

ISSN 1992–7940

ФИЛОЛОГИЯ И ЧЕЛОВЕК

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит четыре раза в год

№ 1



Барнаул

Издательство
Алтайского государственного
университета
2021

Учредители

Алтайский государственный университет
Горно-Алтайский государственный университет

Редакционный совет

А. А. Чувакин, д.ф.н., проф. (Барнаул, председатель), О. В. Александрова, д.ф.н., проф. (Москва), К. В. Анисимов, д.ф.н., проф. (Красноярск), Е. Н. Басовская, д.ф.н., проф. (Москва), В. В. Красных, д.ф.н., проф. (Москва), Л. О. Бутакова, д.ф.н., проф. (Омск), Т. Д. Венедиктова, д.ф.н., проф. (Москва), О. М. Гончарова, д.ф.н., проф. (Санкт-Петербург), Т. М. Григорьева, д.ф.н., проф. (Красноярск), Е. Г. Елина, д.ф.н., проф. (Саратов), Е. Ю. Иванова, д.ф.н., проф. (Санкт-Петербург), Ю. Левинг, PhD, проф. (Канада, Галифакс), О. Т. Молчанова, д.ф.н., проф. (Польша, Щецин), М. Ю. Сидорова, д.ф.н., проф. (Москва), И. В. Силантьев, д.ф.н., проф. (Новосибирск), К. Б. Уразаева, д.ф.н., проф. (Казахстан, Астана), И. Ф. Ухванова, д.ф.н., проф. (Белоруссия, Минск), Э. Хоффман, Dr. Philol, доц. (Австрия, Вена), А. П. Чудинов, д.ф.н., проф. (Екатеринбург).

Главный редактор

Т. В. Чернышова

Редакционная коллегия

П. В. Алексеев (зам. главного редактора по литературоведению и фольклористике), Л. А. Козлова (зам. главного редактора по лингвистике), М. П. Гребнева, В. В. Десятов, В. Н. Карпухина, И. Ю. Колесов, Г. В. Кукуева, А. И. Куляпин, Е. В. Лукашевич, В. Д. Мансурова, С. А. Осокина, Ю. В. Трубникова, Л. Н. Тыбыкова, М. Г. Шкуропацкая.

Секретариат

С. В. Доронина, М. П. Чочкина

Адрес редакции: 656049, Алтайский край, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66;
Алтайский государственный университет, институт массовых коммуникаций,
филологии и политологии, оф. 405-а.

Тел./Факс: 8 (3852) 296617. E-mail: soveto1@filo.asu.ru

Адрес на сайте АлтГУ: http://www.fmc.asu.ru/philo_journal/

Адрес в системе РИНЦ: https://www.elibrary.ru/title_about_new.asp?id=25826

Адрес в Open Journal System: <http://journal.asu.ru/pm/index>

ISSN 1992–7940

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Дьяченко И. Н. Звуковой уровень текста как детерминанта интерпретации.....	7
Деминова М. А. Трансмедийный проект: стратегия коммуникативного интерактива (на материале сайта «РБК Pro»).....	20
Бакланова Е. В., Колесов И. Ю. Актуализация признаков песенно-поэтического текста в текстах жанров «рок» и «поп»	32
Милетова Е. В., Литвишко О. М. Сравнительный анализ структурно-семантических особенностей терминологических единиц профессионально-ориентированного дискурса (на материале английского языка)	49
Уланова Е. Э. Компетенции устного переводчика.....	68
Булгакова А. А. Символические образы в поэме Семёна Боброва «Древняя ночь Вселенной, или Странствующий слепец»	80
Курбакова М. А. Художественная символика И. С. Тургенева как проявление романтического начала в его творчестве.....	95
Сафронова Е. Ю. Вопрос о жанре произведения Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели»	114
Кухтенкова А. А. «Лирический мир» как одно из проявлений экзистенциальных исканий героев произведений Г. И. Газданова при воспроизведении ими музыки.....	134
Чжао Сюе. Восприятие современной китайской литературы в России	145

Научные сообщения

Мозгачева Е. А. Структура традиционного и авторского концепта «witch» (на материале романа Дж. Роулинг «Гарри Поттер и Кубок огня»)	157
Му Юйси. Языковые средства формирования медиаобраза Китая в русскоязычных интернет-текстах (на материале блогов о китайской опере)	169
Краснова О. Н. Роль ценностно-семантических оппозиций в раскрытии глубинных художественно-психологических характеристик образа повествователя в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»	178
Каравеева Е. М. Любовь как освобождение в романе Анчи Мин «Дикий Имбирь»	185
Резюме	193
Наши авторы	206

CONTENTS

Articles

Dyachenko I. N. Phonemic Level of the Text as the Interpretation Determinant.....	7
Deminova M. A. Transmedia Project: Strategy of Communicative Interaction (Based on the Material of the “RBC Pro” Website).....	20
Baklanova E. V., Kolesov I. Y. Actualization of Song and Poetic Text Features in the Texts of “Rock” and “Pop” Genres	32
Miletova E. V., Litvishko O. M. Comparative Analysis of Structural and Semantic Features of Terminological Units of Professionally Oriented Discourse (on the Material of the English Language)	49
Ulanova E. E. Competences of the Interpreter.....	68
Bulgakova A. A. Symbolic Images in the Poem by Semyon Bobrov “The Ancient Night of the Universe, or the Wandering Blind”	80
Kurbakova M. A. Artistic Symbolism of I. Turgenev as a Manifestation of Romantic Spirit of His Works	95
Safronova E. Yu. The Issue of Genre Belonging of F. M. Dostoevsky’s Work “The Village of Stepanchikovo”	114
Kukhtenkova A. A. The “Lyrical World” as One of the Manifestations of the Existential Quests of the Characters of G. I. Gazdanov’s Novels when They Perceive Music.....	134
Zhao Xue. Perception of Contemporary Chinese Literature in Russia.....	145

Scientific reports

Mozgacheva E. A. Structure of Author’s Concept “Witch” (a Case Study of J. K. Rowling’s Novel “Harry Potter and the Goblet of Fire”)	157
Mu Yuxi. Language Means for Shaping the Media Image of China in Russian Internet Texts (Case Study of Blogs about the Chinese Opera)	169
Krasnova O. N. The Role of Value-Semantic Oppositions in Revealing the Deep Literary and Psychological Characteristics of the Narrator’s Image in “Poor Liza” by N. M. Karamzin.....	178
Karavaeva E. M. Love as a Liberation in Anchee Min’s novel “Wild Ginger”	185
Summary	193
Our authors	206

СТАТЬИ

ЗВУКОВОЙ УРОВЕНЬ ТЕКСТА КАК ДЕТЕРМИНАНТА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

И. Н. Дьяченко

Ключевые слова: фоносемантическая доминанта, концептуальная система, звукоизобразительные средства, доминантный смысл, эмоции.

Keywords: phonosemantic dominance, conceptual system, sound instrumenting means, dominant meaning, emotions.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-01

На современном этапе особую значимость приобретают науки интегративного характера. Это явление представляется вполне закономерным, поскольку фоносемантические средства языковой выразительности еще в период Античности неизменно привлекали внимание философов. К примеру, стоики достаточно обоснованно занимались изучением природы звуковой изобразительности в языке в рамках понятийного аппарата своего времени [Платон, 1990].

Звукоизобразительные средства сопровождают носителя языка с периода раннего детства, когда они проявляются абсолютно неосознанно и спонтанно, до зрелого возраста, когда индивид может намеренно и даже виртуозно использовать средства фоносемантики в речевой деятельности.

Понятие «речевая деятельность» восходит к трудам Ф. де Соссюра, актуализируясь в его дихотомии язык-речь. По мнению Ф. де Соссюра, язык представляет собой систему знаков, устойчивую и абстрактную [Соссюр, 1977]. В то же время речь является конкретной и зависит от психофизиологических особенностей людей. Эти понятия неотделимы друг от друга, поскольку язык проявляется именно в речи.

В последнее время лингвистическая наука актуализирует понимание языка как средства репрезентации психики и сознания индивида. Именно поэтому феномен речевой деятельности является весьма актуальным для ученых, исследующих язык в тесной связи с перцепцией, речевой ситуацией, мышлением и т. д. [Пищальникова, 2001; Герман, 1999].

Компоненты фоносемантики представляют неотъемлемую составную часть когнитивных процессов, поскольку, основываясь на перцепции и ощущениях индивида, что является основными элементами мыслительного процесса, они организуют деятельность индивида и прежде всего его речевую деятельность. Не случайно в последнее время особую популярность приобретают различного рода телепередачи и шоу, использующие элементы языковой игры. Речь идет о программах, где участники, к примеру, играют в слова, разгадывают разнообразные кроссворды, сканворды, sudoku и т. д. Языковые игры представляются очень привлекательными и доступными для широкого круга участников независимо от пола, возраста, уровня образования. Таким образом, смыслоформирующая и эстетическая функции языка находят свое воплощение не только в речемыслительной деятельности поэтов, писателей и других деятелей искусства, но и в повседневной речевой деятельности индивидов.

Поскольку психофизиологическая сущность индивида едина и не зависит от его языковой принадлежности, следовательно, и реализация звуко-символизма универсальна, что было доказано многочисленными исследованиями, проведенными на материале достаточно большого количества неродственных языков. Это позволило С. Ульману включить звуковой символизм в языковые универсалии [Ульман, 1970].

Восприятие языковой единицы, понимание ее смысловой структуры подразумевает построение системы концептов, являющихся собственно интерпретаторами. Так, концептуальная система понимается Р. И. Павиленисом как «непрерывно конструируемая система информации (мнений и знаний), которой располагает индивид о действительном или возможном мире» [Павиленис, 1983, с. 280]. Поскольку сущностью интерпретации является собственно приписывание какого-либо смысла объекту, соответственно возможны варианты в интерпретации одной и той же единицы языка в различных концептуальных системах, а именно допустимо несколько вариантов интерпретации одной языковой единицы. В. А. Пищальникова справедливо отмечает, что единица языка, будучи репрезентантом ментальной сущности, соотносимой с ней в мышлении индивида, способствует восприятию и пониманию текста реципиентом [Пищальникова, 1999]. Текст в рамках психолингвистики, современной науки интегративного характера, рассматривается как продукт речевой деятельности. В свою очередь речевая деятельность является одним из видов деятельности индивида вообще. Таким образом, речевые явления в принципе не существуют вне рамок речемыслительной деятельно-

сти, что приводит к осознанию роли звукоизобразительных единиц как уровня самостоятельного сосредоточия смысла в процессе перцепции и понимания текста.

Как справедливо полагает Н. А. Рубакин, текст представляет собой набор знаков, которые обладают только потенциальным значением [Рубакин, 1927]. В этой связи смысл текста существует лишь как проекция реципиента, которая появляется в процессе перцепции и воспринимается реципиентом соответственно содержанию его мышления. Следовательно, текст, по мнению Н. А. Рубакина, являет собой континуум потенциальных интерпретаций, и только их совокупность дает возможность вести речь о содержании самого текста. Исходя из этого текст не несет смысла вне перцепции его реципиентом, и авторское содержание являет собой лишь один из множества вариантов его интерпретации. Для реципиента особо важным представляется вопрос о том, насколько мотивированно физическое тело текста репрезентирует авторскую концепцию. В целом, понимание текста реципиентом становится возможным в силу совпадения концептуальных систем его создателя и воспринимающего. Необходимо подчеркнуть, что абсолютное совпадение концептуальных систем в принципе невозможно из-за их уникальности, соответственно, не может быть понимания текста, тождественного авторскому.

В рамках концептуальной системы представляется возможным выделить некие смысловые универсалии, являющие собой инвариантные личностные компоненты. Данные универсалии называют доминантными смыслами концептуальной системы. Континуальное смысловое пространство текста представлено реципиенту в виде языковых репрезентантов этого пространства. Путем восприятия указанных репрезентантов осуществляется актуализация уже существующих и структурирование новых концептов в концептуальной системе реципиента. Выявление доминантного смысла основано на взаимоотношениях языковых единиц, репрезентирующих личностные смыслы. Личностные смыслы предоставляют реципиенту возможность воспринимать доминантные смыслы текста путем интегрирования личных.

Следует подчеркнуть, что восприятие новой информации осуществляется всей концептуальной системой реципиента с вовлечением прошлого опыта личности. В художественном тексте смысловая непрерывность проявляется чрезвычайно отчетливо из-за его целенаправленного структурирования. По справедливому замечанию Л. С. Выготского, понимание текста «...вызывается с принудительной необходимостью организацией поэтического материала» [Выготский, 1986, с. 177]. Вос-

приятие художественного текста осуществляется в процессе контакта сознания реципиента с сознанием автора, репрезентированным в материю текста.

Поскольку интерпретация текста осуществляется всей концептуальной системой индивида в целом, возможно появление множества вариантов понимания этого текста, и эти варианты не являются случайными. Это обусловлено креативностью интерпретативного поля, в рамках которого осуществляется построение новой смысловой системы, основанной на исходной (авторской), но, безусловно, не равной ее смысловой совокупности. Глубина понимания текста, несомненно, зависит от общего и языкового уровня компетенции реципиента. Таким образом, концептуальная система является неким единством, заключающим в себе потенциальные формы будущей организации, сосредоточением различных, но не случайных вариантов интерпретации. По мнению И. А. Герман, «смысловое поле как функциональная система актуализированного лексической единицей доминантного личностного смысла и как образующая сознания принципиально способно включать в себя вербальные, слуховые, визуальные, ассоциативные, предметные и иные характеристики реалии, соотносимой с лексемой-знаком поля» [Герман, 1999, с. 36]. Однако в процессе восприятия материи текста реципиентом происходит актуализация не всех репрезентированных в нем автором компонентов смысла одновременно, а лишь актуальных согласно мнению воспринимающего.

В процессе перевода иноязычного текста к его пониманию ведет совпадение концептуальных систем, репрезентированных в иноязычном тексте и в речемыслительной деятельности воспринимающего (переводчика). Единица иноязычного текста показывает на реалию, актуализируя ее концептуальную схему и образ. Если же указанная концептуальная схема, реализуемая в тексте, переводчику неизвестна, то, соответственно, понимания текста не происходит.

Переводческую деятельность в целом можно представить как воссоздание доминантного смысла текста оригинала переводчиком на основе его собственной концептуальной системы. Для репрезентации авторской концепции чрезвычайно актуальным является соответствие смысловой доминанты текста и его эмоциональной модальности, а также структурированность и изоморфизм фоносемантической доминанты текста. Соответственно, для успешного воссоздания содержания текста оригинала переводчику необходимо реконструировать гомоморфизм доминантного смысла исходного текста, фиксированной в нем эмоции и фоносемантической составляющей.

