесущности» вербальных синлексов, их широкой функциональной востребованности в ментальной, эмоциональной, производственной и общественной сферах жизни человека.

Литература

1. Климовская Г.И. Субстантив-атрибутивная синлексика современного русского языка. Томск: Изд-во Томск. гос. ун-та, 1978. 201 с. (Монография)
2. Климовская Г.И. Дело о синлексах (к вопросу о функциональном подходе к номинативному материалу языка) // Вестн. Томского гос. ун-та. 2008. № 3(4). С. 44-54.
3. Климовская Г.И. Оборот речи как композитивная номинативно-выразительная единица русского литературного языка // Актуальные проблемы русистики / отв. ред. Т.А. Демешкина. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2003. Вып. 2, ч. 1. с. 183-191. (Сборник)
4. Гайсина Р.М. Значение и синтагматика глаголов (на материале глаголов отношения) Уфа: Изд-во Башкир. ун-та, 1980. 79 с. (Монография)
5. Большой толковый словарь русских глаголов / под ред. Л.Г. Бабенко. М.: АСТ-Пресс Книга, 2009. 576 с.
6. Лобанова С.В. Вербальная синлексика современного русского языка: функционально-семантический аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Томск, 2012. 239 с.

РЕГУЛЯТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СОБСТВЕННЫХ ИМЁН В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

К. И. Лязгина

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель И.Н. Тюкова, к.филол.н., доц.

Данная статья выполнена в русле коммуникативной стилистики текста и посвящена изучению регулятивного потенциала собственных имён в романе «Мастер и Маргарита».

Этот роман признан одним из наиболее значимых и оригинальных произведений писателя. Его антропонимы, вобравшие в себя веяния разных эпох, поражают особой поэтичностью и экспрессивностью. Они «приобретают обобщенно-символическую окраску, занимая ведущую позицию в вербальном воплощении художественной концепции произведения, в решении индивидуально-эстетических задач. Имена персонажей участвуют в раскрытии главных тем романа, выступают в качестве ключевых слов в сложной композиции текста» [1].

Имена в художественном произведении полифункциональны: они выполняют характеризующую функцию, играют важную роль в создании

сатирического и комического эффекта. Подбор имени является одним из важнейших процессов создания образа, его неотъемлемой частью. П.А. Флоренский утверждал, что имена художественного произведения являются не «случайными кличками», а «средоточными ядрами самих образов» [2, с. 46]. Создавая литературное имя, автор, как правило, стремится к «сохранению в его семантике признаков мотивированности, поскольку они предопределяют восприятие образа персонажа» [1]. Многие имена романа М.А. Булгакова являются «говорящими», так как обладают прозрачной семантикой.

Таким образом, в художественном произведении «...собственное имя, его смысл и форма, ситуации его употребления никогда не бывает случайным, так как имена собственные, вкупе с языком и стилем произведения, занимают особое место в системе художественно-изобразительных средств, служащих для выражения авторского замысла. Появление именованного определяется сюжетно-тематическим содержанием произведения, его ведущими идеями, законами жанра и стилистической системой текста в целом. Поэтому литературный оним, будучи важным элементом художественной структуры, может активно продуцировать содержательно-концептуальную и подтекстовую информацию произведения. Конденсируя в своей семантике необходимые образные смыслы, поэтоним отображает индивидуально-авторское понимание событий и фактов, описанных в созданном воображаемом мире, передает читателю скрытую информацию, извлекаемую благодаря способности имени порождать ассоциативные и коннотативные значения» [3, с. 93].

В коммуникативной стилистике текста разработана теория регулятивности (Н.С. Болотнова, И.В. Кочетова, Н.Г. Петрова, И.Н. Тюкова и др.), основанная на признании регулятивности как системного качества текста, отражающего его способность «управлять» интерпретационной деятельностью читателя [4, с. 278].

Данная статья содержит анализ результатов проведённого нами пилотажного эксперимента, в котором участвовало 29 информантов в возрасте 18 лет. В соответствии с целями и задачами исследования было необходимо определить регулятивные возможности собственных имен в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Работа строилась на основе опыта проведения исследования такого типа, представленного в автореферате диссертации И.В. Кочетовой [5]. Базой экспериментального исследования явилась школа № 14 г. Томска.

Участникам эксперимента предлагалось ответить на вопросы и выполнить следующие задания:

1. Знакомы ли вы с творчеством М. А. Булгакова? Как вы оцениваете его творчество? Читали ли вы роман «Мастер и Маргарита»?
2. Запишите свои ассоциации на следующие имена (список прилагается).
3. Прочитайте фрагменты из романа и запишите свои ассоциации на данные имена.

4. Оцените по пятибалльной шкале воздействующую силу каждого из предложенных текстов, аргументируйте ответ.

Первый вопрос был ориентирован на то, чтобы выявить у информантов представление о писателе. Важно было зафиксировать наличие возможных установок на восприятие художественного текста, если известно, что его автор М.А. Булгаков.

Результаты опроса по 1 вопросу показали следующую статистику:

- 90% респондентов знакомы с творчеством М.А. Булгакова, ими были прочитаны произведения «Мастер и Маргарита», «Собачье сердце», «Записки юного врача». Они положительно оценивают творчество М. Булгакова и особо отмечают, что роман «Мастер и Маргарита» произвел на них сильное впечатление («роман волшебный, необычный»; «произведение с глубоким смыслом»; «роман заставляет задуматься над происходящим вокруг»);
- 10% информантов не читали роман и не знакомы с творчеством писателя.

Обратимся теперь к результатам опроса по 2 вопросу.

У информантов присутствовала определенная установка на восприятие данных имен. Самые частотные реакции связаны с романом М. Булгакова и характеристиками персонажей (далее в скобках после реакций указана их частотность):

- 1) Маргарита – «роман М. Булгакова» (15), «любовь» (5);
- 2) Мастер – «роман М. Булгакова» (14), «любовь/творчество» (6);
- 3) Понырев – «поэт» (9), «шизофрения» (1), «персонаж романа М. Булгакова» (10);
- 4) Лиходеев – «Ялта» (8), алкоголь (3), «роман «Мастер и Маргарита» (9);
- 5) Воланд – «сатана» (12), «персонаж романа «Мастер и Маргарита» (8)
- 6) Азazelло – «ассоциируется с романом «Мастер и Маргарита» (12), «свита Воланда» (5), «прислужник Воланда» (3);
- 7) Фагот – «персонаж романа М. Булгакова» (10); «шут/чудак» (3), «помощник Воланда» (7);
- 8) Бегемот (кот) – «животное» (7), «свита Воланда» (6), «роман М. Булгакова» (7);
- 9) Фрида – «роман «Мастер и Маргарита» (12), «свобода» (8);
- 10) Госпожа Тофана – «роман «Мастер и Маргарита» (20);
- 11) Барон Майгель – «персонаж романа М. Булгакова» (14), «высокопоставленный» (6).

Вопросы 3 и 4 были направлены на то, чтобы проследить, как будут меняться возникающие ассоциации при контекстуальном представлении тех же имен. Кроме того, нам было важно выявить степень эмоционального воздействия имён, их прагматический эффект в целом и в итоге определить их регулятивный потенциал.

Результаты ответов на третий вопрос позволили сделать следующие выводы:

- во-первых, при контекстуальном употреблении имен значительно расширяются смысловые грани их восприятия и связанного с

- ним образа, конкретизируется объект описания, а также подчеркиваются его наиболее важные характеристики;
- во-вторых, было установлено, что общеизвестные и не сложные для восприятия имена («Маргарита», «Мастер», «Понырев», «Лиходеев») являются сильными регулятивными средствами, т.к. легко поддаются интерпретации и вызывают ассоциации, связанные с основными чертами персонажей. Сравним полученные ассоциации (в скобках указано число повторений возникающих ассоциаций в порядке убывания):
 - 1) Маргарита – «любовь» (8), «любящая/влюбленная женщина» (4), «смелость» (2), «порядочность» (1), «королева» (1), «женщина, готовая на все ради спасения любимого» (4). Все эти качества и характеристики присущи Маргарите, которая посвящает себя спасению Мастера.
 - 2) Мастер – «поэт» (11), «талантливый»/«мастер своего дела» (3), «любовь» (2), «роман» (1), «наставник» (1), «возлюбленный Маргариты» (1), «пленный» (1). Семантика онима дает установку на то, что главное в персонаже – талант.
 - 3) Понырев – «поэт» (11), «сумасшедший» (4), «Шерлок Холмс» (1), «шизофрения» (2), «попадание в другую жизнь» (2).
 - 4) Лиходеев – «выпивка»/«алкоголь»(11), «лихой» (2), «Ялта»/«сосланный в Ялту» (7);
 - в-третьих, мы выяснили, что индивидуально-авторские имена (Воланд, барон Майгель, Госпожа Тофана, Фрида, Алоизий Могагыч, Фагот, Бегемот, Азazelло), благодаря заложенной в них экспрессии, являются яркими и оригинальными выразительными средствами, но обладают небольшим регулятивным потенциалом, так как их смысл не всегда понятен читателю и вызывает затруднения в интерпретации. Однако немаловажно, что именно данные онимы в большей степени привлекли внимание реципиентов, заставив активнее работать воображение и способствуя возникновению ярких необычных ассоциаций (далее в скобках указано число ассоциаций в порядке убывания):
 - 1) Воланд – «сатана» (5), «дьявол» (5), «черт» (3), «зло» (2), «демон» (2), «дух зла и повелитель теней» (2), «тьма» (2), «князь тьмы» (1), «справедливый» (1).
 - 2) Фрида – «свобода» (16), «платок» (5), «бал» (4), «детоубийца» (1), «скучная женщина» (1).
 - 3) Госпожа Тофана – «убийца» (12), «лицемерка» (1), «бал» (6), «бедность» (1).
 - 4) Азazelло – «свита Воланда» (5), «отравитель» (4), «золотая коробочка» (3), «оружие» (2), «помощник дьявола» (2), «Азazelль» (1), «насилие» (1), «хитрость» (1), «демон-убийца» (1), «убийца» (1), «зло» (1).
 - 5) Бегемот (кот) – «свита Воланда» (5), «поездка в трамвае» (3), «толстый кот» (2), «шут» (2), «оборотень» (2), «разбойник»

- (1), «лжец» (1), «веселый лжец» (1), «клоун» (1), «необычность» (1), «валяет дурака/неугомонный» (1).
- 6) Барон Майгель – «шпион» (7), «магия» (4) «любопытность» (3), «пистолет»/«револьвер» (2), «кровь» (2), «предатель» (2), «мажор» (1), «заслуженный шпион» (1), «болтливый» (1).
- 7) Фагот (Коровьев) – «свита Воланда» (6), «помощник Воланда» (5), «противный» (1), «грязный» (1), «чудак с большими знаниями» (1), «умный» (1), «хитрость» (1), «пастух» (1), «злой демон» (1), «громкоголосый».