В рамках обозначенного подхода нами был исследован поэтический текст Е. Jennings «Absence» и его перевод на русский язык, выполненный М. Карп, с применением методики выявления доминантных личностных смыслов, расчета фоносемантической доминанты по А. П. Журавлеву и элементов статистического анализа материала.

В стихотворении Элизабет Дженнингс «Absence» репрезентирован доминантный смысл «потрясение». Актуализация данного смысла осуществляется на всех поэтических уровнях с помощью различных средств.

На лексическом уровне концепт «потрясение» представлен фразой «your absence» (*absence*: «1. The state of a period of being away. 2. non-existence...»). Интенсивность эмоции актуализируется в строфе «*made your absence seem a savage force*» (*savage*: «1. Forcefully, cruel or violent; fierce» [Muller, 1989, p. 928]); *force*: 1. Natural or physical power; active strength» [Muller, 1989, p. 401]). Лирический герой страдает от отсутствия дорогого ему человека, и это страдание воздействует не только на него, но и на окружающую его действительность с жестокой активностью, подчиняя себе и преобразая все вокруг. На месте последней встречи лирического героя с любимым человеком ничего не изменилось, все вокруг осталось прежним, и ничто не указывает на то, что отношения завершились: сады, как и прежде, ухожены («*the gardens were well-tended*»), все так же активно и жизнерадостно бьют фонтаны («*the fountains sprayed their usual steady jet*»), как и раньше, взлетают с деревьев безмятежные, радостно поющие птицы («*the thoughtless birds... shook out of the trees, singing an ecstasy...*»). Кажется, что абсолютно ничто не в силах нарушить окружающее умиротворение («*there could not be a pain to bear*»). И именно это спокойствие, тишина, мир и безмятежность, отсутствие каких-либо изменений акцентируют в свою очередь отсутствие возлюбленной лирического героя, безжалостно вызывая тем самым у него тяжкие воспоминания о прошлых событиях. Сердечные переживания, душевные муки и страдания лирического героя переполняют его израненную душу и изливаются на окружающую его действительность: от мучений, вызванных воспоминаниями о прошлом, содрогнулось все вокруг безутешного героя («*there came an earthquake tremor: fountains, birds and grass were shaken by my thinking of your name*»).

В анализируемом стихотворении актуализируется интенсивная эмоция переживаний, безмерных мучительных страданий, абсолютной безутешности лирического героя, вызванных отсутствием его возлюбленной. Несомненно, что фоносемантическая структура анализируемого поэтического текста играет важную роль в формировании его доминирующей эмоции.

нантного эмоционально-смыслового содержания. Вычисление фоносемантической доминанты поэтического текста «Absence» последовательно отражено в таблице 1.

Таблица 1

**Вычисление фоносемантической доминанты текста «Absence»
(общее количество звукобукв в тексте — 530)**

Звукобуква	Количество звукобукв в тексте	Нормальная частотность звукобукв	Частотность звукобукв в тексте	Величина отклонения частотностей звукобукв от нормы
B	7	0,013	0,013	1
C	24	0,032	0,045	+1,41
D	17	0,020	0,032	+1,60
F, th	6+6	0,002	0,022	+11
H	1	0,008	0,002	-4
K	12	0,030	0,023	-1,30
L	И	0,020	0,021	+1,05
M	9	0,025	0,020	-1,25
N	31	0,040	0,058	+1,45
P	6	0,020	0,011	-1,82
T	23	0,055	0,043	-1,28
Th,w,v	16+8+3	0,028	0,051	+1,82
Z	9	0,013	0,020	+1,54
J	2	0,008	0,004	-2
R	8	0,024	0,015	-1,6
O	2	0,012	0,004	-3
Ch	1	0,020	0,002	-10
E	36	0,001	0,067	+6,7
e	24	0,004	0,045	+11,25
l	9	0,015	0,017	+1,13
i	16	0,041	0,030	-1,37
O	8	0,037	0,015	-2,47
o	18	0,067	0,034	-1,97
A	8	0,046	0,015	-3,07
a	3	0,049	0,006	-8,17
Oo, U	4	0,012	0,008	-1,5
o,o,u	1	0,017	0,002	-8,5

Фоносемантическую доминанту анализируемого поэтического текста составляют звукобуквы *а, э, о, д*, объединенные общими признаками «хороший, мужественный, большой, красивый, активный, величественный, храбрый, громкий». Уровень отклонения указанных звукобукв от нормальной частотности составляет «-8,17; +11,25; -2,47; +1,60». Частотность указанных звукобукв в норме составляет на 1000 знаков в речи соответственно 49, 4, 37, 20 случаев. Звукобуквы *в, г* («мужественный, сильный, короткий, быстрый, могучий») также чрезвычайно отклоняются от нормы по своим частотностям «+1,82; -3». В нормальной обыденной речи указанные звукобуквы присутствуют 28, 12 раз на 1000 знаков. Свистящие *з, с*, имеющие общие признаки «шероховатый, злой», отклоняются в исследуемом тексте от нормальной частотности на «+1,54; +1,41». Частотность их в речи составляет соответственно — 13 и 32 звукобуквы на каждую 1000 знаков. Отдельная группа была сформирована звукобуквами *п, ф, х, ч, ж* по выделяемым признакам «темный, шероховатый, слабый, угловатый, страшный». Указанные звукобуквы отклоняются от нормальной частотности на «-1,82; +11; -4; -10; -2». Частотность выделенных звукобукв в обычной речи составляет соответственно 20, 2, 8, 20 и 8 звукобукв на 1000 знаков. Звукобуквы *у, р* объединены в группу по общим признакам «большой, темный, мужественный, громкий холодный, страшный». Они также отклоняются от существующей нормы в исследуемом материале на «-8,5; -1,6». Частотность их в норме в речи составляет соответственно 17 и 24 звукобуквы на 1000 знаков. На фоническом уровне изучаемого материала наблюдается значительное преобладание звукобукв с **отрицательными характеристиками**. Положительные признаки звукобукв поэтического текста успешно нейтрализуются отрицательными в силу их чрезвычайно более значительного отклонения от нормы в обыденной речи. К примеру, звукобуква *э*, обладающая положительными характеристиками и уровнем отклонения «+11,25» (чрезвычайно значительным), «забывается» отрицательными признаками звукобуквы *ф* с отклонением от нормы «+11». Положительно представленная звукобуква *а* с уровнем отклонения «-8,17» нейтрализуется соответственно отрицательно окрашенной звукобуквой *ч* «-10» и т. д. Несложно отметить, что отрицательно окрашенные звукобуквы обладают максимальными величинами отклонения выявленной частотности от нормы и, соответственно, **образуют содержательный звуковой тон исследуемого текста**. Отрицательные характеристики «темный, печальный, шероховатый» чрезвычайно ак-

тивно акцентируют интенсивность и непрерывность страдания, потрясения и абсолютно нейтрализуют положительную фоносемантическую значимость, присутствующую в тексте на значительно более умеренном уровне.

В переводе поэтического текста «Отсутствие», выполненного М. Карп, представлено воссоздание профессиональным переводчиком эмоционально-смысловой и фоносемантической доминант.

В строфе «*потрясена отсутствием твоим*» реконструирован доминантный смысл «потрясение», который также присутствует в заглавии и актуализируется заданной структурой смысловых связей на лексическом уровне. Также доминантный смысл репрезентируется фоносемантическим и эмоциональным уровнями анализируемого текста.

Отсутствие — «положение, когда нет в наличии кого-чего-нибудь, когда кто-что-нибудь отсутствует» [Ожегов, 1993, с. 494]. Лексема «не доставало» усиливает проявление интенсивности эмоционального содержания (*не доставать* — *отсутствовать*, не иметься (о **нужном, необходимом...**) [Ожегов, 1993, с. 414]. Отсутствие возлюбленной, столь необходимой лирическому герою, очень обостренно им ощущается. Лексема «оборвалось» дополнительно акцентирует мучительное состояние разлуки, которая актуализирует внезапность перехода одного состояния в другое гораздо более активно, чем использованная автором в оригинале лексема *had ended* (*оборвать*: «3. Сразу **резко** прекратить действие, течение чего-н.» [Ожегов, 1993, с. 445] в отличие от (*end*: «I. The point at which something **stops** or after which it **no longer exists**» [Muller, 1989, p. 334]. Поле акцентуации исследуемого концепта вовлекает также целый ряд природных объектов: «*фонтаны, птицы, — вся земля дрожала, потрясена отсутствием твоим*» (Потрясти: «4. Сильно взволновать, произвести большое впечатление» [Ожегов, 1993, с. 590]). Потрясение лирического героя особенно усиливает тот факт, что место прежних свиданий осталось совершенно неизменным («*ничто не изменилось, даже малость...*»). Представленная в переводе фоносемантическая структура текста являет собой модель оригинальной структуры и репрезентируется подавляющим большинством звуков (с большим процентом шипящих и свистящих), соотносимых с отрицательными ассоциациями. Статистические данные выявления фоносемантической доминанты перевода поэтического текста «Отсутствие» сведены в таблицу 2.

Таблица 2

**Вычисление фоносемантической доминанты текста «Отсутствие»
(общее количество звукобукв в тексте — 395)**

Звукобуква	Количество звукобукв в тексте	Нормальная частотность звукобукв	Частотность звукобукв в тексте	Величина отклонения частотностей звукобукв от нормы
Б	7	0,013	0,018	+ 1,38
Б'	2	0,005	0,005	1
В	7	0,028	0,018	-1,56
В'	4	0,011	0,010	-1Д
Г	3	0,012	0,008	-1,5
Д	8	0,020	0,020	1
Д'	3	0,017	0,008	-2,13
Ж	5	0,008	0,013	+1,63
К	5	0,030	0,013	-2,31
К'	1	0,003	0,003	1
Л	7	0,020	0,018	-1,11
Л'	9	0,017	0,023	+1,35
М	14	0,025	0,035	+ 1,4
М'	2	0,007	0,005	-1,4
Н	8	0,040	0,020	-2
Н'	14	0,024	0,035	+1,46
П	8	0,020	0,020	1
П'	2	0,006	0,005	+1,28
Р	5	0,024	0,013	-1,85
Р'	4	0,014	0,010	-1,4
С	9	0,032	0,023	-1,39
С'	6	0,017	0,015	-1,13
Т	21	0,055	0,053	-1,04
Т'	10	0,020	0,025	+1,25
Ф	6	0,002	0,015	+7,5
Х	1	0,008	0,003	-2,67
Х'	1	0,001	0,003	+3
Ц	3	0,004	0,008	+2

Окончание таблицы 2

Звукобуква	Количество звукобукв в тексте	Нормальная частотность звукобукв	Частотность звукобукв в тексте	Величина отклонения частотностей звукобукв от нормы
Ч	2	0,020	0,005	-4
Ш	4	0,012	0,010	-1,2
Щ	1	0,003	0,003	1
З	5	0,013	0,013	1
З'	3	0,002	0,008	+4
И	6	0,015	0,015	1
и	19	0,041	0,048	+ 1,17
Ы	1	0,006	0,003	-2
ы	6	0,010	0,015	+1,5
У	2	0,012	0,005	-2,4
у	5	0,017	0,013	-1,31
Е	4	0,039	0,010	-3,9
Я	3	0,011	0,008	-1,38
О	8	0,037	0,020	-1,85
о	29	0,067	0,073	+1,09
А	8	0,046	0,020	-2,3
а	21	0,049	0,053	+1,08

Фоносемантическую доминанту звуковой материи исследуемого текста перевода структурируют звукобуквы *а, е, о, д* с характерными признаками «хороший, активный, светлый, яркий». Частотность отклонения от нормы в речи указанных звукобукв соответственно составляет «-2,3; -3,9; -1,85; -2,13». Частотность в нормальном речевом потоке представляет 46, 39, 37 и 17 звукобукв на 1000 знаков. В анализируемом тексте присутствует 8, 4, 8 и 8 звукобукв на 395 знаков. Звукобуквы *в, г* с общими признаками «мужественный, быстрый, сильный, короткий, могучий» представляют неотъемлемый фрагмент фоносемантической доминанты текста перевода. Их частотность отличается от нормальной (28 и 12 звукобукв на 1000 знаков) соответственно на «-1,56; -1,50». Признаки «хороший, яркий, светлый, сильный, быстрый, активный» подчеркивают умиротворение окружающей лирического героя действительности, отсутствие перемен в ней. Именно этот факт способствует интенсификации душевных страданий героя, по-

скольку окружающий мир остается без изменений, но возлюбленная отсутствует. Звуки с набором положительных характеристик лишь актуализируют, акцентируют заданные эмоции текста (душевные муки, переживания героя). Необходимо также подчеркнуть наличие комплекса звукобукв *ы, у, р* с характеристиками «большой, холодный, мужественный, громкий, темный, страшный» с количеством отклонения от речевой нормы (6, 12, 24 звукобуквы на 1000 знаков) на «-2; -2,40; -1,85» (1, 2 и 5 звукобукв на 395 знаков).

Звукобуквы *ж, ц, х', к, ф, ч, х* объединены общими характерными признаками «плохой, темный, страшный, отталкивающий, шероховатый» с отклонением от нормальной частотности на «+1,63; +2; +3; -2,31; +7,5; -4; -2,67». Частотность указанных звукобукв в речи составляет соответственно 8, 4, 1, 30, 2, 20 и 8 раз на 1000 знаков.

Несложно заметить, что фоносемантическую доминанту исследуемого текста структурируют звуки с набором отрицательных характеристик. Частотность их отклонения от установленной нормы в речи является максимальной, и они тем самым «забивают» звукобуквы с набором положительных характеристик, которые также присутствуют в изучаемом тексте, но в гораздо меньшем количестве. Звукобуквы с четко выявленным набором отрицательных ассоциативных характеристик нашли средоточие в строфах, описывающих потрясение лирического героя от отсутствия возлюбленной. Содержание звуковой материи исследуемого поэтического текста структурирует перцепцию реципиентом вышеназванного смысла. Данные, нашедшие отражение в таблицах 1 и 2, свидетельствуют о том, что фоносемантическую доминанту анализируемых поэтических текстов оригинала и перевода организуют звуки, являющиеся одинаковыми в обоих языках, т. е. тем самым репрезентируют соответственно фоносемантические универсалии. Безусловно, присутствуют звуки, являющиеся парными по твердости/мягкости, характерные для фонологической системы русского языка, но и они, как было выявлено в процессе анализа, также регулируют восприятие доминантного смысла поэтического текста реципиентом в необходимом направлении.

Перевод поэтического текста «Absence» отличается нетождественностью (а абсолютное совпадение в принципе невозможно с силу разного содержательного наполнения концептуальных систем автора и переводчика) адекватности. В переводе подчеркнут чрезвычайно резкий характер расставания героев в сравнении с текстом оригинала: «*anything had ended*» — «*ничего не оборвалось*». Описание окружающей лирического героя природы, весьма детальное в оригинальном тек-

сте, поскольку оно способствует раскрытию эмоционального состояния героя, передано достаточно общими фразами в переводном тексте: «*the gardens were well-tended, the fountains sprayed their usual steady jet*» — «*листва, газон, фонтаны, водоем*». Несколько нивелирована в тексте переводе передача строфы о диссонансе, разладе, способном нарушить спокойствие: «*any discord shake the level breeze*» — «*что-то, что шумит земной покоей*». Но подчеркнутому в тексте оригинала диссонансу противопоставляется природное спокойствие и душевные страдания лирического героя, что дополнительно регулирует восприятие доминантного смысла. В тексте перевода это отражено весьма слабо.

Библиографический список

- Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1986.
- Герман И. А., Пищальникова В. А. Введение в лингвосинергетику. Барнаул, 1999.
- Журавлев А. П. Звук и смысл. М., 1991.
- Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1993.
- Павиленис Р. И. Проблема смысла: Современный логико-функциональный анализ языка. М., 1983.
- Пищальникова В. А. Психопоэтика. Барнаул, 1999.
- Пищальникова В. А. Общее языкознание. Барнаул, 2001.
- Платон. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1990.
- Рубакин Н. А. Библиологическая психология и литературоведение. М., 1927.
- Ульман С. Семантические универсалии // Новое в лингвистике. Вып. 5. М., 1970.
- Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977.
- English verse in Russian Translation. XX-th Century. М., 1984.
- Müller V. K. English-Russian Dictionary. М., 1989.

References

- Vygotsky L. S. *Psihologia iskusstva* [Psychology of Arts]. Moscow, 1986.
- German I. A., Pishchalnikova V. A. *Vvedenie v lingvosinergetiku* [Introduction into Linguasinergetics]. Barnaul, 1999.
- Zhuravlev A. P. *Zvuk i smysl* [Sound and Meaning]. Moscow, 1991.
- Ozhegov S. I., Shvedova N. Yu. *Tolkovy slovar russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of Russian Language]. Moscow, 1993.

Pavilyonis R. I. *Problema smysla. Sovremennyy logiko-funktsionalny analiz yazyka* [Problem of Sense. Modern Logic Functional Language Analysis]. Moscow, 1983.

Pishchalnikova V. A. *Psihopoetika* [Psychopoetics]. Barnaul, 1999.

Pishchalnikova V. A. *Obshchee yazykoznanie* [General Language Study]. Barnaul, 2001.

Platon. *Sobranie sochineniy*. [Assembly of Works]. Vol. 1. Moscow, 1990.

Rubakin N. A. *Bibliologicheskaya psihologia i literaturovedenie* [Bibliology Psychology and Literature Study] Moscow, 1927.

Saussure F.de. *Trudy po yazykoznaniiyu* [Works on Language Study]. Moscow, 1977.

Ulman S. *Semanticheskie universalii* [Semantic Universal Items]. *Novoe v lingvistike* [New in Linguistics. Iss. 5]. Moscow, 1970.

English verse in Russian Translation. XX-th Century. M., 1984.

Müller V.K. English-Russian Dictionary. M., 1989.

ТРАНСМЕДИЙНЫЙ ПРОЕКТ: СТРАТЕГИЯ КОММУНИКАТИВНОГО ИНТЕРАКТИВА (НА МАТЕРИАЛЕ САЙТА «РБК PRO»)

М. А. Деминова

Ключевые слова: трансмедийный проект, сторителлинг, медиа-контент, медиатекст, медийный продукт, мультимедийность, интерактивность.

Keywords: transmedia project, storytelling, mediacontent, mediatext, media product, multimedia, interactivity.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-02

Глобальной трансформации подверглась журналистика во всех направлениях — в производстве, распространении и использовании медиаконтента. На сегодняшнем этапе развития медиа ее аудитория уже привыкла, что помимо традиционного печатного текста на сайте издания есть фоторепортажи и колонки, онлайн-радио, видеоре-портажи и звуковые новости. Телевизионное шоу в Сети, поддержанное блогом сетевого ведущего и помещенное на мультиэкран, мультимедийная статья с видео- и звуковыми фрагментами, инфографикой, контекстными ссылками — это современная реальность. Сегодня медиа включают в создание контента различные конвергентные элементы, т. е. становятся трансмедийными [Meikle, Young, 2011].

В современном медиадискурсе конструируется особый мир, соединяющий рассказываемую историю с реальностью, создающий при этом эффект присутствия. Подобного рода феномен обусловлен запросами современной аудитории, которая не желает больше ограничиваться традиционными способами получения информации.

Термин «трансмедиа» в научную среду введен в 2003 году Генри Дженкинсом. Он отмечает, что «в трансмедиа история разворачивается через несколько медиаплатформ, где каждый новый текст становится характерным и ценным дополнением к целому» [Jenkins, 2006, URL]. По мнению Дженкинса, трансмедийный сторителлинг — это процесс, в котором фрагменты истории целенаправленно разделяются и преподаются через множество платформ для создания единого сюжета. Эту тему развивали и такие зарубежные исследователи, как J. Lambert (2003), G. Long (2007), A. Phillips (2012), R. Pratten (2011), C. A. Scolari (2009).

В пространстве зарубежных СМИ трансмедиа-феномен изучен достаточно хорошо, во многих случаях прослежен и систематизирован ряд специфических характеристик, типичных для трансмедиа сторителлинга в медиасреде. Но стоит отметить, что не все «признаки и черты», найденные зарубежными исследователями, можно переложить на российскую практику использования этой формы подачи информации.

Трансмедийный дискурс сегодня интересен многим исследователям, среди них Р. Р. Гамбарато, Е. Г. Лапина-Кратасюк, О. В. Мороз (2017), Л. А. Красий (2017), М. А. Пильгун (2015), О. В. Рузанова (2017), Н. Л. Соколова (2011), А. С. Сумская (2015). Заметим, что в России трансмедиа-сторителлинг появился гораздо позже, чем за рубежом, и лишь несколько лет эта практика активно внедряется в способы производства и продвижения новостного потока не только на федеральном, но и на локальном уровне.

Важно отметить, что переход от информирования к коммуникационному и, как следствие, активизация участия аудитории в создании контента отмечается исследователями как важнейший результат творческого использования СМИ цифровых технологий производства и продвижения медиаконтента в глобальное пространство. Интернет объединил в себе интерактивность коммуникации, эффект присутствия коммуникантов и информационную насыщенность самого акта коммуникации. А. С. Сумская отмечает, что «современная аудитория (слушателей, зрителей, читателей) — требует доступ к контенту в любое время и на любой платформе. В условиях разнообразия медиапредложений современный пользователь, формируя картину дня или события, как правило, использует совокупность источников» [Сумская, 2015].

Дрю Дэвидсон, известный американский ученый, пишет о том, что трансмедиа в первую очередь характеризуются интерактивностью [Женченко, 2016]. В. Д. Мансурова считает, что деятельность современного журналиста «уже немислима без потребителя, находящегося в активной позиции и в режиме online информирующего редакцию о своих реакциях на потребляемый продукт. Диктат потребителя оправдан свободой сетевой коммуникации. Более того, подчиненная роль журналиста в процессе „производство — потребление“ обязывает его предусмотреть возможности коммодификации своего творческого продукта» [Мансурова, 2017, с. 20].

Цель данного исследования — анализ коммуникативных стратегий трансмедийного проекта «РБК Pro» как интерактивной площадки, предлагающей аудитории медийный продукт, обладающий множественными функциями для организации и самоорганизации ее деятельности в онлайн- и оффлайн-пространстве.

Исследование основано на выборочном структурно-функциональном анализе материалов трансмедийного проекта интернет-портала «РБК Pro», представленного с марта по август 2020 года. Тематика материалов, их соотнесение с отраслями бизнеса, нацеленность на аудиторию, рекомендательный характер и вариативность реализуемых предложений представляют логическую схему интерактивной связи с аудиторией сайта. Структурно-семантический анализ медиаконтента «РБК Pro» базируется на классификационных признаках стратегий трансмедиа, предложенных Генри Дженкинсом.

Генри Дженкинс выделил главные стратегии трансмедиа-повествования, которые мы проанализируем на материале проекта «РБК Pro». Классификация Генри Дженкинса включает следующие параметры: распространяемость и проникаемость, непрерывность и множественность, вовлекаемость и экстрагируемость, сериальность, мироздание, субъективность, перформативность [Jenkins, 2009, URL]:

1. Распространяемость и проникаемость. Под распространяемостью понимается способность аудитории активно участвовать в распространении информации посредством социальных сетей и в процессе этого расширять его экономическую и культурную значимость. Проникаемость подразумевает способность истории заставить аудиторию подробнее изучить сюжет. Функции трансмедийных историй проявляются по-разному. Одни распространяются быстро и широко, но не вызывают у аудитории желания вникать в содержание, другие, напротив, обладают высоким потенциалом проникаемости. В социальных сетях «РБК Pro» ведет рубрику «Просто спросите эксперта», в которой подписчикам предоставлена возможность задать вопрос одному из ведущих экспертов-практиков из конкретного сегмента бизнеса — строительства, маркетинга, промышленности, ИТ и других его областей. А также публикуются ответы, полезные рекомендации и инструкции от эксперта. Кроме того, «РБК Pro» запустил новый формат взаимодействия читателей с экспертами — вебинары. Во время вебинара аудитория имеет возможность задавать вопросы спикеру, а после получает запись и презентацию вебинара по электронной почте.

2. Непрерывность и множественность. Производитель проекта осознанно формирует «бесконечный контент», размещая информацию из разных источников. А аудитория в свою очередь мигрирует с платформы на платформу, дополняя свое представление о заинтересовавшей истории. Фильтрация контента по источникам помогает аудитории взаимодействовать с конкретной компанией или изданием через потребление информации. Например, сотрудничество «РБК Pro» с ин-

формационным агентством Bloomberg, обеспечивающим пользователей через сеть деловой и светской информацией, предлагает банк из более чем 200 публикаций различной направленности.

3. Вовлекаемость и экстрагируемость. С помощью развития и дополнения истории на разных площадках производители контента погружают потребителей в вымышленный мир, формируя таким образом сообщество постоянной аудитории. Множество источников информации, разнообразие отраслей делового мира, соотносимых с различными функциями, позволяют пользователям сайта «РБК Pro» погружаться в информационный поток по разным траекториям, увлекаться историей и углубляясь в сюжет, уделяя внимание деталям, периферии и контексту.

4. Сериальность. Сегментированность трансмедийного дискурса за счет введения новых сюжетов расширяет понимание аудиторией содержания истории. Погружение в нарратив, разделенный на отдельные части, с одной стороны, усложняет задачу отслеживания повествования, но, с другой стороны, возбуждает креативную активность. Четкая структурированность медиаконтента сайта «РБК Pro» на интерактивные многосоставные истории позволяет пользователям обращаться к ним как к сериалам. Многосерийных историй на сайте немало — «Прогнозы 2020», «Бизнес-гуру», «Ошибки и провалы», «Новое», «Подборки», «Китайский бизнес», «Госрегулирование» и др. Принцип сериальности удерживает внимание аудитории, побуждая возвращаться к истории снова и снова. Полное погружение в контент возможно после последовательного изучения отдельных элементов истории (серий).

5. Мироздание. Трансмедийный дискурс помогает аудитории объединиться в сообщества по интересам, а также побуждает пользователей соучаствовать в создании контента, привязывая аудиторию к процессу создания, заставляя исследовать пространство, интерпретировать факты, события, давать прогнозы развитию сюжетов. «РБК Pro» — трансмедийный проект для профессионалов в бизнесе, которые хотят улучшить работу своей компании и индустрии. Пользователями проекта являются в основном предприниматели, управленцы, руководители предприятий, менеджеры. Все данные проверены, систематизированы и сконцентрированы на главном — «РБК» организует информационное пространство, своего рода микромир бизнес-идей, проектов, форм, прогнозов, исследований.

6. Субъективность. Идея трансмедиа предполагает расширение пространства истории за счет дополнительных платформ. Поэтому каждый пользователь формирует собственную траекторию интерпрета-

ции отдельных частей истории. Технологии трансмедиа позволяют проекту «РБК Pro» адресно настраиваться на каждого отдельно взятого пользователя. Поскольку контент проекта платный, то оказывается доступным по подписке только избранным потребителям. Пользователь формирует свою рассылку, она приходит по электронной почте в определенное время.

7. Перформативность. В трансмедийных проектах благодаря интернету создаются условия для сотрудничества и соучастия аудитории в создании трансмедийного дискурса. Проект «РБК Pro» через организованный механизм тегов и фильтров позволяет предоставлять информацию потребителю без использования поисковых систем и текстов рекламы.

Итак, трансмедийный проект «РБК Pro» характеризуется интерактивностью, последовательностью, сериальностью (серийностью), выстроенной вселенной со своим микромиром, плюс оригинальным контентом деловой информации.

Среди деловой аудитории интернет-ресурс «РБК Pro» востребован. Сайт позиционирует себя в качестве бизнес-консалтинга для предпринимателей и топ-менеджеров. Тематическое и технологическое разнообразие сайта свидетельствует о том, что менеджмент медиахолдинга учитывает возможности, которые приносит проекту прямой выход на аудиторию. Маркетинговая стратегия РБК, размывающая территориальные границы платформ «РБК», ведет к полному охвату аудитории, характеризующейся высокими медиапотребностями. Стратегия «РБК» основана на обращении к новейшим конвергентным технологиям.

Сосредоточиться на восприятии материала помогает четкая структурная организация сайта. При помощи интерактивных инструментов пользователям интернет-сайта предоставляется возможность настраивать ленту новостей под свои задачи, комбинируя фильтры и создавая уникальную экспертную информационную среду. Постоянные подписчики сайта в специальном разделе «Избранное» могут сохранять полезные для себя материалы. Адресное потребление информации осуществляется самими пользователями, которые формируют рассылку по темам. Участие пользователей в подобного рода интерактиве обеспечивается специальной авторской рассылкой с бизнес-идеями и трендами.

По мнению А. А. Никитенко, «основной тенденцией реализации интерактивности у сетевых версий деловых СМИ можно назвать стремление персонализировать пользователя, сделать потребление им информации не анонимным, а адресным» [Никитенко, 2011, с. 252]. Интерактивность диктует логику взаимодействия с читателями, предостав-

ляя, как выражаются производители проекта «РБК Pro», «инструменты для развития бизнеса и вдохновения».