Анализ ответов на 4-й вопрос показал, что наибольшим воздействием обладают контексты с именем «Маргарита» (средний балл – 4,6) и «Воланд» (4,5 балла), чуть ниже степень прагматического эффекта антропонима «Мастер» (4,3 балла). Далее: Фрида (4 балла), Азazelло (3,8 балла), Поньрев (3,6 балла), Бегемот (кот) (3,5 балла), Госпожа Тофана (3,5 балла), Лиходеев (3,5), Фагот (Коровьев) (3,4 балла), Барон Майгель (3,2 балла).

При анализе системы собственных имен inferнального мира было отмечено стремление автора активно использовать максимально яркие, насыщенные экспрессией наименования, выделяющиеся как по форме, так и по значению, но вследствие этого не всегда понятные читателю и в то же время вызывающие яркие ассоциации.

С опорой на экспериментально полученные данные было подтверждено, что выбор имени зависит от творческого метода автора, от его замысла. Имена в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» обладают регулятивным потенциалом, так как характеризуются смысловой наполненностью, о чем свидетельствуют стимулированные ими ассоциации, раскрывающие основные характеристики именуемого персонажа.

Литература

1. Багирова Е. П. Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/russkij-jazyk/jevoljucija-antropnimikona-v-tekstah-raznyh-redakcij-romana-m-a-bulgakova-master-i.html>
2. Флоренский П. А. Логос против хаоса. Москва: Знание, 1993. 64 с.
3. Реформатский А. А. Введение в языковедение : учеб. для студ. филолог. спец. высш. пед. учеб. заведений. Москва: Аспект Пресс, 2000. 536 с.
4. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: Словарь-тезаурус. Томск: Изд-во ТГПУ, 2008. 384 с.
5. Кочетова И. В. Регулятивный потенциал цветоименований в поэтическом дискурсе серебряного века (на материале лирики А. Белого, Н. Гумилёва, И. Северянина): автореф. канд. дис. ... [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lib.tsu.ru/mminfo/2010/000390975/000390975.pdf>

К ВОПРОСУ О РЕЧЕВЫХ ФОРМАХ ВЫРАЖЕНИЯ ГЕНДЕРНОГО СТАТУСА УЧАСТНИКА ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ

Д. А. Сазонтова

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: А.В. Курьянович, к.филол.н., доц.

В настоящее время в лингвистической литературе отсутствует однозначное толкование термина *гендер* (см. работы Т.М. Виноградской, Е.И. Горошко, А.В. Кириловой, В.А. Порядиной, В.В. Потапова, И.И. Халеевой и др.). Прежде всего, это связано с историей его возникновения. Понятие «гендер» вошло в лингвистику довольно своеобразным путем: английский термин *gender*, означающий грамматическую категорию рода, был изъят из лингвистического контекста и перенесен в исследовательское поле других наук – социальную философию, социологию, историю, а также в политический дискурс. В лингвистику понятие *гендер* пришло в 1970–1980-х годах из сферы социальных наук [1, с. 510]. Знакомство с историей вопроса показало, что в специальной литературе на русском языке чаще применяется не сам термин «гендер», а его дериваты: *гендерные исследования, гендерные аспекты, гендерные отношения, гендеристы, гендерология*. Во всех случаях речь идет не о биологических, а социокультурно обусловленных аспектах понимания термина «пол», содержание которого может быть раскрыто путем анализа языковых явлений: гендерология изучает «взаимосвязь биологического пола человека с его культурной идентичностью, социальным статусом, психическими особенностями, а также речевым поведением» [2, с. 180].

Гендерная проблематика «удачно» «вписывается» в современную теорию коммуникации. Одной из характерных особенностей нашего времени является беспрецедентное развитие средств массовой коммуникации, связанных с развитием интернет-технологий и сетевых инноваций в России. Согласно традиционным представлениям (Д. Богданов, Г. Почепцов, Р. Якобсон и др.), коммуникация есть процесс передачи информации между адресантом (отправителем информации) и адресатом (получателем информации). Иначе говоря, в основе представлений о коммуникации лежит известная схема «адресант – передача информации – адресат». Однако каждый элемент данной схемы меняется в условиях массового развития коммуникаций в киберпространстве. Коммуникация посредством интернета может приобретать абсолютно разные формы, начиная от всемирных веб-сайтов, находящихся в введении главных новостных организаций, до листсерверов, занимающихся обсуждением фольклорной музыки и заканчивая личной перепиской друзей и коллег. Специфическими чертами виртуального межличностного взаимодействия выступают: анонимность, невидимость, ощущение безопасности, ограниченное сенсорное переживание, интерактивность [3, с. 16].

Одной из характерных особенностей сети является уникальная возможность самопрезентации индивида, конструирование собственной идентичности: «В отличие от «реальной жизни», где идентичность задана рождением или статусом, процесс ее конструирования в виртуальной реальности возможен самим субъектом. Идентичность в виртуальном сообществе должна быть представлена как минимум именем и полом. И если в «реальной жизни» основной характеристикой идентичности также является этничность, то в интернет-сообществах главенствующая роль отводится гендеру» [4].

Процесс «гендерной» самоидентификации в интернет-пространстве характеризуется присутствием специфических способов, приемов и средств. Человек в данной сфере коммуникации существует именно «в языковой форме» (Т.Б. Карпова). Одним из способов самовыражения личности в виртуальном мире является языковая форма «ника» (от англ. Nickname – прозвище), под которым человек вступает в интерактивное общение в чатах, блогах, на форумах. В зависимости от требований, выдвигаемых администраторами в различных социальных сетях, в качестве ника может фигурировать как реальное имя, так и вымышленное. Выбор ника определяется возрастом, профессией, социальным статусом, уровнем культуры, а также гендером. Примерами речевых форм «женского» ника могут служить такие самономинации, как «Ночная_Мышка», «Всеми_разыгранная_daughter», «{белая,пушистая кошечка}», «мужских» – «Леха БиК», «kislотный_дождик», «_ЁжИк_В_кЕдАх_».

Другим значимым способом создания пользователем сети гендерной идентичности, т.е. принадлежности определенному социокультурному полу, является использование им записей в рамках указания «статуса». Каждый статус, размещенный человеком в какой-либо социальной сети или чате, может параметризовать человека, определенным образом обозначая его физическое состояние, род занятий в данный момент, определение эмоционального или психического состояния личности, положение этого человека в социуме и т.д. Раньше статус имел вид определенной картинки, а не текстового сообщения: его использовали в таких программах как QIP, ICQ, MSN (The Microsoft Network) для обозначения своего состояния в текущий момент [5]. Сегодня же понятие статуса обрело иное значение и очень широко используется в таких социальных сетях, как *ВКонтакте*, *Одноклассники*, *Фейсбук* и др. Статус – это в некотором роде особое текстовое сообщение, которое каждый пользователь размещает в специальном окошке, добровольно. Это сообщение могут видеть все посетители и все «друзья», которые зафиксированы у человека как интернет-пользователя в списке контактов [там же].

Статусы в социальных сетях сегодня уже не те короткие и простые фразы, которые использовались первоначально («На работе», «На обеде», «Приду, когда вернусь», «Отошла на 5 минут»). Сейчас все чаще используются довольно длинные фразы, которые уже не говорят о том, где находится и что делает человек, написавший их. Скорее, запись в

статусе отражает то, о чем думают и что чувствуют люди. Ограничений в «статусных» мыслях нет: от вопроса «что приготовить на обед?» до высказывания личного мнения, например, о войне в Сирии.

Информация об истории статусов в хронологической последовательности содержится в некотором архиве на личной странице пользователя и в разных социальных сетях называется по-разному. Сама речевая форма обозначения архива может параметризовать участника коммуникации с точки зрения пола. Например, в Одноклассниках на страничке пользователя женского пола архив статусов обозначается лексемой «Поделилась». По смене статусов можно судить о том, как проходит жизнь пользователя, насколько она насыщена и интересна. Если человек раз в месяц, а то и реже, пишет довольно неопределенную фразу в окошке под своим именем, то можно считать, что он недостаточно открыт для общения. Когда статус в аккаунте интересующего вас пользователя совсем отсутствует, то вы наверняка ощутите нехватку данных для того, чтобы сложилось полное впечатление о человеке, при этом анкета пользователя заполнена полностью, со всеми деталями и подробностями [6].

Содержание и форма записей в формате «Статус», как показывают наши наблюдения, очень сильно зависит от гендерной принадлежности участника интернет-коммуникации. Приводимые ниже примеры демонстрируют это. Материалом для сбора текстовой информации по принципу сплошной выборки явились наиболее популярные на сегодня социальные сети – *ВКонтакте*, *Одноклассники*, *Фейсбук*.