Структурно-семантический анализ медиаконтента проекта «РБК Pro» показал, что проект включает в себя: огромное количество статей (61%), исследования (11%), инструкции/рекомендации (9%), прогнозы от экспертов (5%), дайджесты отраслевых СМИ (4%) и другую информацию в разнообразных упаковках. В каждой теме представлен анализ той или иной ситуации, явления или процесса в бизнесе. В подборках содержатся ответы на сложные запросы аудитории. Команда проекта формирует рабочие сценарии для решения проблем — с цифрами, кейсами и инструкциями.

Контент «РБК Pro» полностью протегирован. Лента материалов формируется на сайте в реальном времени, выборку по отраслям, типам материалов, функциям и источникам осуществляет сам пользователь. Основные теги каталогизируют информацию, во-первых, по отраслям: ретейл, строительство, пищевая промышленность, HoReCa, услуги, медицина, недвижимость, финансы, индустрия развлечений, сельское хозяйство, каждая из которых может быть конкретизирована в определенном направлении; во-вторых, фильтры дают возможность в интерактивном режиме выбирать функцию: менеджмент, маркетинг, право, продажи, интернет-торговля, логистика, госзаказ, клиентский сервис, закупки, инвестиции, инновации, дизайн и др.; в-третьих, настраиваемыми являются и теги в рубрике «Источники», которых насчитывается на сайте более 300, и, наконец, в рубрике «тип материала» аудитории предоставляется возможность выбирать «упаковку» и содержание информации: кейсы с историями конкретных компаний и проектов, прогнозы, инструкции, истории конкретных компаний, исследования, подборки, видеоблоги, трансляции с конференций, вебинары, интервью, дайджесты отраслевых западных и российских СМИ, статьи, обзорные материалы. Несмотря на то, что проект «РБК Pro» позиционирует себя не как новостной интернет-портал, а как гид по отраслям российского бизнеса, материал сайта содержат в первую очередь новостные истории, а также обзоры специалистов рынка, результаты фундаментальных исследований, основные показатели экономического состояния предприятий, информацию по российским компаниям. Все материалы по заданной формуле отсортированы по релевантности: в начале ленты находятся материалы с самым большим количеством выбранных тегов, в конце выдачи — материалы с наименьшим количеством пересечений. Можно пересортировать материалы в хронологическом порядке. Привязанность материалов к определенным рубрикам подвиж-

на, доминирует принцип, при котором материалы, объединенные событием, сюжетом, героем, конструируются в сюжеты из разных рубрик.

Основной текст истории сопровождается тематически смежными материалами при помощи гипертекстовых ссылок. В соответствии с индивидуальными потребностями потребителя гипертекст дает возможность множественного выбора в информационном потоке. Все текстовые истории содержат элементы мультимедиа, такие тексты называют полимедийными [Лукина, Лосева, 2010]. Мультимедийные сюжеты являются креолизованными, соединяющими текст вербальный и невербальный с использованием визуальных элементов (фото, видео, графика) и звучащей речи.

Структурно-функциональный анализ материалов сайта «РБК Pro» показывает, что для реализации основной стратегии коммуникативного интерактива в проекте активно используются элементы мультимедиа и трансмедиа. Интерактивное взаимодействие с потребителем позволяет расширять границы медиаконтекста и способов его подачи, для этого используются современные конвергентные технологии. Представим результаты анализа в таблице.

Структурно-функциональный анализ материалов сайта «РБК Pro»

Инструменты проекта	Прогнозируемая интерактивность
Фильтрация по отраслям, функциям и источникам	Настройка ленты под свои задачи, создание индивидуального пользовательского пространства
Тематическое и технологическое разнообразие сайта	Прямой выход на аудиторию, расширение аудитории, характеризующейся высокими медиапотребностями. Становятся популярными непрофильные для делового проекта политические и развлекательные темы.
Подробный разбор актуальных и практических вопросов бизнеса	Каждая подборка содержит ответ на сложный запрос целевой аудитории из мира бизнеса
Кейсы, исследования, прогнозы и бизнес-практики	Предлагаются сценарии для решения проблем — с цифрами, кейсами и инструкциями.
Дайджесты иностранных и российских отраслевых СМИ	Всестороннее удовлетворение потребностей целевой аудитория, погружение аудитории в самые важные актуальные на сегодняшний день проблемы
Переводы лучших материалов иностранных СМИ	Оперативное оповещение целевой аудитории о событиях делового мира за рубежом, обеспечение дополнительной информацией

Итак, медиахолдинг «РБК» характеризуется как современное СМИ, активно использующее конвергентные механизмы управления вниманием и поведением аудитории. Медиапроект, реализуемый на его онлайн-платформах, характеризуется интерактивностью, последовательностью, серийностью, выстроенной вселенной со своим микромиром, плюс оригинальным контентом деловой информации. Ведущей стратегией проекта «РБК Pro» является трансмедийный контент и его продвижение в сетевом пространстве. Трансмедийный принцип разработки медиапроекта предлагает реализацию нескольких функций одновременно: поддерживать и развивать интерактивность коммуникации; давать пользователю инструменты отбора, комбинирования и дополнения медиаисторий по своему желанию; максимально персонифицировать историю; поддерживать и по возможности повышать благожелательность целевой аудитории; стимулировать аудиторию к использованию одновременно нескольких каналов коммуникации.

Современные средства массовой информации совмещают в себе функции производства качественного медиапродукта и монетизации информации. Благодаря трансмедиатехнологиям каналы массовой информации увеличили как онлайн, так и офлайн-активность. Одной из эффективных технологий выступает производство трансмедиаисторий, заряженных стратегией коммуникативного интерактива. Трансмедиаповествование, как эффективный инструмент производства и распространения информации, позволяет информационной продукции стать еще более востребованной и разносторонней. Трансмедиапроекты расширяются, видоизменяются, вовлекают в свое создание потребителя.

Результаты исследования дают повод говорить об активном использовании проектом «РБК Pro» стратегии коммуникативного интерактива с использованием различных трансмедийных технологий. Особенностью рассказываемых «РБК Pro» историй является не строго объективное представление события, а то, что СМИ дает возможность интерпретации. Творческие новации позволяют журналистам существенно расширить функциональную сферу своей деятельности, мультиплицируя — умножая и преобразая результаты коммуникативного интерактива с аудиторией.

Использование инструментов трансмедиа — ответ журналистики на актуальные запросы своей аудитории. Современные интернет-СМИ с энтузиазмом осваивают технологии трансформации контента в угоду потребителю. И практика современной отечественной журналистики

уже демонстрирует образцы высокопрофессионального применения трансмедийных технологий. Трансформированный медиатекст выполняет не только функцию извлечения коммерческой выгоды от продажи медиапродукта, на чем настаивает медиаиндустрия, но и продуцирует вариативные имплицитные смыслы, перенося сложные проблемы в обыденность в человеческом представлении о должном и возможном путем интерпретации причин и последствий.

Библиографический список

Гамбарато Р. Р., Лапина-Кратасюк Е. Г., Мороз О. В. Панорама российских трансмедиа: опыт картирования мультиплатформенных инициатив // ШАГИ/STEPS. 2017. Т. 3, № 2.

Женченко М. Эволюция терминов «мультимедиа», «кросс-медиа», «трансмедиа» в развитии цифрового сторителлинга // Studia Medioznawcze. 2016. № 4 (67).

Красий Л. А. Роль трансмедийных технологий в интернет-коммуникации // Молодой исследователь Дона. 2017. № 4 (7).

Лукина М. М., Лосева Н. Г. Контент интернет-СМИ // Медиаконвергенция и мультимедийная журналистика: материалы к обучающим семинарам. Екатеринбург, 2010.

Мансурова В. Д. «Цифровая каллиграфия» современного журналиста: Власть Digital контента // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2017. № 4.

Никитенко А. А. Стратегии интерактивного взаимодействия в сетевых версиях печатных изданий // Современная филология : материалы I Междунар. науч. конф. (Уфа, апрель 2011 г.). Уфа, 2011. С. 250–254. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/23/613/>.

Пильгун М. А. Transmedia Storytelling: перспективы развития медиатекста // Медиаскоп. 2015. № 3.

Рузанова О. В. Трансмедиа: модель разборки // Издательские решения, 2017.

Соколова Н. Л. Трансмедиа и «интерпретативные сообщества» // Международный журнал исследований культуры. 2011. № 3.

Сумская А. С. Теоретико-методологические основания продюсирования трансмедийных проектов // Вестник Челябинского государственного университета. 2015. № 5 (360). URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23338714>.

Gambarato R. Transmedia storytelling in analysis: The case of Final Punishment // Journal of Print and Media Technology Research. 2014. Vol. 3. No 2.

Jenkins H. *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York, 2006. URL: https://www.academia.edu/34091957/Henry_Jenkins_Convergence_culture_where_old_and_new_media_collide

Jenkins H. *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling*. URL: henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.

Lambert J. *Digital Storytelling Cookbook and Travelling Companion* version, Digital Diner Press. 2003.

Long G. A. *Transmedia Storytelling — Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*. Master Thesis. Cambridge, 2007.

Meikle G., Young Sh. *Media Convergence: Networked Digital Media in Everyday Life*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

Phillips A. *A Creator's Guide to Transmedia Storytelling: How to Captivate and Engage Audiences Across Multiple Platforms* Hardcover. June 21, 2012. URL: <http://www.amazon.com/Creators-Guide-Transmedia-Storytelling-Captivate/dp/0071791523>.

Pratten R. *Getting Started in Transmedia Storytelling: A Practical Guide for Beginners*. Seattle, 2011. P. 13–15.

Scolari C. A. *Transmedia storytelling: Implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production* // *International Journal of Communication*. 2009. Vol. 3. № 4.

References

Gambarato R. R., Lapina-Kratasjuk E. G., Moroz O. V. *Panorama rossijskih transmedia: opyt kartirovaniya mul'tiplatformennyh iniciativ* [Panorama of Russian Transmedia: An Experience of Mapping Multiplatform Initiatives] // *STEPS*. 2017. T. 3, № 2.

Zhenchenko M. *Evoljutsiya terminov «mul'timedia», «kross-media», «transmedia» v razvitiu tsifrovogo storitelljng* [Evolution of the terms «multimedia», «cross-media», «transmedia» in the development of digital storytelling]. *Studia Medioznawcze*. 2016. No 4 (67).

Krasiy L. A. *Roľ transmediynykh tekhnologiy v internet- kommunikatsii* [The Role of Transmedia Technologies in Internet Communication]. *Molodoy issledovatel' Dona* [Don's young explorer]. 2017. No 4 (7).

Lukina M. M., Loseva N. G. *Kontent internet-SMI* [Internet media content]. *Mediakonvergentsiya i mul'timediynaya zhurnalistika: materialy k obuchayushchim seminaram* [Media Convergence and Multimedia Journalism: Materials for Training Seminars]. 2010. Yekaterinburg.

Mansurova V. D. «*Tsifrovaya kalligrafiya*» *sovremennogo zhurnalista: Vlast*» *Digital kontenta* [«Digital Calligraphy» of the Modern Journalist: The Power of Digital Content]. *Vestnik moskovskogo universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika* [Moscow University Bulletin. Series 10. Journalism]. 2017. No 4.

Nikitenko A. A. *Strategii interaktivnogo vzaimodeystviya v setevykh versiyakh pechatnykh izdaniy* [Interaction Strategies in Online Print Editions]. *Sovremennaya filologiya: materialy I Mezhdunar. nauch. konf.* [Contemporary philology: materials of the 1st International. scientific. conf.]. Ufa, 2011. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/23/613/>.

Pil'gun M. A. *Transmedia Storytelling: perspektivy razvitiya mediateksta* [Transmedia Storytelling: prospects for the development of media text]. *Mediaskop* [Mediascope]. 2015. No 3.

Ruzanova O. V. *Transmedia: model' razborki* [Transmedia: disassembly model]. *Izdatel'skie resheniya* [Publishing solutions], 2017.

Sokolova N. L. *Transmedia i «interpretativnye soobshchestva»* [Transmedia and «interpretive communities»]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research]. 2011. No3.

Sumskaya A. S. *Teoretiko-metodologicheskkiye osnovaniya prodyusirovaniya transmediynykh proyektov* [Theoretical and methodological foundations for producing transmedia projects]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Chelyabinsk State University Bulletin]. 2015. No 5 (360). URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23338714>.

Gambarato R. Transmedia storytelling in analysis: The case of Final Punishment. *Journal of Print and Media Technology Research*. Vol. 3. 2014. No. 2.

Jenkins H. *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York, 2006. URL: https://www.academia.edu/34091957/Henry_Jenkins_Convergence_culture_where_old_and_new_media_collide.

Jenkins H. *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling*. URL: henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.

Lambert J. *Digital Storytelling Cookbook and Travelling Companion* version, Digital Diner Press. 2003.

Long G. A. *Transmedia Storytelling — Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*. Master Thesis. Cambridge, 2007.

Meikle G., Young Sh. *Media Convergence: Networked Digital Media in Everyday Life*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

Phillips A. A Creator's Guide to Transmedia Storytelling: How to Captivate and Engage Audiences Across Multiple Platforms Hardcover. June 21, 2012. URL: <http://www.amazon.com/Creators-Guide-Transmedia-Storytelling-Captivate/dp/0071791523>.

Pratten R. Getting Started in Transmedia Storytelling: A Practical Guide for Beginners. Seattle: CreateSpace, 2011.

Scolari C. A. Transmedia storytelling: Implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production // International Journal of Communication. Vol. 3. 2009. No 4.

АКТУАЛИЗАЦИЯ ПРИЗНАКОВ ПЕСЕННО- ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ТЕКСТАХ ЖАНРОВ «РОК» И «ПОП»

Е. В. Бакланова, И. Ю. Колесов

Ключевые слова: песенно-поэтический текст, поп, рок, жанры, признаки текста.

Keywords: song-and-poetry text, pop, rock, genres, text features.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-03

Формирование типов текстов, т. е. разграничение между особенностями разных видов текста в процессе их становления, происходит в тесной связи с историческими процессами в данной языковой общности и, как нам представляется, является реакцией на все изменения, происходящие в культуре и обществе. Так, в эпоху развития книгопечатания особое внимание уделяется художественному тексту, представленному поэзией и прозой, которые, в свою очередь, классифицируются по жанрово-стилистическим, тематическим и другим параметрам. В процессе становления и развития теле- и радиовещания особую популярность приобретает медиатекст: новостной тип текста и реклама. В век развития информационных технологий появляются короткие сообщения на мобильный телефон, в чате (обмен сообщениями в системе Интернет: в различных сервисах и приложениях), в директе (обмен личными сообщениями в системе Instagram) и др.

Обращение к песенно-поэтическому тексту как художественно-музыкальному произведению происходит наиболее активно в период популяризации грамзаписи, радиовещания, а затем и сети Интернет, поэтому песенно-поэтический текст становится не просто вездесущим, но и международным феноменом. Определяя песню как текст, необходимо обратиться к понятию текста и его признакам, а учитывая многоаспектность текста, выделить основные критерии для разграничения различных манифестаций текстов. В качестве критериев текста как речевого вербального произведения выделим главные признаки текста: семиотический, структурный, смысловой, функциональный и коммуникативный.

С точки зрения семиотики текст является достаточно широким понятием, трактуется учеными как осмысленная словесная последова-

тельность или определенным образом устроенная совокупность любых знаков [Волков, 1966; Соломоник, 2009; Чертов, 1993]. В рамках общей трактовки текста основную роль играют формальная связность и содержательная цельность. Понятие текста в семиотическом ключе не обязательно связано только с естественным языком. В любой знаковой системе могут быть созданы семиотические объекты, подобные тексту, имеющие некую структуру, целостное значение и связность, т. е. определенные признаки текста. Поэтому к текстам с точки зрения семиотики можно отнести картины, таблицы, ноты, ритуалы, кинофильмы, а также песни, а интерпретация культуры как текста имеет давнюю традицию в культурологии и филологии, сложившись под влиянием классических работ Р. Барта, М. М. Бахтина, В. С. Библера, Ю. М. Лотмана. Используемое нами понятие «песенно-поэтический текст» включает в себя все признаки текста как в широком семиотическом понимании (словесный ряд, создающий содержание, и музыка, воплощающая форму), так и с точки зрения функционального, структурного, коммуникативного признаков (песенно-поэтический текст повествует, описывает окружающую обстановку, отражает рассуждение автора в художественном стиле, а также эмоциональные переживания и оценки автора).

Песенно-поэтический текст и его типы могут быть проанализированы с разных позиций. В частности, с точки зрения заключенной в нем информации данный вид текста является информационным единством, целостным завершенным речевым произведением. В аспекте психологии его создания песенно-поэтический текст является творческим актом автора, вызванным определенной целью, и рассматривается как продукт речемыслительной деятельности автора-исполнителя. С позиций прагматики песенно-поэтический текст выступает в качестве аудиально-вербального музыкально-речевого материала для восприятия и интерпретации. Песенная поэзия как особый вид дискурса рассматривается как коммуникативная деятельность, и соответственно устанавливается характер ее социальной и ситуативной обусловленности [Шевченко, 2009]. В частности, анализируя англоязычный песенный дискурс, Ю. Е. Плотницкий рассматривает его как «корпус текстов песенной лирики английских и американских авторов, огромное разнообразие которых обусловлено прагматическими, социокультурными и психологическими особенностями как авторов, так и ситуации предъявления песенного текста адресату» [Плотницкий, 2002, с. 182]. В нашем анализе песенно-поэтического текста фокус приходится на текст, его семантико-прагматические, грамматические, стилистические свойства, выраженные в характерных языковых призна-

ках, а сложный по характеру социальных и личностных проявлений песенный дискурс не является центральным предметом изучения. В лингвистическом плане песенно-поэтический текст описывается в аспекте его структуры, речевой организации, стилистики, синтаксиса и шире — в рамках установок и категорий лингвистики текста.

В анализе песенно-поэтических текстов были использованы как общенаучные, так и лингвистические методы исследования. В процессе выявления особенностей вербальной и авербальной составляющих, характерных для песенно-поэтического текста, используется дедуктивный метод. На этапе дифференциации песенно-поэтических текстов и выявления их жанровой принадлежности используются индуктивный и сравнительный методы. При рассмотрении феномена песенно-поэтического текста как системы взаимосвязанных элементов, функционирующих в рамках конкретной структуры, реализуется системно-функциональный подход. Определяя жанровые особенности песенно-поэтических текстов, мы использовали также метод синтагматического анализа, метод стилистического анализа. В ходе исследования и интерпретации текстов различной жанровой принадлежности применяемые приемы и методы сложились в комплексный комбинированный вербально-авербальный метод определения жанровой принадлежности песенно-поэтических текстов, который состоит в анализе их текстовой и музыкальной составляющих, соотносящихся друг с другом на основе выявления взаимообусловленных и взаимонаправленных признаков вербального и авербального компонентов данного типа текста.

Рассмотрим песенно-поэтический текст “Do I Wanna Know?” английской рок группы “Arctic Monkeys”. Автор-исполнитель Алекс Тернер отличается особой скромностью как в жизни, так и в творчестве, он не слишком расположен к открытому выражению мыслей и чувств, что отмечают его коллеги по сцене и другие британские поэты и артисты, такие как Саймон Армистедж, Кейт Моссмэн, Майк Лоз, Саша Фрер-Джоунз. В содержании большинства композиций группы “Arctic Monkeys” прочитывается драматизм ситуации, одиночество, тайное воздыхание, романтическая натура лирического героя, его диалог с самим собой и отсутствие храбрости к прямому выражению чувств. Лирический герой в музыкальных произведениях “Arctic Monkeys” это и есть автор-исполнитель, он же вокалист Алекс Тернер, который в своей реальной жизни прошел нелегкий путь к завоеванию сердца своей супруги. В рассматриваемом песенно-поэтическом тексте автор зачастую обращается к вопросительным предложениям, которые выражают те его состояния, которые волнообразно, одно за другим захлесты-

вают его сознание. Вопросы являются отражением его неуверенности, внутреннего рассуждения, потоком мысли, не предполагающим прямого ответа адресата:

Have you got color in your cheeks?,

Do you ever get that fear that you can't shift the type that sticks around like summat in your teeth?,

Have you no idea that you're in deep?,

How many secrets can you keep?,

So have you got the guts?

Само название этой песни “*Do I wanna know (if this feelin' flows both ways)?*” является вопросом, который обобщает все вышесказанное и задает “ключ” к смысловой нагрузке всего произведения. Идея автора не в том, чтобы получить конкретный ответ на вопрос: взаимна ли его любовь, а в том, чтобы поделиться своими догадками и сомнениями с реципиентом. Именно поэтому в ключевом вопросительном предложении автор обращается не ко второму лицу, а к первому — т. е. к себе самому, размышляя: а интересно ли ему самому будет знать, взаимно ли его чувство.

Развитие мысли автора, а также идеи произведения происходит благодаря использованию ряда художественных приемов, которые мы определили посредством семантической интерпретации в ходе контекстуального анализа произведения, в частности, метафоры “*color in your cheeks*”, которая необходима автору для обозначения чувства влюбленности, когда от любого неловкого момента краснеют щеки. Еще одна метафора “*aces up your sleeve*” предполагает скрытность и таинственность, которые ассоциируются с его чувствами, возможно, он предполагает, что объект его любви также скрывает что-то от чужого взора.

Высказывание, представленное эллиптическим предложением с сокращенными грамматическими формами и разговорными вариантами лексики, *been wonderin' if your heart's still open and if so, I wanna know what time it shuts*, избилует метафорическим содержанием, в нем проводится параллель между дверью магазина и сердцем адресата, т. е. автор не спрашивает напрямую, а как бы намекает на возможность занять свободное место в сердце лирической героини. Сокращения и коллоквиализмы *summat (something like that)*, *'cause (because)*, *spillin' (spilling)*, *sorta hopin' (sort of hoping)*, *sayin' (saying)*, *crawlin' (crawling)*, *(callin' (calling)*, *wonderin' (wondering)*, *wanna (want to)* не просто придают произведению неофициальный характер, они указывают на то, что автор находится в окрыленном состоянии, скорее даже в опьяненном, поскольку с трудом может добраться до главной героини и связать в сво-

ей речи воедино несколько сокращенных слов: “Ever thought of callin’ when You’ve had a few?” Под эллипсисом *You’ve had a few* автор подразумевает “пропустить несколько рюмашек” (*to have a few drinks*), что подтверждает нашу интерпретацию.

В тексте также присутствует сравнение *sticks around like summat in your teeth*, к которому прибегает автор для того, чтобы сравнить свое чувство с чем-то, застрявшим между зубов и не дающим покоя. Это также подчеркивает фразовый глагол *stick around* («задерживаться надолго, не покидать данного места»), что способствует формированию идеи продолжительного увлечения лирического героя своей героиней и отчасти одержимостью ею, и аналогичная идея выражена фразовым глаголом *think through* («тщательно обмысливать»). Ряд фразеологизмов характеризуют состояние героя: *you’re in deep* («ты влюбилась»), *to fall for* («увлечься, попасться на удочку») продолжают завуалированно раскрывать любовную линию песенно-поэтического текста. Использование таких фразеологических единиц, как *have the guts* («решиться, осмелиться»), *on the cusp* («на грани») показывает, что вот-вот главный герой будет готов открыть правду и признаться по всем, но пока ему не хватает храбрости для этого.

В синтаксическом анализе выделяются сложноподчиненные предложения — в данном тексте они подчеркивают всю сложность ситуации и внутренний конфликт персонажа (его сомнения):

Do you ever get that fear that you can’t shift the type that sticks around like summat in your teeth?;

Have you no idea that you’re in deep?;

‘Cause there’s this tune I found that makes me think of you somehow and I play it on repeat until I fall asleep, spillin’ drinks on my settee;

(Baby, we both know) That the nights were mainly made for sayin’ things that you can’t say tomorrow day.

Формы косвенных наклонений способствуют созданию атмосферы еще не реализованных действий, не состоявшихся состояний персонажей. Так, в предложении *We could be together if you wanted to* значением формы условного наклонения является потенциально возможная ситуация, которая будет иметь место, если только героиня проявит свое желание быть вместе с главным героем. Драматизм и в то же время романтизм всего песенно-поэтического произведения состоит в том, что автор остается наедине со своими мыслями, он одинок, он вновь и вновь задает себе один и тот же вопрос, о чем свидетельствует пред-припевная часть, и переключает внимание реципиента на более детальные моменты собственных сомнений в части ку-

плетов. В припевной, наиболее акцентированной с музыкальной точки зрения части произведения, автор наполняется большей решимостью на пике собственного опьянения и все же направляется к объекту своей любви, однако результат этого жеста остается неизвестным для интерпретатора.

Обратимся к построению произведения. Наличие таких элементов, как *куплет* (verse), *пред-припев* (prechorus), *припев* (chorus), имеет большое значение для плавного выражения авторской мысли. В песенно-поэтических произведениях различных жанров куплет погружает реципиента в суть произведения, пред-припев готовит реципиента к восприятию пикового смыслового и музыкального момента, а припев представляется кульминацией, которая не всегда имеет однозначный и единственный смысл. Мелодия и текст состоят из равных построений, что означает то, что если в музыке есть деление на куплет, пред-припев и припев, которые связаны между собой *бриджем* (переходным фрагментом в музыкальной форме), то и в словесной форме данное деление часто находит отражение посредством изменения поэтического ритма или рифмы. Перед припевом имеется сигнальная часть, функция которой состоит в подготовке слушателя к изменению в членении песенно-поэтического текста, и тем самым помогает интерпретатору соединять воедино различные элементы текста. Подобная роль фрагмента текста демонстрирует один из важнейших признаков текста — когезию. Покажем сказанное на примере анализируемого текста:

Куплет:

*Have you got color in your cheeks?
Do you ever get that fear that you can't shift the type
That sticks around like summat in your teeth?
Are there some aces up your sleeve?
Have you no idea that you're in deep?
I've dreamt about you nearly every night this week
How many secrets can you keep?
'Cause there's this tune I found
That makes me think of you somehow and I play it on repeat
Until I fall asleep, spillin' drinks on my settee*

Пред-припев:

*Do I wanna know
If this feelin' flows both ways?
(Sad to see you go) Was sorta hopin' that you'd stay
(Baby, we both know) That the nights were mainly made
For sayin' things that you can't say tomorrow day*

Припев:

*Crawlin' back to you
 Ever thought of callin' when
 You've had a few?
 'Cause I always do
 Maybe I'm too
 Busy bein' yours"
 To fall for somebody new
 Now, I've thought it through
 Crawlin' back to you*

Куплет:

*So have you got the guts?
 Been wonderin' if your heart's still open
 And if so, I wanna know what time it shuts
 Simmer down an' pucker up, I'm sorry to interrupt
 It's just I'm constantly on the cusp of tryin' to kiss you
 I don't know if you feel the same as I do
 But we could be together if you wanted to ...*

(Бридж будет соединять основную часть песни с финальным припевом).

(Arctic Monkeys — Do I wanna know?)

Аналогичная структура характерна и для песенно-поэтических текстов жанра «поп». Однако смысловая нагрузка и стиль поп-произведений отличается от произведений жанра «рок», что находит отражение в используемых в них средствах выразительности.

Песенно-поэтический текст “Writing’s on the Wall” британского автора-исполнителя Сэма Смита является основным саундтреком к фильму о Джеймсе Бонде под названием “Спектр”. Выбор данного произведения в качестве сопровождающей линии к фильму о смелом, сильном и решительном агенте обоснован как текстуально, так и музыкально. Автор-исполнитель создавал песенно-поэтический текст, отталкиваясь от характеристик агента разведки: опытность (*I’ve been here before, But always hit the floor*), разборчивость (*But with you I’m feeling something that makes me want to stay*), решительность (*I never shoot to miss*), прямолинейность (*But with you I’m feeling something that makes me want to stay*), хитрость и осторожность (*If I risk it all could you break my fall?*), твердый стержень (*This is something I gotta face*), влюбчивость (*I want to feel love run through my blood*).

В рассматриваемом тексте читается сильный характер героя, который не имеет ничего общего с романтической натурой героя текста "Do I wanna know", персонаж "Writing's on the Wall" видит в одиночестве свою силу и отсутствие рисков. Осознав, что он влюбляется (*How do I live? How do I breathe? When you're not here I'm suffocating. I want to feel love run through my blood*), герой боится потерять себя и рискнуть всем, что у него есть (*Tell me is this where I give it all up? For you I have to risk it all 'Cause the writing's on the wall*). Чувство любви герой считает чем-то опасным, что подчеркивает метафора в названии песни "Writing's on the Wall", означающим предзнаменование, знак к тому, что что-то должно неминуемо произойти. Это чувство скорее настораживает героя (*But I feel like a storm is coming*), чем вдохновляет или терзает, как это было в песенно-поэтическом тексте "Do I wanna know". Тайное вздыхание, романтика, диалог с самим собой и отсутствие смелости выразить свои чувства напрямую не присущи этому персонажу, и если он задает вопросы, то делает это скорее риторически: "How do I live? How do I breathe?" Но вопросительные высказывания не являются отражением его неуверенности, они в большей мере констатируют то, что необходимо подстраиваться под новые обстоятельства.