Результаты количественного анализа показали, что мужчины и женщины в разной степени демонстрируют желание сообщить представителям интернет-сообщества информацию о себе в формате статуса или «записи на доске». Из 30 просмотренных личных страничек в Одноклассниках (авторы были разделены по гендерному принципу в равных пропорциях – 15 страничек «женских» и столько же «мужских», возраст, национальность и фактора географической принадлежности не учитывались) наличие вербально выраженного статуса наблюдалось у 9 лиц женского пола и 5 – мужского. Объяснений такому факту, на наш взгляд, много. Во-первых, можно предположить, что некоторое количество женщин проводит больше времени в домашней обстановке (например, находясь в отпуске по уходу за ребенком), имея относительно свободный доступ к компьютеру. Во-вторых, в соответствии с распространенной точкой зрения, женщины в большей степени проявляют желание вступить в общение друг с другом с целью обсудить интересующие их темы, они более коммуникабельны. В-третьих, некоторые психологические личностные особенности в женском типе коммуникативного поведения проявляют себя более активно (экстравертированность, сангвиничность, особое внимание к речевой стороне коммуникации («женщина любит ушами») и пр.). Следовательно, можно сделать вывод, что женщины в большей степени открыты для диалога в сетях, чем пользователи-мужчины.

Если анализировать «мужские» и «женские» статусы с точки зрения содержательных особенностей, то можно увидеть некоторые закономерности. Например, для женской аудитории пользователей особенно характерны «философские» высказывания – на вечные темы любви, жизни, одиночества, счастья, нравственных ценностей: «Вино в бокале надо пить, пока оно играет, пока живется – надо жить... двух жизней не бывает», «Когда любишь человека, все его недостатки кажутся достоинствами», «Люди на все пытаются поставить рамки. Ограничения, навесить ярлыки. Со счастьем так нельзя, оно тогда и счастьем-то перестает быть», «В огромном городе с миллионом жителей можно чувствовать себя одиноким... Совершенно!». Очень часто женщины высказываются в рамках статусных суждений о роли семьи в их жизни: «У нас дома всё решает папа!!! А кто у нас папа – решает мама!», «Дети – цветы жизни», «Когда-то будем идти ты и я... И в метрах пяти от нас будет бежать маленькое чудо и крикнет: «Мама, папа, стойте! У меня шнурок развязался...». В некоторых случаях – о погоде и настроении: «Весной все иначе – небо голубее, люди добрее, дни длиннее, счастье ярче!», «Побыстрее бы уже май – время, когда и не жарко, и не холодно, когда очень-очень хорошо, все в лёгкой одежде, вокруг все цветет, и настроение прекрасное, тёплые вечера, прогулки по пол дня, даааа...=)». Тема про животных, по нашим наблюдениям, – тоже одна из доминирующих у женщин: «Собака – единственное живое существо, которое ценит жизнь хозяина дороже своей собственной». Мужчины не прочь поразмышлять о политике («Мы в очередной раз помогли валютой Африке. Может, наш президент – президент Африки?»), друзьях («Мой друг – моя опора! Без опоры я никто!!!»).

Часто исключительно по содержанию высказывания-статуса можно определить гендерную принадлежность пользователя: «Девчоночки, поздравляю вас с наступающим 8 марта!!!! Никогда не грустите, и знайте, что вы самые лучшие в мире! И для кого-то вы безумно дороги! Счастья вам и любви!!!!», «Женщина забирает у мужчины все. Даже фамилию», «Мужчины как троллейбусы)))) Ушел один, придет другой ;)», «Я не Вор но я украду две вещи! Розу для Тебя и Тебя для Себя!!!!))))», «Дорогой! Подари мне на день рождения что-нибудь такое, чтобы я легонько так правой ножкой нажала, и, р-р-раз, стрелка от 0 до 100 за три секунды... – Весы подойдут?», «Я горжусь тем, что я пацан, я не напиваюсь в хлам! Я горжусь тем, что я спортсмен, я не боюсь проблем!», «Хорошие девочки ждут принца на белом коне, плохие – миллионера на черном Мерседесе, умные – надеются только на себя...», «Мне просто хочется быть в чьей-то жизни важной!!..», «А влюбляешься не в гору мышц и флирт Казановы... влюбляешься в глаза, такие родные, в смущенную улыбку и в душу... такую близкую...)*».

Форма высказываний-статусов может быть различна и у женщин, и у мужчин. Пользователи-женщины часто предпочитают статусы в форме известных афоризмов: «Такая наука как, жить счастливо заключается в том, чтобы обязательно жить только в настоящем.» [Пифагор]. Во многих случаях нами отмечено использование иронии

в высказываниях-статусах как мужчин, так и женщин: «Вор залезает в дом, а там – попугай. – А Кеша все видит! Вор накрыл полотенцем клетку, попугай: – А Кеша не я! Кеша – бульдог», «Я хочу, чтобы судьба взяла меня за волосы и лицом прямо в СЧАСТЬЕ, СЧАСТЬЕ, СЧАСТЬЕ!!!», «Лучший способ проверить мужчину на верность, – задать спящему мужу под утро вопрос: К своей пойдёшь, или у меня останешься?». Иногда в качестве статуса пользователь устанавливает ссылку на определенную песню, открытку-поздравление и пр., например: «http://fotki.ucoz.ua/images/8_MарТа/5.swf», «Каримов Алексей / Чёртова Дюжина (KARiM) – С точки зрения поэта». Редко можно встретить статусы на иностранном языке. Их использование мотивируется коммуникативными установками автора: «Only time can tell... if you be mine again...». В речевой форме статусных высказываний мужчин нами были замечены случаи использования нецензурной лексики. В рамках «женских» статусов нами отмечены случаи использования не вербальных, а графических элементов, например: « :*** ». В этом, видимо, проявляется особая психоэмоциональность женщин, когда порой даже слов не хватает, чтобы описать душевное состояние.

Таким образом, гендерный аспект интернет-коммуникации представляет интересный, мало изученный объект анализа. Поскольку интернет-технологии все прочнее входят в нашу жизнь, исследование проблемы взаимоотношения полов и репрезентации личности в гендерном аспекте в контексте виртуального пространства является важным и актуальным.

Литература

1. Кронгауз М.А. Sexus, или Проблема пола в русском языке // Русистика. Славистика. Индоевропеистика. М.: Индрик, 1996. С. 510–525.
2. Кирилина А.В. Гендер: лингвистические аспекты. М.: Институт социологии РАН, 1999. 189 с. (Монография).
3. Арестова О.Н., Бабанин Л.Н., Войскунский А.Е. Коммуникация в компьютерных сетях: психологические детерминанты и последствия // Вестник МГУ. Серия XIV. Психология. № 4. 1996. С. 14–20.
4. Карпова Т.Б. Самовыражение личности в интернете: лингвистический аспект // Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~rlc2007/pdf/13.pdf> (дата обращения: 21.03.2013).
5. Режим доступа: <http://socialnie-seti.info/statusi/chto-takoe-status-v-socialnyx-setyax-ili-chate> (дата обращения; 22.03.2013).
6. Режим доступа: <http://trade-club.org/news/statusy-v-socialnyx-setyax-i-ix-funkcii.html> (дата обращения: 22.03.2013).

ОСОБЕННОСТИ ЭПИСТОЛЯРНЫХ ТЕКСТОВ А. ЭФРОН К Б.Л. ПАСТЕРНАКУ И И.В. КУДРОВОЙ

А.В. Снизирева

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Н.С. Болотнова, д.филол.н., проф.

В задачи статьи входит исследование текстов писем А. Эфрон к Б. Пастернаку и И. Кудровой, их особенностей и стиля.

Ариадна Сергеевна Эфрон была достаточно разносторонней личностью – мемуаристом, искусствоведом, переводчицей прозы и поэзии, художницей. Дочь известной поэтессы Марины Цветаевой и Сергея Эфрона, при жизни она была хранительницей архива матери, подготовила к изданию ее сочинения. С раннего детства вела дневники и писала стихи, двадцать из которых опубликованы в сборнике Марины Цветаевой «Психея». Это сильная личность, с очень сложной судьбой. Значительную часть жизни она провела в ссылках.

Основная часть эпистолярного наследия А. Эфрон относится к частной (дружеской) переписке, которая практически не изучена и представляет интерес для исследователя в лингвистическом аспекте.

Кожина М. Н. справедливо писала: «Язык возник и существует для выражения мыслей (т.е. динамики), это содержательная сущность, которая в полной мере реализуется – хотя и через отдельные единицы – в тексте. Последний является результатом, а формируется процессуально в человеческой речевой деятельности и имеет авторство; речь неоднородна и в той или иной степени отражает особенности носителя, отличается особой манерой, определяемой множеством факторов, но, прежде всего характером мышления. Это (как и ряд других внеязыковых факторов, под воздействием которых происходит речевая деятельность, осуществляется речевое общение) определяет характер речи, т.е. ее стиль.

Таким образом, язык и стиль связаны теснейшим образом; стиль – один из важных и ярких признаков речи, текста, свойство последнего» [1, с. 21-22].

Стиль автора определяется его личным мировидением, его пониманием жизненных ситуаций, содержит суждения и оценку происходящего. «Стиль автора отражается в стиле его произведений, в основных ведущих принципах, гармонически связывающих форму и содержание текста. Индивидуальный стиль можно рассматривать как определенный инвариант, проявляющийся в текстовых системах (в семантике, структуре, прагматике текстов), созданных одним автором» [2, с. 216]. «Идиостиль автора отражается как в характере заключенной в тексте информации, так и формах ее языковой репрезентации на уровне структуры, семантики и прагматики текста, в специфике приобщения адресата к текстовым смыслам» [2, с. 38]. Идиостиль важен в рассмотрении эпистолярия, ведь он является как бы доминирующим.

Особый интерес представляет изучение эпистолярия, который отражает систему ценностей индивида, языкового общества, помогает глубже разобраться в характере и понимании окружающего мира автора. Письма, дневники, послания, записки, а также автобиографию и мемуары можно отнести к эпистолярному. Дневники и послания зачастую носят интимный характер, содержат в себе мысли, переживания и воспоминания автора. Письма, в свою очередь, могут быть деловыми и частными (дружескими). Для последних характерна неофициальность общения, использование эмоционально-экспрессивных слов, разговорной лексики и реализация коммуникативно-прагматической оси «Я – ты».

По наблюдениям Н.И. Белуновой, «дружеское письмо творческой интеллигенции конца XIX первой четверти XX века имеет свои характерные особенности. При этом доминантной категорией текста дружеского письма является диалогизация, которая реализуется системой адресантных и адресатных синтаксических средств, а также некоторыми композиционными особенностями текста» [3, с. 136]. Диалог доминирует в дружеских письмах, превращаясь в продолжительный по времени разговор. Композиционные особенности текстов зависят от автора и его идиостиля. «Дружеские письма предполагают взаимодействие двух индивидов, которые осуществляют общение в письменной форме. Дружеский характер писем следует из наличия ряда признаков, характерных именно для данного типа частного письма:

- наличие облигаторной реализации коммуникативно-прагматической оси «Я – ты»;
- диалогизация;
- политематичность;
- синтез элементов различных функциональных стилей;
- полифункциональность;
- отражение особенностей речевого этикета;
- специфическая структура границ, фиксирующих начало и конец письма;
- возможность континуума, т.е. продолжения переписки, позволяющей развернуть полемику вокруг обсуждаемого вопроса и лучше выявить позиции корреспондентов.

Названные признаки носят постоянный, обязательный характер и являются структурно-семантическими особенностями дружеского письма» [3, с. 45].

Для исследования нами были взяты письма А. Эфрон, адресованные Б.Л. Пастернаку и И.В. Кудровой, позволяющие провести сопоставительный анализ в стилистическом аспекте. При этом нами учитываются композиционные и лексические особенности данных эпистолярных текстов, их эмоциональная тональность, содержание.

Рассматривая композицию этих писем, стоит отметить начальную фигуру, т.е. обращения к респондентам. Так, к Б. Пастернаку А.С. Эфрон обращается «Дорогой друг Борис!», «Дорогой мой Борис!», «Борис, дорогой!», «Борис, мой родной!», «Дорогой мой друг», «Дорогой злой

Борис», а к И. Кудровой: «Милая Ирма Викторовна». В словаре Даля слово «дорогой» – это «высоко ценимый, нужный, полезный человек» [4, с. 171]. И действительно, Пастернак был самым близким и надежным другом Ариадне Эфрон. Он не раз помогал ей как материально, так и духовно, стараясь поддерживать ее в трудную минуту, то есть был очень нужен ей и просто не заменим. Вот одно из писем Б.Л. Пастернака от 20 декабря 1949 года, адресованное Ариадне: *«Дорогая бедная моя Аля! Прости, что не пишу, что и сейчас не напишу тебе. Умоляю тебя, крепись, мужайся даже по привычке, по-заученному, в моменты, когда тебе это начинает казаться бесцельным или присутствие духа покидает тебя. Ты великолепная умница, такие вещи надо беречь. Как хорошо ты видишь, судишь, понимаешь все, как замечательно пишешь»*[6].

В этом письме частично прослеживается отношение Б. Пастернака к А. Эфрон. Он призывает ее быть мужественной в минуты, когда очень сложно. Поэт использует оценочные суждения по отношению к Ариадне, поддерживая ее (см. последнее предложение).

Хотя с Пастернаком была дружеская переписка, относящаяся к жанру частных, или же личных писем, а с Ирмой Викторовной она носила более деловой характер, к обоим адресатам Ариадна Сергеевна обращается с большим уважением, демонстрируя это обращениями, например, используя слово-обращение «милая» в письме к Ирме Викторовне. В словаре В.И. Даля «милый» трактуется как «любезный, любый, любви достойный, заставляющий себя любить» [4, с. 76-77].

В конце каждого письма к Б.Л. Пастернаку Ариадна Эфрон оставляла подпись – «Твоя Аля»; в письмах И.В. Кудровой – «Ваша А.Э.». Автор использует дружеское «твоя», более относящееся к личной переписке с другом, и уважительно-деловое «ваша» по отношению к И.В. Кудровой.

Остановимся на анализе содержания эпистолярных текстов. В письмах, адресованных Б.Л. Пастернаку, Ариадна Сергеевна позволяет себе некоторую вольность в высказываниях: *«Дорогой Борис! Прости, что я такая свинья и ни разу еще тебе не написала: все ждала по-настоящему свободного времени, чтобы написать настоящее большое письмо»*, *«Да и сердисься ли ты вообще когда-нибудь? Я – нет, только изредка бешусь, но не сержусь никогда, – впрочем, Бог с ним, я совсем не о том хотела тебе написать»* или *«И, черт возьми, никогда не знаешь, как это сказано и почему это именно то самое»*.

В этом дружеском письме использованы эмоционально-экспрессивные слова, более относящиеся к просторечью. Некоторые из них автор употребляет в целях самокритики. В словаре В.И. Даля слово «свинья» трактуется как «человек поступивший дурно, грубо, неприлично» [4, с. 29], а слово «беситься» – «запальчивый, вспылчивый, неистово горячий» [4, с. 40]. Все эти слова автор адресует исключительно себе. Экспрессивный фразеологизм «черт возьми» означает «возглас, выражающий сильную досаду, неудовольствие» [5].

Ариадна Сергеевна Эфрон относилась к своему адресату очень бережно, с дружеской любовью. Читая письма, мы можем отметить постоянные извинения перед Пастернаком за то, что она не может вовремя написать ответ или аннотацию к переводам. Приведем небольшие примеры: *«Дорогой Борис! Получила твою открыточку, прости, что так долго не отзывалась на книгу – бегло и между делом не хочу, а так, как хочу, все со временем не выходило из-за безумных предпраздничных нагрузок, плюс к основной работе и наступлению “осенне-зимнего сезона” в плане сложного рязанского быта»*, или же *«Прости за глупый каламбур, но все твои переводы хороши, а последний – лучшие всех»* [6]. *«Бегло и между делом...»* – значит кратко, сжато, быстро, а Ариадна, подобно М.И. Цветаевой, спешки не любила, относилась к делу с особенной тщательностью, а к письмам, которые были адресованы друзьям, с особенной теплотой и нежностью.

Встречаются в письмах к Пастернаку частые и искренние благодарности: *«Только что получила твое письмо и только что отправила свое тебе, то есть сперва отправила, а потом получила. Спасибо тебе за все доброе, что ты пишешь обо мне и для меня!»* [6.]. Это «доброе» в письмах Б. Пастернака к А. Эфрон помогало ей дышать, жить дальше и самое главное – ощущать поддержку друга.

В письмах к Ирме Кудровой адресант использует деловой стиль, хотя и употребляет иногда эмоционально-экспрессивные выражения: *«Тетка моя, Анастасия, написала книгу воспоминаний О СЕБЕ и о МЦ (вначале задумала наоборот, но не справилась со своим «Я» [подчеркнуто дважды]), – книгу далеко не бесталанную, но в которой всё [подчеркнуто дважды] смещено этим самым большим «Я»... Две сестры, из которых одна всегда оставалась подголоском, а теперь «заголосила» что есть мочи, по принципу «живая собака лучше мертвого льва»... Простите мне этот всплеск, но Анастасия законченная психопатка – воистину тяжелый, свинцовый случай! (Это всё – абсолютно между нами!) Книга эта, кстати, через год-два должна выйти, тогда, может быть, даст Бог, поймете, о чем я – если не «проведетесь» на мякине...»*[7].

Ариадна Сергеевна очень бережно относилась к памяти о матери, а потому, несмотря на то, что в юности своей вела достаточно добрую переписку с Анастасией Цветаевой, в письме к И. Кудровой довольно резко высказывается в адрес А. И. Цветаевой, используя антитезу и прецедентный текст: *«Две сестры, из которых одна всегда оставалась подголоском, а теперь «заголосила» что есть мочи, по принципу «живая собака лучше мертвого льва»*[7]. В этом высказывании автор подчеркивает, что Анастасия Цветаева всегда оставалась как бы тенью своей сестры и считает, что само название «О СЕБЕ и о МЦ» показывает это.

Б. Л. Пастернаку А. С. Эфрон доверяет самую сокровенную информацию, рассказывая ему о том, как ей живется, что она чувствует, чем занимается, каково ей в ссылке и т.д. С И. В. Кудровой она обсуждает лишь публикацию писем М. Цветаевой, рассказывает о ее жиз-

ни, о себе, о семье; их объединяет деловая переписка, цель которой – опубликовать наследие М. Цветаевой. Таким образом, общение с Пастернаком носит дружеский характер, а с И.В. Кудровой деловой. Письма к Борису Леонидовичу нередко содержали просьбы: Ариадна обращалась к своему другу по разным причинам, когда ей нужны были переводы текстов (Шекспира) для обучения детей в школе, информация или же деньги: *«Я боюсь, что ты страшно рассердишься, когда узнаешь цель моего письма. Потому что это письмо с корыстной целью. Мне страшно нужны твои переводы Шекспира (пьес), в первую очередь “Ромео и Джульетта”. Ты мне присылал туда, но в тех условиях убедить их не удалось»*[6].

Между А. Эфрон и Б. Пастернаком идет активный продолжительный диалог. Оба они крайне заняты и потому не могут отвечать сразу. В связи с этим перерыв между ответными письмами очень большой. Вместе с тем имеющиеся письма – это полноценный диалог. Встречаются и монологи, но не часто.

Композиционные особенности довольно стандартны: каждое письмо начинается с обращения, затем следует поспешная, и зачастую сумбурная переписка, объясняющаяся нехваткой времени у собеседников, заканчивается изложением подписью. Содержательно-фактуальная информация в письмах значительно преобладает над содержательно-концептуальной (термины И.Р. Гальперина). Например, обычно обсуждаются происходящие в их жизни события, отдельные факты. В целом можно сделать вывод, что переписка с Борисом Леонидовичем относится к дружеской (неофициальной).