Лингвостилистические средства, представленные в данном тексте, немногочисленны и не характеризуются разнообразием. Поскольку главный герой является секретным агентом, прослеживаются метафоры, в которых истинная суть вещей оказывается скрытой: *storm is coming, writing's on the wall, a million shards of glass*. Олицетворение *A million shards of glass that haunt me from my past* и образные высказывания *As the stars begin to gather, When all hope begins to shatter* придают произведению естественность благодаря использованию общепринятых средств выразительности, имеющих «стертую» образность. Глагол *to haunt* из лексико-семантической группы детектива используется автором с целью нагнетания обстановки, что характерно для сюжета боевика.

Видовременные глагольные формы перфекта и прогрессива способствуют передаче антитезы, которая подчеркивает ценность тех чувств, которые испытывает главный герой: *I've been here before. But always hit the floor. I've spent a lifetime running and I always get away. But with you I'm feeling something*. Превалирование личного местоимения первого лица единственного числа говорит о самолюбии и эгоизме персонажа, который переживает о грядущих изменениях в его жизни, рисках, которые понесет он, и о результате, который достанется ему. В тексте прослеживается его прагматичный взгляд на любовь и чувства, герой не жела-

ет делать первый шаг, если не будет гарантий успеха: *If I risk it all could you break my fall?*

Говоря о структуре песенно-поэтического текста “Writing’s on the Wall”, мы также обнаруживаем наличие куплета (verse), пред-припева (prechorus) и припева (chorus). В плане структурного построения отличия от проанализированного выше текста “Do I wanna know” не прослеживается. В тексте также есть деление на куплет, пред-припев, припев, а промежуточное звено, называемое бриджем, в этой песне представлено слабо, но есть небольшой нарастающий проигрыш перед припевом, предполагающий подготовку к припевной части. Внутреннее членение музыкальной формы на части соответствует членению поэтического текста, в чем и проявляется их взаимосвязанность. Перед припевом внутри куплета происходит нарастание мелодии, что готовит слушателя к изменению в членении песенно-поэтического текста, тем самым скрепляя куплет и припев, и соответственно, в данном тексте наблюдается когезия:

Куплет:

*I've been here before
But always hit the floor
I've spent a lifetime running
And I always get away
But with you I'm feeling something
That makes me want to stay*

*I'm prepared for this
I never shoot to miss
But I feel like a storm is coming
If I'm gonna make it through the day
Then there's no more use in running
This is something I gotta face*

Пред-припев:

*If I risk it all
Could you break my fall?*

Припев:

*How do I live? How do I breathe?
When you're not here I'm suffocating
I want to feel love, run through my blood
Tell me is this where I give it all up?
For you I have to risk it all*

'Cause the writing's on the wall.

Куплет:

*A million shards of glass
That haunt me from my past
As the stars begin to gather
And the light begins to fade
When all hope begins to shatter
Know that I won't be afraid ..."*

(Sam Smith — Writing's on the wall).

Лингвостилистические средства данного песенно-поэтического текста в полной мере выражают особенности текста жанра «поп». Песенно-поэтические тексты этого жанра часто изобилуют личными местоимениями первого лица единственного числа, метафорами, отличаются разнообразием глагольных видовременных форм, использованием антитезы. Текст содержит размышления, обращенные в первую очередь к самому автору (герою). Особенности песенно-поэтического текста жанра «поп» подразумевают аналогичные художественному тексту эмоционально воздействующие средства выразительности. Однако количественная составляющая этих явлений значительно меньше в текстах жанра «поп», что зачастую связано с немногословием и более конкретным выражением мысли в произведениях данного жанра.

Сравнивая тексты двух жанров, можно обобщить их общие черты и выделить различия. В целом, лингвостилистические средства песенно-поэтического текста в полной мере выражают особенности художественного текста. Так, песенно-поэтические тексты жанра «рок» часто изобилуют вопросительными высказываниями во внутренней речи автора, размышлениями, обращенными как к самому автору, так и к другому объекту или же высшей силе, стихии, Богу. Особенности песенно-поэтического текста жанра «рок» состоят в том, что, как и в художественном тексте, в нем используются в целом такие же экспрессивные средства языка: эпитеты, метафоры, эллипсис, сравнения и др. Как и в художественном тексте, в экспрессивной функции могут использоваться фразеологизмы, сокращенные формы, разнообразные видовременные формы глагола, сложноподчиненные предложения, повторы личных местоимений.

Рассматриваемые нами тексты жанров «поп» и «рок», как мы показали, являются произведениями, имеющими художественное, эстетическое, этическое содержание, и их восприятие и интерпретация требуют внимания и определенной мыслительной деятельности. Эти качества, несомненно, являются признаками песенно-поэтических текстов,

по которым они должны быть причислены к художественным текстам. Как известно, изучение текста как составляющей реальной коммуникации привело к первоначальному делению текстов на нехудожественные и художественные. Нехудожественные тексты характеризуются установкой на однозначность восприятия, художественные — на неоднозначность [Тураева, 1986].

При том, что данное разграничение оказывается достаточно очевидным, строгим и практически не подвергается сомнению, становление общей типологии текста, охватывающей его многочисленные разновидности, оказалось длительным процессом. Очевидно, что причиной выступает сущность самого текста как высшей формы языковой и коммуникативной реальности, в силу чего его анализ охватывает различные аспекты его системно-языковой организации и коммуникативно-языковой природы. По известной мысли Ю. М. Лотмана, текст имеет глубокую связь с культурой и наряду с понятиями слова, знака, языка понятие текста лежит в основании моделей культуры и может относиться в данном ряду понятий к числу универсалий культуры [Лотман, 1992, с. 216], т. е. таких, сущность и значимость которых обусловлены человеком, его мышлением и языком, его культурой в принципе. Это весьма значимо для понимания сущности текста, поскольку текст связывается не исключительно с языком, языковым знаком, системой единиц языка и их функционированием, а с человеческой психической и когнитивной организацией, с его ментальной деятельностью и с тем, как организована вербальная коммуникация человека говорящего.

Критерии определения текста, как следует из анализа ряда работ, посвященных тексту, обширны [Валгина, 2004; Кубрякова, 2001; Гальперин, 2019; Бабенко и др., 2003; Чернявская, 2016; Чернявская, 2002], что имеет непосредственное отношение к тому, чем является текст — это сложный языковой знак, совмещающий в себе семиотическую (вербально-языковую) природу и коммуникативную направленность, репрезентирующий человека говорящего и его осмысление мира и в том числе интерпретацию ситуации общения. В основе доминирующей функции текста — его коммуникативной функции, как правило, признается такая категория текста, как текстуальность, являющаяся сложным комплексом признаков текста, квалифицирующих его как текст и отражающих обобщение представления о тексте в самосознании говорящего индивида [Гальперин, 2019; Чернявская, 2002; Николаева, 2018]. Как отмечает В. Е. Чернявская, в анализе отдельного текста предполагают, что он является представителем типа текста — канонизированной модели, инварианта его производства и восприятия. По ее мне-

нию, тип текста складывается из прототипических текстообразующих признаков, повторяющихся и строго обязательных для создания новых текстов того же типа. Соответственно, описание какого-либо текста предполагает выявление «инвариантных текстообразующих параметров, определяющих сущностные характеристики одного текста по сравнению с другими» [Чернявская, 2002, с. 231].

Всякий текст (тип текста) следует рассматривать в единстве его функций, общетематического членения и поверхностной (формативной) структуры. Из этого можно сделать предположение о том, что тип текста зависит от установления его функциональной специфики, особенностей содержательного членения (семантической структуры) и характера структурной организации его формы (поверхностной структуры). Укажем также и на то, что в тексте реализуется его автор — человек говорящий, и текст относится к наиболее очевидным для носителя языка реальностям, и способы его интуитивного выделения не менее укоренены в сознании современного человека, чем способы отграничения и выделения слова.

Говоря о критериях текста, Е. С. Кубрякова отмечает, что имеющее разнообразие и многообразие самих речевых произведений, по отношению к которым используется обозначение «текст», является поразительно большим. Трудности определения понятия «текст» очевидны и объясняются тем, что «сведение всего множества текстов в единую систему так же сложно, как и обнаружение за всем этим множеством того набора достаточных и необходимых черт, который был бы обязательным для признания текста образующим категорию классического, аристотелевого типа» [Кубрякова, 2001, с. 73]. Сказанное позволяет в интерпретации типа текста видеть некие самые очевидные его разновидности, проявляющиеся в «пучках» релевантных признаков. Вопрос о том, что включается в признаки текста, также имеет свою историю (сама лингвистика текста формировалась как изучение одной из основных языковых функций — функции создания текста [Хэллiday, 1978, с. 139], результатом которой и становится образование текстов разных типов, жанров, направленности, прагматической ориентированности и т. п.).

Сущность каждого из имеющихся в лингвистике признаков текста мы оставляем за рамками данной статьи, так как для нашего исследования значимо само наличие категориально различающихся признаков текста, которые востребованы в общей типологии текстов. При определении текстовой принадлежности к конкретному типу оказывается недостаточно какого-либо одного критерия, так как текст является мно-

гоаспектным феноменом. Однако, поскольку все же выделены функционально-смысловые типы художественного текста — описание, повествование, рассуждение, — можно полагать, что для художественного текста своя типология, ориентированная на родо-жанровые признаки, уже сложилась [Валгина, 2003, с. 76].

Для анализа текста в рамках лингвистики текста, теории текста, по замечанию З. Я. Тураевой, характерно «объяснение лингвистических фактов не только с помощью лингвистических же фактов — сочетаемости языковых знаков, их распределения в речевой цепи, но и широкое привлечение экстралингвистических факторов: ситуации порождения и восприятия текста, коммуникативной и прагматической установки автора, соотнесение писателем созданной в тексте модели мира с самим этим миром» [Тураева, 1982, с. 7]. Данный аспект анализа текста обусловлен направленностью его изучения с позиции интерпретатора — читателя, реципиента. Эту основную идею — понимание сущностных признаков текста как объекта лингвистики и филологии — развивают авторы исследований текста в современной парадигме лингвистики XX–XXI веков. Текст как лингво-коммуникативный феномен репрезентирует участников коммуникативного акта в так называемой текстовой личности *Homo Loquens*, он обладает признаками эвокативности и ситуативности, а механизм существования текста обуславливается возможностью его коммуникативной трансформируемости [Чувакин, 2004а; Чувакин, 2004б; Текст в коммуникативном пространстве ... 2011].

Песенно-поэтический текст как вид художественного текста также различается по жанрам, складу, формам исполнения, сферам бытования и другим своим характеристикам. В песенно-поэтическом тексте как разновидности текста, подобно креолизованному тексту объединены вербальный и авербальный (музыкальный) компоненты. Его содержательный аспект формируется языковыми (вербальными) средствами в текстовой форме, а авербальный компонент также является формой, но иной семиотической природы. Их единство объективируется в песнях, как в музыкально-поэтических произведениях. Песни, по мнению В. А. Васиной-Гроссман, включают различные жанры, однако их тексты обычно представляют собой особый жанр поэзии, который отличают «чёткость композиции, совпадение синтаксических и структурных граней (равенство строфы и законченной мысли, строки и фразы)» [Васина-Гроссман, 1973].

Связь между музыкой и речевой музыкальностью известна давно, она проявляется в сходстве двух видов интонации — речевой и музыкальной. Отечественный академик музыковед Б. В. Асафьев описывал

речевую и музыкальную интонации совместно, полагая, что у них общие истоки — синкретическая музыкально-речевая деятельность. Роль музыкальной стороны высказывания в процессе этой деятельности состоит в выражении эмоциональной экспрессии, а роль слова — в оформлении мысли, кристаллизации концептуального содержания. Описывая тон, тональность, интонационность, интонирование в музыке как ее фундаментальную основу и «закон интонации как высказывания мысли и чувства в речи словесной или музыкальной», Б. В. Асафьев указывает, что по аналогии с тем, как ритмико-тембровые характеристики позволяют свободно различать голос матери, любимой женщины, своего ребенка и т. д.; передаваемый в речи и музыке эмоционально-тембровый образ — не зависит от смысла слова, фразы, но является смысловым, содержательным в отношении тонуса звучания — гнева, ласки, приветя, ужаса и т. д. [Асафьев, 1963, с. 246]. Общая природа музыкальной и речевой интонации порождает их семантическое сближение, дающее основание для их анализа на единой основе [Ярмухаметова, 2018].

Для песенно-поэтического текста характерен особый тип связи между музыкой и словом. Мелодия песни является обобщённым, итоговым выражением образного содержания текста в целом, она обычно не связана с отдельными поэтическими образами или речевыми интонациями текста. Как мелодия, так и текст состоят из равных построений, а в музыке еще и одинаковых строф или куплетов (часто с рефреном — припевом). Внутреннее членение музыкальной строфы (куплета) на части также соответствует расчленению строфы поэтической.

В заключение данного сопоставительного исследования представляется важным отметить, что песенно-поэтические тексты как соединения компонентов разных семиотических систем — естественного языка и музыки — могут анализироваться с точки зрения смыслового, структурного, семиотического аспектов и их стилевого единства. Совокупность признаков песенно-поэтических текстов, выявляемых в ходе анализа данных аспектов, позволяет отграничивать песенно-поэтические тексты одного жанра от другого.

Библиографический список

- Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.
Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. М., 2003.
Валгина Н. С. Теория текста. М., 2003.
Васина-Гроссман В. А. Музыкальная энциклопедия: Песня. URL: <http://www.norma40.ru/articles/istoriya-pesni.htm>.

Волков А. Г. Язык как система знаков. М., 1966.

Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 2019.

Плотницкий Ю. Е. Пространство англоязычного песенного дискурса // Язык в пространстве и времени: тезисы и материалы междунар. науч. конф. Ч. 1. Самара, 2002. С. 182–185.

Николаева А. Б. Феномен текста и текстуальности в научной биографии // Вестник Омского университета. 2018. Т. 23, № 41. С. 70–173.

Соломоник А. Б. Язык как знаковая система. М., 2009.

Текст в коммуникативном пространстве современной России: монография / А. А. Чувакин и др.; науч. редакторы: Т. В. Чернышова, А. А. Чувакин. Барнаул, 2011.

Тураева З. Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика) : учебное пособие. М., 1986.

Хэллiday М. А. К. Место «функциональной перспективы предложения» (ФПП) в системе лингвистического описания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. М., 1978.