Переписка с И.В. Кудровой имеет деловой характер, так как ее главная цель – сохранение и публикация наследия Марины Цветаевой. Вместе с тем Ариадна Сергеевна как бы вскользь рассказывает и о своих «небольших» проблемах. В основном она яростно защищает свою мать, довольно строго анализирует всю информацию о ней и слегка пренебрежительно относится к редакторам, используя кавычки. Ирма Викторовна являлась, по-видимому, малознакомым человеком, отсюда вежливое приветствие, обращение на «Вы», достаточно сдержанное изложение и вежливое прощание. Ариадна торопится изложить все, что пришло на память: *«Милая Ирма Викторовна, два слова наспех: как там моя рукопись? Идет? Не идет? Что слышно? Между нами: ею очень заинтересовался «Новый мир» (дала почитать «просто так», без всяких «мыслей» – знакомой редактрисе, и, pardon, вызвала всеобщий восторг); они тотчас опубликовали бы; я сказала, что с «вами» связана договором и т. д., но что «вы» не мычите и не телитесь, так что не знаю, как там дела обстоят. Может быть, Вы раз узнаете деликатно и в случае чего вернете мне рукопись? Я бы ее быстро пристроила; если медленно – то нет; сроки и у них подходят. Как бы не остаться между двух стульев, обидно было бы; столетия мамино мне не дожидаться...»*[7]. В этих письмах доминирует диалог, часто экспрессивный. Это прослеживается по употреблению метафор, эпитетов, повторов, по неоднократным вопросам, адресованным получателю, кратким

предложениям с незамещенными синтаксическими позициями. Ср., например, фрагмент письма от 14 августа 1971 года: «Как Вам воспоминания Анастасии Ивановны? Меня они раздражают многословием, неотжатостью от второстепенного (в данном случае – от собственного «я») и подменой, зачастую, вершин – долинами, но она, несомненно, талантливый человек – кто захочет с этим поспорить? Но нет, нет, не тот коленкор, да и может ли повториться тот??»[7].

Еще один пример – фрагмент из письма от 27 июня 1975 года: «А как там мои «Звездные» «Страницы»? И пришлют ли мне на Тарусу десяток экземпляров? Попросила бы больше, да некому тащить в гору с почты – она далеко, а я не ходячая и не несучая, а жаль!!! (Писала о 10-ти экземплярах Хенкиной, но она, естественно, не ответила, верно, не ее епархия...) Ну всего Вам самого доброго. Напишите словечко! Ваши АЭ. Как Ваше лето? Когда и куда – отпуск?» Вместе с тем на диалогичность в изложении указывает прием интимизации: «Между нами», «У Вас есть для меня лично...», а также ответы: «Милая Ирма Викторовна, признаться, я была огорчена столь длительным Вашим молчанием в ответ на рукопись», и «Милая Ирма Викторовна, так невероятно затянула ответ из-за того, что очень уж густо заварилась каша дней, никак не расхлебаю – сил нет, а значит, и времени, главное – здоровья недостает ни на что»[7]. Автор использует прием контраста – «вершины – долины», а также экспрессивные выражения («не мычите и не телитесь»), подчеркивая бездейственность редакторов, фразеологизм «между двух стульев». Встречается использование окказионализмов в целях выразительности (например, «редактриса»).

Таким образом, сравнительный анализ позволил определить особенности эпистолярных текстов А. Эфрон, предназначенные разным адресатам. Письма к Б.Л. Пастернаку – это дружеские письма, часто содержащие просьбы. Для них характерно обращение на «ты», свободная структура, не ограниченная рамками, активный диалог и обсуждение бытовых тем. Стиль общения с И. В. Кудровой у А. С. Эфрон является более официальным. Она не вдаётся в подробности своего быта, лишь изредка поясняя, почему задержала ответ. В основном это письма-ответы, отражающие конкретную информацию на вопросы адресата.

Литература

1. Кожина М.Н. Стилистика русского языка: учебник. М.: Флинта: Наука, 2008. 464 с.
2. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: Словарь-тезаурус. Томск: Издательство ТГПУ, 2008. 384 с.
3. Белунова Н.И. Дружеские письма творческой интеллигенции конца XIX – начала XX вв. (Жанр и текст писем). СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2000. 140 с.
4. Даль В.И. Толковый словарь великорусского живого языка. М.: Мир книги. 368 с.
5. Электронный ресурс. Режим доступа: URL.: <http://onlinedics.ru>
6. Вальбе Р.Б. Ариадна Эфрон. История жизни, история души: В 3 т.: Т 1. Письма 1937-1955 гг. Р.Б. Вальбе. Москва: Возвращение, 2008. 360 с.
7. Электронный ресурс. Режим доступа: URL.: <http://magazines.russ.ru>

ВЕРБАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПТА «ЖИЗНЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ РОК-ГРУППЫ «ПИЛОТ»

И. А. Царегородцев

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: А.В. Болотнов, к.филол.н., доц.

В задачи статьи входит изучение особенностей лексической репрезентации концепта «жизнь» – одного из ключевых концептов русской картины мира – в песенных текстах рок-группы «Пилот» в период с 1997 по 2009 годы: с даты выхода первого альбома группы «Пилот» «Война», записанного в январе-мае 1997 года на студии «Нева-Рекордс» [1]. Методика исследования является комплексной. Используются методы семантико-стилистического, контекстологического и концептуального анализа языковых средств репрезентации ключевых концептов на основе сплошной выборки из поэтических текстов групп.

Рок-поэзия создаёт новые формы языка и мышления, расширяет рамки культуры и создаёт её альтернативы. В роке может отсутствовать какая-то определённая и четко оформленная сюжетная линия в текстах песен. Чаще всего просто передаётся определённый набор символов, больше понятный самим авторам, чем слушателям. Слова песен способны через малопонятные, но оригинальные, даже пугающие порой образы рисовать в сознании читателей или слушателей невероятно точные, прекрасные, вдохновляющие, а порой отталкивающие картины всего мироощущения исполнителей. Сама рок-культура в меньшей степени рассчитана на коммерческий успех или создание радикальной идеологии, управляющей или подавляющей людей. В ней есть главное для молодых людей на все времена – это протест, поиски себя в мире и отстаивание права на свободу. Рок прост и сложен одновременно. В роке авторы творят искусство ради искусства, и поэтому, на наш взгляд, в их творчестве больше души, чем в так называемой «попсе», популярных песнях, в основном присутствующих на телевидении и радио. Рок – это в первую очередь протест и поиск. Причём даже не важно, против чего протестовать. Было бы желание, а повод найдётся. Поиск же создаёт философию осмысления жизни, ее яркого переживания в моменты кризиса и счастья. Поэтому рок так и популярен среди подростков. Благодаря максимализму, подрастающее поколение ярко и искренне переживает все смыслы и образы рок-исполнителей. У каждого поколения свои предпочтения, своя альтернативная культура.

Рок – это песни и музыка для тех, кто хочет создать свой мир. Эта иная реальность создаётся двумя путями. Либо пытаюсь переделать мир окружающий, активно бунтуя, физически сопротивляясь власти, несправедливости, социальным проблемам, войне и т.д. Или же создавая свой мир в себе, замыкаясь и слабо реагируя на окружающие проблемы, но живя куда более яркой и полной жизнью в путях своего воображения. В наше время происходит спад рок-движения. Его, особенно в среде молодёжи, заменил рэп. Поэзия, включая рок, – это творчество

и поиск формы слова. Это проявляется и в средствах воплощения концепта «жизнь» в творчестве рок-групп «Пилот».

Под концептом нами понимается «единица концептуальной картины мира отдельного человека и различных культурных сообществ» [2, с. 79]. Концепты рассматриваются С.Г. Воркачевым как «вербализованные осознанные и неосознанные смыслы, составляющие содержание мировоззренческих универсалий культуры» [3, с.80]. К средствам выражения концептов ученые относят слова, фразеологизмы, афоризмы, тексты.

Остановимся на характеристике лексических средств выражения концепта «жизнь». Слово «жизнь» многозначно. Его значение в словаре определяют следующим образом: «1) Совокупность явлений, происходящих в организмах, особая форма существования материи. 2) Физиологическое существование человека, животного, всего живого. 3) Время такого существования от его возникновения до конца, а также в какой-н. его период. 4) Деятельность общества и человека в тех или ее проявлениях. 5) Реальная действительность. 6) Оживление, проявление деятельности, энергии» [4, с.194].

В содержании данного концепта в русской картине мира ученые указывают на следующие признаки: «Физиологическое состояние человека, живого существа (от зарождения до смерти со всеми физиологическими процессами, со всем тем, что связано с функционированием и состоянием живого организма в стадии роста, развития и разрушения» [5, с.61].

Из разных значений слова «жизнь», отмеченных в словаре, в песенных текстах рок-групп отражаются второе, третье и четвертое значения: «2) Физиологическое существование человека, животного, всего живого. 3) Время такого существования от его возникновения до конца, а также в какой-н. его период. 4) Деятельность общества и человека в тех или ее проявлениях» [4, с. 194].

Жизнь – это начало всего. Это то, что окружает нас, то, что было до любого из ныне живущих и то, что будет после. Жизнь есть у каждого, но её можно подарить или отнять. В содержание концепта «жизнь» в осмыслении авторов песен группы «Пилот», входят такие признаки, как:

1) *мимолётность существования человека, скоротечность жизни* (сравним примеры, в которых благодаря словам *быстро* и *скоренькая* подчеркивается этот признак: «За вином и музыкой, проходит быстро жизнь моя» (из песни «Пешком по шпалам»); «Я бы рассказал, да не знаю, нужно ли тебе, грязь моих подошв, скоренькая *жизнь*, пустой карман» (песня «Сто тысяч номеров»);

2) *движение* (например, в песне «Время» этот признак концепта передается благодаря глаголу движения *летит* («Летит в неведомо куда *жизнь* моя»); здесь автор считает, что управление своей жизнью у него потеряно: его несёт по течению, и жизнь *летит* куда-то, причём маловероятно, что этот *полёт* вверх.

В другом тексте «Взяв себе билет с вокзала до конечной, Проведём с тобою всю *жизнь* по поездам!» поезд становится символом желанной

свободы: с одной стороны, ты преодолеваешь огромные расстояния, с другой стороны, ты привязан к железной дороге и никуда свернуть нельзя, причем главному герою не важен конечный путь, важно лишь движение;

3) *пограничное состояние* (этот признак концепта отражен, например, в песне «Одиночество»: «Когда мы сменим рюмки на стаканы, я расскажу про *жизнь* свою былую» – именно в пограничном, экзистенциальном состоянии лирический герой может рассказать о своей жизни, которую он уже сам рассматривает как *прошедшую*);

4) *жестокость, боль* (ср. текст песни «Нет вестей с небес»: «Нет вестей с небес, да в моём стакане. Водка – *жизни боль*, да на сердце шрам»);

5) *страх, упадок ценностей* (так, в строках песни «Терроризм» «Ты боишься *жизни*, и как баран жмешься к стаду. В любой группировке ты чувствуешь себя сильнее сразу» *жизнь* представлена как реальность, окружающая нас. И тот, к кому обращается автор, весь *во власти стадного инстинкта*. *Жизнь жестока, жизнь сложна*, но толпа, имеющая определённый негативный, криминальный оттенок, – это мнимое спасение; выражена мысль о замене своих идеалов на идеалы толпы, невозможность ничего сделать самостоятельно из-за своего страха);

7) *промежуток между рождением и смертью* (на это указывают строки песни «Деревенская»: «*Жизни* Путь пройду, в небо упаду, руки протяну: «Здравствуй!» Тебя найду» – лирический герой обращается к кому-то, кто уже умер, к кому-то, кто ему дорог и безразличен. Обещание найти кого-то после смерти, даже в загробном мире, не забыть. Несмотря на смерть того, к кому обращается герой, он не собирается насильственно прекращать свою жизнь ради ускорения встречи).

Для творчества группы характерно использование метафорического представления о жизни. Она предстает как:

1) *река* (ср.: «Чтобы выброшенной на берег рыбой воздух не ловить, В *реке единой Жизни* научись без страха плыть». В песне «Один шаг» *жизнь* сравнивается с *рекой* единой жизни. По реке жизни надо *плыть без страха*, как утверждает автор. Человек, «потерявший почву под ногами» из-за каких-то социальных или экономических происшествий, – это та рыба, которая выброшена на берег);

2) *дорога, путь* (ср.: «*Жизни* Путь пройду, в небо упаду, руки протяну: «Здравствуй!» Тебя найду»);

3) *сломанный механизм* («Сломана *жизнь*, на куски разорвана»);

4) *полет* («Летит в неведомо куда *жизнь* моя»);

5) *игра* (в песне «Единожды один» есть строки: «И *жизнь*, как в чёрном море белый пароход – Двигаешь фигуры или пропускаешь ход» – в них дано сравнение жизни с *шахматной партией*. Здесь противопоставляются два цвета – черный и белый, причём утверждается, что *жизнь* бела на чёрном фоне; провозглашается *свобода выбора*: действовать или же ничего не делать);

6) *игра и смех* (в песне «Карма» есть строки «Для кого жизнь – Игра, жизнь – это смех!», т.е. даются разные варианты интерпретации жизни. И тот и другой довольно позитивны, но это не путь самого автора. Он дистанцирует себя от тех, про кого написаны эти строки);

7) *выбор человека* (ср.: в песне «Ч/Б» высказывание «В какую дверь мы войдём? Что наша жизнь? Где мы умрём?»). Три риторических вопроса, на которые крайне сложно ответить. Все три вопроса представляют выбор. Мотив двери – это *выбор пути*. За каждой дверью какой-то свой путь, решающий многое в жизни. «Что наша жизнь?» Именно этот ответ заставляет каждого человека вести себя так или иначе. Человек может не задумываться о том, что такое жизнь, и «плыть по течению». Может решить, что жизнь – это борьба, и каждый день бороться. Бороться с собой, заставляя себя что-то сделать. Может решить, что жизнь – это любовь, и уделять всё своё время любви. Важен здесь и мотив смерти. Мало кто из нас сам выбирает, где умереть (самоубийцы не в счёт). Именно место смерти показывает, как человек жил.

Отношение к жизни во всем творчестве группы «Пилот» можно разделить на два типа. С одной стороны, жизнь для авторов – это нечто незначительное, неважное, прошедшее мимо. С этим отношением связано пограничное состояние, в которое лирический герой входит с помощью алкоголя. С другой стороны, жизнь – это то, что вокруг нас. И жизни можно бояться, можно в ней просто плыть по течению, а можно действовать по своему усмотрению, изменяя жизнь и всячески её трансформируя. И никто, кроме самого человека, не в силах изменить его отношение к жизни. Ведь как ты относишься к жизни, так и жизнь относится к тебе. Содержание и средства выражения концепта «жизнь» в текстах рок-группы «Пилот», таким образом, хотя и имеют общность с представлением о жизни в русской картине мира, но отражают особенности мировидения молодого поколения, которое ищет себя и свое место в жизни, противопоставляя свои идеалы традиционным.

Литература

1. Песни группы «Пилот» // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://pilot.spb.ru/albums.html>
2. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус. Томск: Изд-во ТГПУ, 2008. 384 с.
3. Воркачев С.Г. Лингвоконцептология и межкультурная коммуникация: истоки и цели // Филологические науки. 2005. № 4. С. 76-83.
4. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М.: Азбуковник, 1999. 944 с.
5. Концептосфера русского языка: ключевые концепты и их репрезентация (на материале лексики, фразеологии и паремиологии): проспект словаря / под общ. ред. проф. Л.Г. Бабенко. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2010. 340 с.

К ВОПРОСУ О СОДЕРЖАНИИ И СРЕДСТВАХ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА «ПЕТЕРБУРГ» В ЛИРИКЕ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА

А. В. ШUTOVA

Томский государственный педагогический университет

Научный руководитель: Н. С. Болотнова, д.филол.н., проф.

В поэтической картине мира Осипа Эмильевича Мандельштама концепт «Петербург» занимает особое место не столько из-за частоты его репрезентации, сколько идейной значимости и особой роли соответствующего концепту референта-города в судьбе автора. Данный концепт получил эстетическое воплощение в 15 стихотворениях, относящихся к разным периодам творчества поэта с учетом меняющегося мировидения и жизни автора: «Петербургские строфы» (1913), «Дев полуночных отвага» (1913), «В спокойных пригородах снег» (1913), «Заснула чернь. Зияет площадь аркой» (1913), «Адмиралтейство» (1913), «На площадь выбежав, свободен» (1914), «Дворцовая площадь» (1915), «Мне холодно. Прозрачная весна» (1916), «В Петрополе прозрачном мы умрём» (1916), «На страшной высоте блуждающий огонь» (1918), «В Петербурге мы сойдёмся снова» (1920), «Вы, с квадратными окошками невысокие дома» (1925), «Ленинград» (1930), «Я вернулся в мой город, знакомы до слёз» (1930), «С миром державным я был лишь ребячески связан» (1931).

В понимании концепта за основу нами взято определение Н. Ф. Алефиренко: «Концепт – это сложное и многоярусное ментальное образование, в дискретный состав которого помимо некоего смыслового содержания входит ещё оценочная и релятивно-оценочная семантика, содержащая информацию об отношении человека к отражаемому объекту» [1, с.144]. К особенностям концепта исследователи относят: многопризнаковость, дискурсивность смысла, метафоричность, включённость в лексическую систему языка. Наряду с этим ими выделяются другие признаки концепта: переживаемость, семиотическая плотность, ориентированность на план выражения [2, с.76-77].

Для понятийного слоя в содержании концепта «Петербург», с точки зрения узуса, судя по данным Большого энциклопедического словаря, характерны следующие признаки: «1) город в Российской Федерации, центр Ленинградской области; 2) важнейший промышленный, научный и культурный центр России; 3) Крупный транспортный узел (железнодорожный, шоссейных дорог). Международный аэропорт (Пулково). Морской (в Финском зал. Балтийского м.) и речной (в дельте р. Невы) порты; конечный пункт Волго-Балтийского водного пути» [3].

В поэтической картине мира О.Э. Мандельштама из перечисленных признаков часто актуализируются следующие: «город», «морской и речной порт», «культурный центр». К ним, анализируя поэтические тексты, можно добавить и другие, отражающие мировидение автора, как будет показано далее.

На протяжении всей жизни так или иначе поэт был связан с Петербургом. Детские воспоминания об этом городе мы находим в «Шуме времени»: «...Весь массив Петербурга, гранитные и торцовые кварталы, все это нежное сердце города, с разливом площадей, с кудрявыми садами, островами памятников, кариатидами Эрмитажа, таинственной Миллионной, где не было никогда прохожих и среди мраморов затесалась всего одна мелочная лавочка, особенно же арку Главного штаба, Сенатскую площадь и голландский Петербург я считал чем-то священным и праздничным...» [4, с. 445].

В творчестве Мандельштама восприятие Петербурга менялось, можно говорить об эволюции этого образа в стихотворениях поэта. Петербургская тема проявилась уже в первом сборнике «Камень» (1908-1915). Сюда можно отнести такие стихотворения, как «Петербургские строфы» (1913), «Дев полуночных отвага» (1913), «В спокойных пригородах снег» (1913), «Заснула чернь. Зияет площадь аркой» (1913), «Адмиралтейство» (1913), «На площадь выбежав, свободен» (1914), «Дворцовая площадь» (1915) и др.

В стихотворениях этого периода находим изображение реальных объектов города, включая сооружения архитектуры (Адмиралтейство («Адмиралтейство»), площадь Декабристов (Сенатская площадь) с памятником Петру I, Дворцовая площадь («Петербургские строфы») и т.д.). С самого детства в мировосприятии Мандельштама наметился своеобразный диссонанс, возникший, по Аверинцеву, «между еврейскими истоками мальчика в Петербурге и развёртывающимся перед его глазами бранно-архитектурным имперским великолепием» [7, с.196]. Подтверждением этого является признание автора в статье «Шум времени»: «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал» [4, с.449].

Обратимся к более детальному рассмотрению концепта «Петербург» на примере двух стихотворений, одно из которых относится к раннему творчеству поэта, другое – к более позднему.