Чернявская В. Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса. М., 2016.

Чернявская В. Е. От анализа текста к анализу дискурса // Текст и дискурс: традиционный и когнитивно-функциональный аспекты исследования: сб. науч. тр. Рязань, 2002.

Чертов Л. Ф. Знаковость: опыт теоретического синтеза идей о знаковом способе информационной связи. СПб., 1993.

Чувакин А. А. Теория текста: объект и предмет исследования // Критика и семиотика, 2004а. № 7.

Чувакин А. А. К проблеме сущности текста // II Международный конгресс исследователей русского языка : труды и материалы. М., 2004б.

Шевченко О. В. Тематическое своеобразие песенных текстов как способ реализации функций жанров песенного дискурса // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2009. № 115.

Ярмухаметова Р. С. Семантическая природа речевой и музыкальной интонации // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2018. Т. 20, № 1.

Источники

Arctic Monkeys LYRICS — Do I wanna know. URL: <https://genius.com/Arctic-monkeys-do-i-wanna-know-lyrics>.

Sam Smith LYRICS — Writing's on the wall. URL: <https://genius.com/Sam-smith-writings-on-the-wall-lyrics>.

References

Asaf'ev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. Leningrad, 1963.

Babenko L. G. *Lingvisticheskiy analiz khudozhestvennogo teksta. Teoriya i praktika*. [Linguistic analysis of literary text. Theory and practice]. Moscow, 2003.

Valgina N. S. *Teoriya teksta* [Text theory]. Moscow, 2003.

Vasina-Grossman V. A. *Muzykal'naya entsiklopediya: Pesnya* [Musical encyclopedia: Song]. URL: <http://www.norma40.ru/articles/istoriya-pesni.htm>

Volkov A. G. *Yazyk kak sistema znakov* [Language as a system of signs.]. Moscow, 1966.

Gal'perin I. R. *Tekst kak ob'ekt lingvisticheskogo issledovaniya* [Text as an object of linguistic research]. Moscow, 2019.

Plotnitskiy Yu. E. *Prostranstvo angloyazychnogo pesennogo diskursa* [The space of the English-language song discourse]. *Yazyk v prostranstve i vremeni* [Language in space and time: theses and materials of the international]. Ch. 1. Samara, 2002.

Nikolaeva A. B. *Fenomen teksta i tekstual'nosti v nauchnoy biografii* [The phenomenon of text and textuality in scientific biography]. *Vestnik Omskogo universiteta* [Bulletin of Omsk University,], 2018. T. 23. No 41.

Solomonik A. B. *Yazyk kak znakovaya sistema* [Language as a sign system]. Moscow, 2009.

Tekst v kommunikativnom prostranstve sovremennoy Rossii [Text in the communicative space of modern Russia]. Science editors T. V. Chernyshova, A. A. Chuvakin. Barnaul, 2011.

Turaeva 3. Ya. *Lingvistika teksta: Tekst: struktura i semantika* [Linguistics of the text: Text: structure and semantics]. Moscow, 1986.

Khellidey M. A. K. *Mesto «funktional'noy perspektivy predlozheniya» (FPP) v sisteme lingvisticheskogo opisaniya* [The place of the «functional perspective of the proposal» (FPP) in the system of linguistic description]. *Novoe v zarubezhnoy lingvistike* [New in foreign linguistics]. Vol. VIII. Moscow, 1978.

Chernyavskaya V. E. *Lingvistika teksta. Lingvistika diskursa* [Linguistics of the text. Linguistics of discourse]. Moscow, 2016.

Chernyavskaya V. E. *Ot analiza teksta k analizu diskursa* [From text analysis to discourse analysis]. *Tekst i diskurs: traditsionnyy i kognitivno-funktional'nyy aspekty issledovaniya* [Text and discourse: traditional and cognitive-functional aspects of research]. Ryazan, 2002.

Chertov L. F. *Znakovost': opyt teoreticheskogo sinteza idey o znakovom sposobe informatsionnoy svyazi* [Signity: an experience of theoretical synthesis of ideas about the sign method of information communication]. St.Peterburg, 1993.

Chuvakin A. A. Teoriya teksta: ob'ekt i predmet issledovaniya [Text theory: object and subject of research]. *Kritika i semiotika* [Criticism and semiotics]. 2004a. No 7.

Chuvakin, A. A. *K probleme sushchnosti teksta* [o the problem of the essence of the text]. *II Mezhdunarodnyy kongress issledovateley russkogo yazyka* [International Congress of Russian Language Researchers]. Moscow, 2004b.

Shevchenko O. V. *Tematicheskoe svoeobrazie pesennykh tekstov kak sposob realizatsii funktsiy zhanrov pesennogo diskursa* [hematic originality of song texts as a way of realizing the functions of genres of song discourse]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedpedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena* [Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen]. 2009. No 115.

Yarmukhametova R. S. *Semanticheskaya priroda rechevoy i muzykal'noy intonatsii* [The semantic nature of speech and musical intonation]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk* [News of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.]. 2018. T. 20. No 1.

List of sources

Arctic Monkeys LYRICS — Do I wanna know. URL: <https://genius.com/Arctic-monkeys-do-i-wanna-know-lyrics>

Sam Smith LYRICS — Writing's on the wall. URL: <https://genius.com/Sam-smith-writings-on-the-wall-lyrics>

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО ДИСКУРСА (на материале английского языка)

Е. В. Милетова, О. М. Литвишко

Ключевые слова: английский язык, профессиональный дискурс, модель терминов, структура терминов, однокомпонентные/двухкомпонентные/многокомпонентные термины, искусство, религия, право.

Keywords: English, professional discourse, terminological model, terms structure, one-component/two-component/multi-component terms, art, religion, law.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-04

На современном этапе эволюции научной мысли не ослабевает исследовательский интерес лингвистов к изучению различных типов дискурса, особенностей профессионально-ориентированной коммуникации, а также тех или иных стратегий речевого поведения коммуникантов. Исследования профессионально-ориентированного дискурса, понимаемого как целенаправленная речевая деятельность, характеризующаяся общностью знаний коммуникантов и стереотипностью ситуации общения, протекающая в соответствии с принятыми в данной профессиональной среде правилами и стандартами [Шатурная, 2009, с. 175], ведутся в рамках ряда научно-исследовательских парадигм, тем не менее, их основой выступает сочетание текстуального и контекстуального анализов дискурса. В свою очередь проведение текстуального анализа подразумевает детальный анализ текста — анализ всех языковых уровней, в том числе лексического, а также познание количественной составляющей языка, что приобретает особую значимость и актуальность на современном этапе развития лингвистики [Викторова, 2013].

В центре внимания в работе находятся англоязычные тексты, тематически относящиеся к искусству, религии, праву, репрезентирующие собой определенные формы манифестации профессионально-ориентированного дискурса. Предметом исследования выступают терминологические единицы, используемые в англоязычных искусствоведческих,

религиозных и правовых текстах. При этом приоритетными задачами настоящей статьи являются: а) осуществление комплексного сравнительного анализа терминологического поля сфер искусства, религии и права; б) проведение статистического анализа результатов, репрезентирующего дистрибуцию терминологических моделей сфер искусства, религии и права в масштабе рассматриваемой выборки.

Следует отметить, что терминосистема, представляя упорядоченную совокупность терминов, выражающих систему понятий специальной сферы человеческой деятельности, т. е. лексический состав языка науки и техники, выступает языковой основой профессионально-ориентированного дискурса, поскольку, как отмечает В. А. Виноградов, она формирует и поддерживает в семантике термина две тенденции — «два модуса существования терминов — в системе и в специальном дискурсе» [Виноградов, 2014, с. 368].

Исходя из понимания дискурса как «совокупности тематически соотнесенных текстов» [Чернявская, 2001, с. 16] и опираясь на стратегии дискурсивного анализа, считаем, что проведение структурного анализа терминологических единиц представляет собой один из ключевых аспектов изучения профессионально-ориентированного дискурса, позволяющих определить наиболее частотные модели терминов, используемые в той или иной дискурсивной сфере.

Лингвистическая наука сегодня насчитывает огромное множество работ, посвященных описанию природы термина, выявлению его ключевых характеристик и свойств, изучению его внутренней природы, обусловленной наличием связи с профессиональной коммуникацией, проблемами репрезентации знаний в терминосистемах. Тем не менее единого понимания и подхода, дающего исчерпывающее объяснение термину, не существует. Так, одни исследователи подчеркивают функциональную составляющую термина [Гринев, 1993], вторые отождествляют его со словом или словосочетанием, формулирующим профессиональное понятие [Головин, Кобрин, 1987; Суперанская, 2004], третьи указывают на наличие у термина определенного набора признаков, таких как наличие дефиниции, конкретная сфера употребления, эмоциональная нейтральность, независимость от контекста и др. [Капаназе, 2005], четвертые рассматривают термины как инструмент познания и обобщения профессионально значимых знаний [Манерко, 2003; Новодранова, 2003; Козловская, 2017].

На наш взгляд, все перечисленные определения валидны, а факт существования множества классификаций, трактовок и приемов в исследовании терминологических единиц свидетельствует об актуальности

и чрезмерной значимости той или иной терминологии в контексте всего человечества [Миньяр-Белоручева, Овчинникова, 2011]. Тем не менее существующие в лингвистической науке классификации терминов (см. табл.) [Ачкасов, 2013; Литовченко, 2006; Саитова, 2015] не отвечают требованиям настоящего исследования, поскольку основываются на одном отдельно взятом признаке — семантической структуре, формальной структуре и пр.

Лингвистические классификации терминов

Семантическая структура			
Однозначные		Многозначные	
Формальная структура			
термины-слова		термины-словосочетания	
<i>структурный тип</i>	<i>морфологическая структура</i>	<i>семантическая структура</i>	<i>морфологический тип главного слова</i>
простые /корневые	существительное	свободные	субстантивные
аффиксальные	прилагательное	устойчивые	адъективные
сложные	глагол	фразеологические	глагольные
аббревиатуры	наречие		
Содержательная структура			
<i>Мотивированные</i>		<i>Немотивированные</i>	
частично мотивированные			
полностью мотивированные			
Исторический статус			
<i>Исконные</i>	<i>Заимствованные</i>		
	материально-заимствованные		
	кальки		
	гибридные		
Хронологический статус			
архаизмы	историзмы	устаревшие	неологизмы
Региональная распространенность			
интернационализмы	национальные	регионализмы	местные
Статистический признак			
высокочастотные		среднечастотные	низкочастотные
Смысловая разложимость			
разложимые	условно-разложимые	полуразложимые	неразложимые

Настоящее исследование сфокусировано на сравнительном анализе структурно-семантических особенностей моделей терминов, используемых в понятийном поле сфер искусства, религии и права, поскольку, на наш взгляд, указанные отрасли знания выступают мощным регулятором жизнедеятельности социума, формирующим его вкусы, идеалы, ценности [Бобырева, 2007; Caputo, 2001; Cothey, 1990; Litvishko, Miletova, 2019]. Кроме этого, многие ученые, размышляя об особенностях сфер искусства, религии и права, отмечают их семиотическую природу, маркированную наличием разного рода знаков, символов, посредством которых происходит передача информации [Лотман, 2002; Саркисов, 2000; Успенский, 2005; Чертов, 2011; Stiver, 1996; Turner, 2006], вследствие чего возникает необходимость проведения семантического анализа терминов.

Отметим также, что в контексте настоящего исследования особую ценность и значимость приобретают классификации структурных моделей терминов, представленные в работах М. Н. Лату, дифференцирующего термины на однокомпонентные и многокомпонентные в зависимости от количества элементов в их составе [Лату, 2015], и С. В. Калашниковой, по мнению которой, термины в аспекте своей смысловой специфики могут быть неразложимыми и свободными [Калашникова, 2016]. Сочетание упомянутых классификаций с анализом семантических характеристик терминов позволит выявить структурно-семантические особенности лексических единиц в исследуемых отраслях профессионально-ориентированного дискурса.

В ходе реализации практической части нашего исследования было принято решение расширить упомянутую выше классификацию, включив в нее в качестве отдельного и самостоятельного класса терминов двухкомпонентные терминологические единицы, образованные, как правило, при помощи препозитивных прилагательных. В качестве критерия, определяющего количество элементов в структуре термина, выступает пробел между словами. Подчеркнем, что подобного рода терминологическая классификация успешно нами реализована, ее состоятельность и значимость подтверждена свидетельствами Роспатента (см., в частности: [Милетова, 2015; Литвишко, Милетова, 2018]).

Для решения практических задач в исследовании применялся широкий спектр методов и приемов, используемых как в русле лингвистики, так и в смежных отраслях знания, среди них:

- контекстуальный анализ базируется на изучении текстов (фрагментов текстов) и определении функциональной специфики терминов и их значений;

- описательный метод, опирающийся на сравнение и сопоставление различных терминосистем с целью выявления сходства и различия между ними;
- количественный анализ, позволяющий произвести статистическую обработку данных, касающуюся частотности употребления терминов в пределах сфер искусства, религии и права;
- дефиниционный анализ, с помощью которого определяется корреляция термина, его семантическая соотнесенность с рассматриваемыми областями знания;
- метод лингвистического моделирования, предполагающий построение структурных моделей терминологических единиц сферы искусства, религии и права;
- метод сплошной выборки помогает осуществить отбор примеров для анализа и иллюстрации теоретических положений, касающихся идентификации определенных структурных моделей терминов в пределах той или иной отрасли знания.

Данные методы позволяют провести комплексное исследование корпуса терминов в области искусства, религии и права, идентифицировать, интерпретировать и исчислить основные структурные модели терминологических единиц, бытующих в обозначенных отраслях знания.

Эмпирическая часть исследования базируется на анализе терминологического корпуса, включающего 750 наименований (250 терминоединиц из области искусства, 250 терминоединиц из области религии, 250 терминоединиц из области права). В качестве материала настоящего исследования выступают англоязычные искусствоведческие тексты из журнала «The Artist», религиозные тексты из журнала «Faith and Philosophy», размещенные в сети Интернет и полученные методом сплошной выборки из онлайн-версий соответствующих журналов, а также тексты решений Международного суда ООН (International Court of Justice), размещенные на его официальном сайте.

Выбор именно этих сфер объясняется рядом причин. Во-первых, искусство, религия и право существенным образом влияют на мировоззрение и систему ценностей современного социума. Во-вторых, в силу динамичной природы и наличия широкого спектра форм и способов реализации данные области знаний вызывают интерес у ученых и находятся в постоянном фокусе их внимания. В-третьих, искусство, религия и право — знаковые системы, в пределах которых функционирует система вербальных знаков (механизмы и средства того или иного языка, участвующие в реализации коммуникации и позволяющие

описать предметы и явления в понятийном поле искусства, религии и права), мало изученная с точки зрения лингвистики. На наш взгляд, все обозначенные выше причины свидетельствуют о наличии достаточных оснований для реализации комплексного исследования англоязычных текстов сферы искусства, религии и права на предмет употребления в них терминологических единиц, без которых не представляется возможной полноценная коммуникация в заданных областях знания.