Стихотворение «Петербургские строфы» датировано 1913 годом. Здесь ярко проявилось влияние поэзии Пушкина на Мандельштама. По словам А. Ахматовой, «К Пушкину у Мандельштама было какое-то небывалое, почти грозное отношение» [запись из дневника А. А. Ахматовой]. Ю. К. Комаровская пишет: «Как русский поэт, тем более поэт петербургский, Мандельштам не мог не испытывать мощного силового поля пушкинской поэзии. Однако “грозное отношение” и особое целомудрие, запрещавшее ему упоминать имя Пушкина “всё” (оно лишь дважды встречается в стихах Мандельштама), связаны с биографическими причинами. Детство Мандельштама прошло в Коломне, где была первая петербургская квартира Пушкина после Лицея, здесь молодой Пушкин бывал у Никиты Всеволожского на заседаниях “Зеленой лампы”, в церкви Покрова, упомянутой в поэме “Домик в Коломне”. С

детства Мандельштаму, жителю Павловска, было близко и Царское Село, позже он бывал здесь у Гумилева и Ахматовой. Искусство 1910-х годов заново открывало Петербург: графика Добужинского и Бенуа, стихи Блока, проза Белого. Эти художники по-своему творили миф о Петербурге. И вот рядом со “страшным миром” Блока, “Петербургом” Белого, с трагическими видениями Добужинского возникают неторопливые строфы Мандельштама» [5].

Обратимся к тексту:

*Над желтизной правительственных зданий
Кружилась долго мутная метель,
И правовед опять садится в сани,
Широким жестом запахнув шинель.*

*Зимуют пароходы. На припеке
Зажглось каюты толстое стекло.
Чудовищна – как броненосец в доке, –
Россия отдыхает тяжело.*

*А над Невой – посольства полумира,
Адмиралтейство, солнце, тишина!
И государства жёсткая порфира,
Как власяница грубая, бедна.*

*Тяжка обуза северного сноба –
Онегина старинная тоска;
На площади Сената – вал сугроба,
Дымок костра и холодок штыка...*

*Черпали воду ялики, и чайки
Морские посещали склад пеньки,
Где, продавая сбитень или сайки,
Лишь оперные бродят мужики.*

*Летит в туман моторов вереница;
Самолюбивый, скромный пешеход –
Чудак Евгений – бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет!*

Концепт «Петербург» возникает в сознании воспринимающего текст читателя на основе многочисленных текстовых ассоциатов (см. о них: [6]). Например, словосочетание «желтизна правительственных зданий» отражает одну из примет столицы. Во-первых, Петербург изначально был воплощён у Мандельштама в двух цветах: жёлтом и чёрном. По Аверинцеву, это, «с одной стороны, характеристика петербургского «мира державного», а с другой, сам поэт в стихотворении «Дворцовая площадь» подчеркнёт, что чёрный и жёлтый – это цвета российского императорского штандарта («Черно-желтый лоскут злится,

// Словно в воздухе струится // Желчь двуглавого орла»). Эти цвета останутся константой образа Петербурга вплоть до знаменитых стихов 1930 года, например в стихотворении «Ленинград» («Узнавай же скорее декабрьский денек, // Где к зловещему дегтю подмешан желток»)» [7, с. 236-237]. Во-вторых, жёлтый цвет символизирует архитектуру города, прослеживающей в себе черты классицизма: жёлтый оттенок в окраске зданий, строгие линии и т.д. Далее находим косвенную связь с Петербургом, выраженную благодаря таким лексемам, как «пароходы, ялики, черпали воду, морские», а также гидрониму «Нева». Перечисленные ассоциаты отсылают к понятийному слою концепта, а именно к тому факту, что город находится на берегу Финского залива, у него имеются морские и речные порты (в дельте реки Невы). Наименования городских объектов «Адмиралтейство», «площадь Сената» позволяют более полно представить картину Петербурга. Житель Петербурга, названный Мандельштамом «северным снобом», также косвенно ассоциируется с концептом на понятийном уровне (Санкт-Петербург находится на севере России). В Большом энциклопедическом словаре сноб определяется как «человек высшего света, тщательно следующий вкусам, манерам и пренебрегающий всем, что выходит за пределы его правил» [3].

Таким образом, концепт «Петербург» эксплицирован в данном стихотворении прямо и косвенно благодаря текстовым ассоциатам, характеризующим местоположение города («морские», «ялики» «пароходы») и его жителей («северный сноб», «правовед»). Призрачность и климатические особенности Петербурга переданы через яркие детали («мутная метель», «туман»). Атмосфера нестабильности, предощущения грядущих войн и революций образно отражена благодаря персонализации («Россия отдыхает тяжело», «тяжка обуза» и т.д.).

В данном стихотворении исследователями выделялась и такая особенность, как «введение интертекстуально маркированных персонажей, представителей социума (правовед – Каренин, персонаж романа Л. Н. Толстого; два Вечных Евгения: Евгений Онегин и «маленький человек», бедняк Евгений, клянувший свою судьбу, герой «Медного всадника»; мифологизированный артефакт – шинель – символ чиновничьего благополучия)» [8].

Второе стихотворение «Ленинград» (1930), взятое нами для исследования, входит в небольшой цикл, состоящий из четырёх произведений, объединённых темой возврата в родной город и бегства из него:

*Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.
Ты вернулся сюда, – так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей.*

*Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.*

*Петербург, я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.*

*Петербург, у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.*

*Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок.*

*И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.*

Стихотворение обладает сильным эмоциональным воздействием благодаря ярким образам и использованию художественных средств (метафор, эпитетов, образных перифраз). И это не случайно, так как события, описанные в тексте, напрямую связаны с событиями в жизни поэта, а именно возвращением в 1930 году в Петербург после путешествия по Кавказу. Как замечает в своей статье «Поэт и город» И. Сура, «тема смерти у Мандельштама в связи с Петербургом “никогда раньше не возникала <...> в столь конкретном и реальном виде”. Это уже не смутные эсхатологические предчувствия 1916 года (“В Петрополе прозрачном мы умрем...”) – это конкретное знание будущего, ближайшего и неизбежного» [9, с. 201].

Концепт «Петербург» в рассматриваемом нами стихотворении эксплицируется прямо. Однако «город здесь начинает двоиться, называемый то Ленинградом, то Петербургом – то городом детства, то городом мёртвых; раздваивается и сам поэт в диалоге с самим собой между первым и вторым лицом» [9, с. 201]. То, что поэт называет Петербург «моим городом», подчёркивает прямое отношение к жизни автора; из первых двух строк узнаём и о большой значимости города, и о давнем знакомстве с ним («знакомый до слёз», «до прожилок, до детских припухших желёз»). В следующей строке представлен ряд ассоциатов с городом благодаря многократному усилению колором, актуализирующих желтый цвет («рыбий жир», «желток декабрьского дня») и черный (ср. «зловещий деготь» (о декабрьском дне)). Здесь же есть прямое указание на связь с городом (см. название фонарей – «ленинградские»).

Далее поэт непосредственно обращается к Петербургу: «Петербург! Я ещё не хочу умирать». Н. А. Струве справедливо подчёркивает, что «в данной строке каждое слово существенно: как ярко выраженное подлежащее, так и наречие «ещё», означающее, что в какое-то определённое, им самим выбранное время, Мандельштам даст своё согласие на смерть» [10, с.39]. «Чёрная лестница» – косвенное название петербургских лестниц, несёт в себе семантику страха, неприятия нынешнего положения. Для Мандельштама нет границ между мертвыми и живыми («найду мертвецов голоса»), он связан с ними навечно. Последние два двустишия, по Струве, «живописуют террор в его фантазмагоричности» [10, с.39]. Сочетания «вырванный с мясом звонок»,

«кандалы цепочек дверных» придают тексту зловещую эмоциональную тональность, связанную с каким-то внутренним надрывом, страхом, отвращением.

Таким образом, представление о Петербурге в поэтической картине мира Манделъштама меняется, судя по стихам разных лет, но есть сквозные образы и приметы города, повторяющиеся в творчестве поэта. Меняется понятийный слой концепта: в первом рассмотренном нами стихотворении актуализируются главным образом узуальные признаки: «столица», «северная», «близкая к морю», «город, значимый для страны и мира», «культурный центр». Во втором стихотворении актуализированы другие семантические признаки: «дорогой и знакомый с детства город», «город, в котором лирический герой испытывает тревогу, страх», «ожидание смерти». Меняется эмоционально-оценочный слой концепта: от спокойной оценки и констатации значимости города – до неоднозначной его оценки, которая связана с контекстом эпохи.

Литература

1. Алефиренко Н.Ф. Язык, познание, культура: Когнитивно-семиологическая синергетика слова: монография. Волгоград, 2006.
2. Воркачев С.Г. Лингвоконцептология и межкультурная коммуникация: истоки и цели // Филологические науки. 2005. №4. С. 76-83.
3. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. URL: http://mirslivarej.com/bes_a
4. Манделъштам О. Э. «Сохрани мою речь...»: Лирика разных лет. Избранная проза / Сост. Б.С. Мягков, вступ. статья Л.А. Озерова. М.: Школа-Пресс, 1994. 576 с.
5. Комаровская Ю. К. Анализ стихотворений О. Э. Манделъштама как опыт интерпретации поэтического текста [Электронный ресурс]. URL: <http://festival.1september.ru/articles/413149/>
6. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус. Томск: Изд-во ТГПУ, 2008. 384 с.
7. Аверинцев С. С. Поэты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 364 с.
8. Белозёрова Н.Н. Стихотворения О. Манделъштама о Петербурге с точки зрения категорий линейности, гипертекстуальности, интертекстуальности, метафоризации и фрактальности [Электронный ресурс]. URL: <http://frgf.utmn.ru/last/No19/text13.htm>
9. Сурат И. Поэт и город: Петербургский сюжет Манделъштама / И. Сурат // Звезда. 2008. № 5. С. 178-203.
10. Струве Н.А. Осип Манделъштам. Томск: Изд-во «Водолей», 1992. 272 с.

Содержание

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА И РУССКО-ЕВРОПЕЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ

ИЗЪЯНЫ «ЭЛЕГАНТНОСТИ» НА ПРИМЕРЕ ПЕРЕВОДА Г. ДЮВЕЛЬ ДРАМЫ А. П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ» <i>Е. А. Адам</i>	3
РОМАН Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»: ВРЕМЕННОЙ АСПЕКТ <i>О. В. Вицке</i>	7
ПЕРЕВОД ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКИХ КОМПОНЕНТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ НА ПРИМЕРЕ ПЕРЕВОДА РОМАНА АЙРИС МЕРДОК «ИТАЛЬЯНКА» <i>Н. А. Евдокимова</i>	13
ИСТОКИ И ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА ЧУДАКА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И Н. С. ЛЕСКОВА <i>Д. А. Медведева</i>	16
ПРОСТРАНСТВО ПРИРОДЫ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» <i>А. П. Никитина</i>	20
ВИКТИМОЛОГИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ <i>Я. В. Смирнов</i>	25
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ КОНЦЕПТА «СКУКА» В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ» И ПОИСК ЕГО ФРАНЦУЗСКОГО ЭКВИВАЛЕНТА <i>С. П. Сопова</i>	28
ЛИРИКА П. ВЕРЛЕНА В ПЕРЕВОДАХ Г. А. ШЕНГЕЛИ <i>М. В. Унтилова</i>	32

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКА

ПРИЕМЫ ПСИХОЛОГИЗМА В ПОВЕСТИ Г. Я. БАКЛАНОВА «ПЯДЬ ЗЕМЛИ» <i>А. Е. Абрамова</i>	38
ОБРАЗ АНГЛИИ В ПИСЬМАХ И «ЗАПИСНЫХ КНИЖКАХ» Е. И. ЗАМЯТИНА <i>Н. В. Аксёнова</i>	42
ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В КНИГЕ Б. К. ЗАЙЦЕВА «СНЫ» (1910) <i>М. Л. Вилесова</i>	46
ТРАНСФОРМАЦИЯ СКАЗКИ «ПОДИ ТУДА – НЕ ЗНАЮ КУДА, ПРИНЕСИ ТО – НЕ ЗНАЮ ЧТО» В ПЬЕСЕ Л. ФИЛАТОВА «ПРО ФЕДОТА-СТРЕЛЬЦА, УДАЛОГО МОЛОДЦА» <i>В. Е. Головчинер, К. В. Измestьева</i>	51
СВОЕОБРАЗИЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В ПЬЕСЕ Н. МОШИНОЙ «(ПРОСТО) ПЕРВУШИН» <i>В. Е. Головчинер, Е. Г. Сумина</i>	56

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА С. ДОВЛАТОВА <i>М. В. Ковальчук</i>	61
ОБРАЗ ЛУНЫ В ЛИРИЧЕСКОМ РОМАНЕ Г. Н. КУЗНЕЦОВОЙ «ПРОЛОГ» <i>Е. В. Кузьменко</i>	69
СЕМАНТИКА ХРАМА В ПОЭЗИИ В. НАБОКОВА <i>Е. Е. Начигина</i>	72
ОБРАЗ ГЕРОЯ ПОКОЛЕНИЯ В РОМАНЕ Н. Н. БЕРБЕРОВОЙ «ПОВЕЛИТЕЛЬНИЦА» <i>Д. А. Павлова</i>	76
КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА В РАННЕЙ ЛИРИКЕ НИКОЛАЯ ОЦУПА <i>Е. А. Сафонова</i>	81
ГЕРОИ АЛЕКСАНДРА ВЕРТИНСКОГО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1930-Х ГГ. <i>Ю. Слензак</i>	86
ОБРАЗ СМЕРТИ В РОМАНЕ А. МАРИНИНОЙ «ФАНТОМ ПАМЯТИ» <i>М. С. Харламова</i>	92

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВИСТИКИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

ДИСКУРСИВНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ <i>А. В. Анашкина</i>	96
ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД К ОБУЧЕНИЮ РКИ СТУДЕНТА-ИСТОРИКА <i>М. О. Воронина</i>	100
ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ МОТИВАЦИОННО-ОБРАЗНОЙ ПАРАДИГМЫ С ГЛАГОЛЬНОЙ ВЕРШИНОЙ «ЕСТЬ» <i>Н. А. Живаго</i>	104
КОНЦЕПТ «FOOLISHNESS» В АНГЛИЙСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ <i>С. А. Зубчихина</i>	107
ПРИЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩЕГОСЯ В ПРОЦЕССЕ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ ИОП (РЕАЛИЗАЦИЯ УСТАНОВКИ ФГОС) <i>Е. В. Кузьменко</i>	111
АКСИОЛОГИЧЕСКОЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТА «СВАДЬБА / ТУЙ» В РУССКОЙ И ТАТАРСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ <i>С. Д. Мурзенкова</i>	115
ЭКСПЛИКАЦИЯ ЦЕННОСТЕЙ КАРТИНЫ МИРА В КОММУНИКАТИВНОЙ МОДЕЛИ «АВТОР-АДРЕСАТ» (НА МАТЕРИАЛЕ КОРПОРАТИВНОЙ ГАЗЕТЫ) <i>Д. Н. Никитина</i>	118
КОНЦЕПТ «ССОРА» В РУССКОЙ И ПОЛЬСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ <i>Н. В. Скрипченко</i>	124

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ДИАЛОГОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ДЛЯ РЕШЕНИЯ ПРОЕКТНЫХ ЗАДАЧ В СОВМЕСТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ <i>Н.Б. Соколова</i>128
СОЧИНЕНИЕ ПО КАРТИНЕ КАК СРЕДСТВО ОБУЧЕНИЯ РКИ <i>Т. В. Сулова</i>132
ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ (НА ПРИМЕРЕ ПОЛЬСКИХ ПЕРЕВОДОВ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В. СОСНОРЫ) <i>О. И. Таныгина</i>135
ПРОЕКТИРОВАНИЕ И ОРГАНИЗАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО СОБЫТИЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ <i>А.А. Хващевская</i>139
НЕКОТОРЫЕ АССОЦИАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕПТА «РЕЛИГИОЗНЫЙ ЛИДЕР» В РУССКОЙ И ПОЛЬСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ (НА МАТЕРИАЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТА) <i>М.В. Шадрина</i>143

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РУСИСТИКИ И КОММУНИКАТИВНОЙ СТИЛИСТИКИ ТЕКСТА

К ВОПРОСУ О МЕТОДИКЕ ИЗУЧЕНИЯ ИМПЛИЦИТНОГО СМЫСЛА ТЕКСТА В ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ <i>В. В. Благоев</i>149
О РЕГУЛЯТИВНОЙ СИЛЕ ТРОПОВ В ЛИРИКЕ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ <i>Л.В. Ефимова</i>154
ВОЗДЕЙСТВИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГР НА РЕЧЕВОЕ ПОВЕДЕНИЕ ПОДРОСТКОВ <i>З. Жолдыбаева</i>160
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СРЕДСТВ РЕЧЕВОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В ПУБЛИЧНОМ ВЫСТУПЛЕНИИ В. В. ПУТИНА <i>О. Ю. Звонарева</i>163
ЯВЛЕНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ КОНВЕРГЕНЦИИ В АСПЕКТЕ РЕГУЛЯТИВНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «БАШЕННЫЙ БОЙ...» И «Я ЗНАЮ, Я ЗНАЮ...» ИЗ ЦИКЛА «РАЗЛУКА») <i>О. Л. Кабанина</i>168
О НЕКОТОРЫХ РЕГУЛЯТИВНЫХ СРЕДСТВАХ И СТРУКТУРАХ ВЫРАЖЕНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ ОЦЕНОЧНОСТИ В ГАЗЕТНО- ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ (НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИТИЧЕСКОГО ОБЗОРА В ПРИЛОЖЕНИИ «АИФ-ТОМСК») <i>Н. В. Камнева</i>173
ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ УЧАСТНИКОВ ИНТЕРВЬЮ В ПЕРЕДАЧЕ «ОСОБОЕ МНЕНИЕ» НА РАДИО «ЭХО МОСКВЫ» <i>А. А. Каширин, А. В. Болотнов</i>178
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА «ДЕВОЧКА» В СТИХОТВОРЕНИЯХ З. Н. ГИППИУС (ПО ДАННЫМ ЭКСПЕРИМЕНТОВ) <i>А. Н. Ким</i>183

АССОЦИАТИВНО-СМЫСЛОВОЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТА «СЕРДЦЕ» В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА «ТИХИЕ ПЕСНИ») А. Г. Киребко187
РОЛЬ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ТЕКСТОВ В КОММУНИКАТИВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АВТОРА И АДРЕСАТА (НА МАТЕРИАЛЕ ГАЗЕТЫ «ТОМСКАЯ НЕДЕЛЯ») Н. В. Куренкова191
КЛАССЫ И ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ГРУППЫ ВЕРБАЛЬНОЙ СИНЛЕКСИКИ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЯЗЫКА С. В. Лобанова195
РЕГУЛЯТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СОБСТВЕННЫХ ИМЁН В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» К. И. Лязгина199
К ВОПРОСУ О РЕЧЕВЫХ ФОРМАХ ВЫРАЖЕНИЯ ГЕНДЕРНОГО СТАТУСА УЧАСТНИКА ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ Д. А. Сазонтова204
ОСОБЕННОСТИ ЭПИСТОЛЯРНЫХ ТЕКСТОВ А. ЭФРОН К Б.Л. ПАСТЕРНАКУ И И.В. КУДРОВОЙ А.В. Снигирева209
ВЕРБАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПТА «ЖИЗНЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ РОК-ГРУППЫ «ПИЛОТ» И. А. Царегородцев215
К ВОПРОСУ О СОДЕРЖАНИИ И СРЕДСТВАХ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА «ПЕТЕРБУРГ» В ЛИРИКЕ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА А. В. Шутова219

Технический редактор: Г. В. Белозёрова
Ответственный за выпуск: Л. В. Домбраускайте

Бумага: офсетная	Сдано в печать: 05.09.2013
Печать: трафаретная	Формат: 60×84/16
Усл. печ. л.: 13,25	Заказ: 753/н
Уч. изд. л.: 15,01	Тираж: 100 экз.

Издательство Томского государственного педагогического университета
634061, г. Томск, ул. Киевская, 60
Отпечатано в типографии Издательства ТГПУ
г. Томск, ул. Герцена, 49. Тел.: (3822) 52–12–93
E-mail: tipograf@tspu.edu.ru