Далее рассмотрим на примере конкретных фрагментов англоязычных искусствоведческих, религиозных и юридических текстов актуализацию однокомпонентных, двухкомпонентных и многокомпонентных терминов, определим сходства и отличия обозначенных терминосистем. Начнем с области искусства.

1. *When the sun shines, a snow **scene** is flooded with **light**, the **contrast** increases, **shadows** add **foreground** interest and snow-covered fields stand out starkly in the distance. With an overcast sky the **scene** may appear uninspiring, with very little **contrast** in **tone** or **colour**.*

[<https://magazinelib.com/all/the-artist-march-2020/>].

В примере 1 фиксируем наличие целого ряда лексем, представляющих собой однокомпонентные термины, выраженные именами существительными (*scene, light, contrast, shadows, foreground, tone, colour*). Термины подобного рода зачастую трактуются как простые (см.: [Калашникова, 2016]). В масштабе нашей выборки на долю данного класса терминов приходится 52% от общего количества терминологических единиц. Принадлежность указанных лексических единиц к сфере искусства подтверждают и их словарные значения, приведем лишь некоторые из них:

scene — *a setting for or a part of a story or narrative*¹; *contrast* — *in photography, the range of light to dark areas in the composition. An image with high contrast will have a greater variability in tonality while a photograph with low contrast will have a more similar range of tones*²; *foreground* — *the area of an image — usually a photograph, drawing, or painting — that appears closest to the viewer*³; *tone* — *the lightness or darkness of a color. In painting, a color plus gray*⁴; *colour* — *the perceived hue of an object, produced by the manner in which it reflects or emits light into the eye. Also, a substance, such as a dye, pigment, or paint, that imparts a hue*⁵.

¹ [https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/#s]

² [https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/#c]

³ [https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/#f]

⁴ [https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/#t]

⁵ [https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/#c]

2. *The interplay between brilliant greens, warm colours and deep shadows reflected in tranquil and slowly moving water is immensely uplifting.*

[<https://magazinelib.com/all/the-artist-march-2020/>]

Пример 2 интересен с точки зрения лингвистического анализа, поскольку здесь присутствуют двухкомпонентные термины (31% от общего количества терминов в выборке), причисляемые к классу составных терминов, образованные с участием имен прилагательных в позиции (*warm colours, deep shadows*). Очевидно, что прилагательные на семантическом уровне сообщают важную информацию и несут основную смысловую нагрузку в терминологической единице, например: *warm colours — colors whose relative visual temperature makes them seem warm. Warm colors or hues include red-violet, red, red-orange, orange, yellow-orange, and yellow*⁶. Подчеркнем также, что семантическое и грамматическое единство элементов анализируемых терминологических сочетаний определяется отсутствием полноценной замены одного из компонентов без нарушения значения целого понятия [Калашникова, 2016]. Именно данная особенность анализируемых лексем послужила основанием для выделения двухкомпонентных терминов в отдельный класс терминоединиц.

Рассмотрим пример искусствоведческого текста, в котором вербализуются многокомпонентные термины, насчитывающие в своем составе три и более лексем:

3. *Graham Webber demonstrates a plein-air landscape composition and advises on a basic outdoor oil painting kit in the first of his new six-part series.*

[<https://magazinelib.com/all/the-artist-march-2020/>].

Здесь отмечаем наличие многокомпонентных терминологических единиц (показатель в выборке — 17% от общего количества терминов), актуализирующих форму реализации произведения искусства (*a plein-air landscape composition*), а также необходимый для этого инструментарий (*outdoor oil painting kit*). При этом в терминологических комбинациях *a plein-air landscape composition* и *outdoor oil kit* лексемы *composition* и *kit* выступают в качестве семантического центра/ядра термина, а остальные элементы расширяют его значение и вербализуют свой уникальный фрагмент семантики. Безусловно, обозначенные лексемы в зависимости от контекста могут быть разложимыми, так как в своем составе имеют как простой однокомпонентный термин (*composition, painting, kit*), так и составной — двухкомпонентный (*landscape composition, oil painting*). Однако только посредством цепоч-

⁶ [http://www.essentialvermeer.com/glossary/glossary_q_z.html]

ки лексических единиц актуализируется многокомпонентный термин, маркированный особой семантикой в контексте.

Далее перейдем к анализу англоязычных религиозных текстов и рассмотрим основные структурные модели терминов, зафиксированные в религиозной коммуникации.

4. *The traditional Christian view is that Jesus is not only the perfect atoning sacrifice for our sins, but also our perfectly virtuous moral exemplar.*

[<https://place.asburyseminary.edu/faithandphilosophy/vol36/iss1/5/>].

5. *If faith is necessary for salvation, such that nobody can «get to heaven» without it, God would seem fundamentally arbitrary and capricious to demand that people believe in some disjointed set of propositions that bear no apparent connection to their moral character.*

[<https://place.asburyseminary.edu/faithandphilosophy/vol36/iss4/3/>]

В примерах 4 и 5 отмечаем употребление сразу нескольких простых однокомпонентных терминов: *sacrifice, sin, faith, salvation, heaven*, активно используемых в пределах религии, о чем свидетельствуют и их значения, зафиксированные в словарях: *sacrifice — the act of killing an animal or person and offering them to a god or gods, or the animal, etc. that is offered*⁷; *sin — The purposeful disobedience of a creature to the known will of God*⁸; *faith — The disposition of believers toward commitment and toward acceptance of religious*⁹; *salvation — In the Christian religion, salvation of a person or their spirit is the state of being saved from evil and its effects by the death of Jesus on a cross*¹⁰; *heaven — in some religions, the place, sometimes imagined to be in the sky, where God or the gods live and where good people are believed to go after they die, so that they can enjoy perfect happiness*¹¹. Вновь говорим о том, что с точки зрения частеречной характеристики обозначенный класс терминологических единиц актуализируется в контексте посредством имен существительных. Результаты статистического анализа показали, что доля однокомпонентных религиозных терминов в выборке составляет 61% от общего числа терминов.

В следующем фрагменте текста религиозной направленности фиксируем наличие двухкомпонентных терминов, на долю которых приходится 39% терминоединиц в выборке:

⁷ [<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/sacrifice>]

⁸ [<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199659623.001.0001/acref-9780199659623-e-5362?rskey=tdYYOq&result=1>]

⁹ claims [<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780192800947.001.0001/acref-9780192800947-e-2365>]

¹⁰ [<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/salvation>]

¹¹ [<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/heaven>]

6. ... we can then readily see how **corporate worship** helps us to perceive **God** better than we otherwise would in **individual worship**: for in our reading and interpreting **Scripture**, as done typically in **corporate worship**, we learn how to read **Scripture** together, as a truthful community constituted by the **Eucharist**, where our own readings are informed not only by the readings of present members but also of past members, especially of spiritual masters...

[<https://place.asburyseminary.edu/faithandphilosophy/vol35/iss3/2/>].

В примере 6 встречаем двухкомпонентные термины *corporate worship*, *individual worship*, образованные по принципу Adj. + N., где основная смысловая нагрузка приходится на препозитивное имя прилагательное, играющее важную роль в контексте — посредством имени прилагательного вводится в профессиональный лексикон новое понятие, на семантическом уровне имеющее свою уникальность и специфику. Помимо этого, фрагмент демонстрирует еще одну особенность религиозной коммуникации — частотность имен собственных (*Eucharist*, *Scripture*, *God*).

В ходе анализа эмпирического материала случаев употребления многокомпонентных религиозных терминологических единиц зафиксировано не было.

Далее перейдем к анализу юридических текстов, относящихся к сфере международного права, что позволит нам выделить ключевые структурные модели терминов, типичные для правовой коммуникации.

7. *The Court will now determine whether the **dispute** between the **Parties** is one that concerns the interpretation or the application of the ICSFT and, therefore, whether it has **jurisdiction** *ratione materiae* under Article 24, paragraph 1, of this **Convention**.*

[<https://www.icj-cij.org/files/case-related/166/166-20191108-JUD-01-00-EN.pdf>].

8. *Appropriate **remedy** is effective **review** and reconsideration of **conviction** and **sentence** of Mr. J. ...*

[<https://www.icj-cij.org/files/case-related/168/168-20190717-JUD-01-00-EN.pdf>].

В примерах 7 и 8 отмечаем наличие нескольких однокомпонентных терминов-существительных, словарные значения которых, приведенные в специализированных словарях, подтверждают их предметную отнесенность к сфере права. Важной характеристикой вышеуказанных терминов является способ их образования: все они образованы путем терминологизации общеупотребительных существительных, при этом их значение в пределах правовой коммуникации отличается от значения лексем, фиксируемого в общеупотребительной лексике

[Малиновская, Менщикова, 2020]. Например, лексема *party* за пределами юридического контекста зачастую используется в значении «вечеринка» или «партия». Лексема *convention* переводится как «обычай», «согласие», «порядок вещей», что соответствует ее дефиниции в специализированном словаре, а лексическая единица *sentence* в общепотребительном значении понимается как «предложение».

Определенный интерес в контексте настоящего исследования представляет группа юридических глаголов — однокомпонентных терминов, которые в зависимости от контекста и синтаксической модели могут иметь различные значения в рамках одного типа профессионального дискурса.

9. *No evidence has been submitted to the Court regarding the presidential clemency procedure.*

[<https://www.icj-cij.org/files/case-related/168/168-20190717-JUD-01-00-EN.pdf>].

В примере 9 глагол *submit* используется в функции переходного глагола в значении «представить, подать на рассмотрение» — *to offer for determination; commit to the judgment or discretion of another individual or authority*. Из всего синонимического ряда в понимании «представить на рассмотрение» *submit* — *present* — *hand in* — *tender* — *put forward* — *table* — *commit* — *refer* — *proffer*¹² только глагол *submit* используется в юридическом дискурсе в данном значении, что свидетельствует о наличии в его значении семы-маркера *to put forward officially*, что также подтверждается соответствующей пометой в дефиниции в словаре юридических терминов [Мамулян, Кашкин, 2005, с. 682].

К таким однокомпонентным терминам-глаголам предлагаем относить также глаголы *contend* и *maintain*, в значении которых присутствует сема «официально заявлять, утверждать» [Мамулян, Кашкин, 2005, с. 192, 464¹³], что дает нам основания рассматривать их в качестве терминов профессионального юридического дискурса. Именно в таком значении использован глагол *submit* в примере 10.

10. *(The Party) submits that it genuinely attempted to reach an agreement on the organization of the arbitration within the requisite period.*

[<https://www.icj-cij.org/files/case-related/166/166-20191108-JUD-01-00-EN.pdf>].

Отметим, что в масштабе выборки терминов права однокомпонентные единицы составляют 60% анализируемого материала.

¹² [<https://www.freethesaurus.com/Submit>]

¹³ См. также: [<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/contend>; <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/maintain>]

Двухкомпонентные термины сферы права (представлены рядом моделей, наиболее частотными из которых являются следующие: Adj./Participle + N. (*provisional measures, preliminary objections, alleged violations*), N. + N. (*state responsibility, mercy petition*), V. + N. (*institute proceedings, provide evidence, lack merit, reject the objection, address the argument, entertain the claims, file an application*), Prep. + N. (*under custody, under interrogation, under oath, under obligation*). Данные термины относятся к категории свободных терминосочетаний, поскольку значение понятий, номинируемых ими, соотносится со значением слов, входящих в их состав. В ходе статистического анализа языкового материала было установлено, что на долю двухкомпонентных правовых терминов приходится 30% выборки.

Продемонстрируем некоторые из моделей на конкретных примерах:

11. *More specifically, it (Party) refers to the existence of a **constitutional right** to lodge a **clemency petition** within a period of 150 days after Mr. J.»s **death sentence**, which would have stayed his execution until at least that deadline.*

[<https://www.icj-cij.org/files/case-related/168/168-20190717-JUD-01-00-EN.pdf>].

В приведенном примере встречаем двухкомпонентные термины *constitutional right*, *clemency petition* и *death sentence*, два из которых образованы согласно модели N. + N. — *clemency petition* и *death sentence*, при этом первое существительное выполняет атрибутивную функцию. Третий из приведенных терминов *constitutional right* содержит препозитивное прилагательное, что также свойственно двухкомпонентным терминам сфер искусства и религии.

Анализ многокомпонентных терминов сферы права выявил несколько моделей трехкомпонентных терминов, таких как: V. + Prep. + N. (*sentence to death, provide with assistance*), Adj./Adv. + Adj. + N. (*customary international law, internationally wrongful act*); V. + Adj. + N. (*institute criminal proceedings, exercise governmental authority, bear international responsibility*). В целом, частотность многокомпонентных терминов в масштабе анализируемой выборки составляет 10%. При этом данный класс правовых терминов представляет собой комбинацию из простых или составных (двухкомпонентных) терминов и общеупотребительных языковых единиц. Четырех- и более компонентные терминосочетания не являются типичными для юридического дискурса.

Продемонстрируем выделенные модели на следующем примере:

12. *In the Court's view, there is no basis under the Vienna Convention for a State to condition **the fulfilment of its obligations** under Article 36 on the other State's compliance with other **international law obligations**.*

[<https://www.icj-cij.org/files/case-related/166/166-20191108-JUD-01-00-EN.pdf>].

В приведенном примере встречаем две модели трехкомпонентных терминов. Как показывает проведенный анализ, наиболее распространенной моделью является модель Adj. + Adj. + N.

Подводя некоторые итоги, отметим, что анализ фактического материала текстов искусствоведческой, религиозной и правовой направленности показал, что главное отличие терминосистемы сферы религии от терминосистемы сферы искусства, маркированной наличием всех трех моделей терминов (однокомпонентные, двухкомпонентные и многокомпонентные), а также терминосистемы права, в рамках которой представлены не только все три модели терминов, но также наблюдается разнообразие в построении двухкомпонентных и многокомпонентных терминов, заключается в отсутствии в масштабе нашей выборки случаев употребления многокомпонентных терминов.

Эмпирический анализ фактического материала, включающего англоязычные тексты, тематически относящиеся к искусству, религии и праву, позволяет нам сформулировать следующие выводы:

- рассматриваемая в работе классификация структурных моделей терминов носит универсальный характер и вполне применима при изучении терминологического аппарата иных областей знания: весь терминологический аппарат профессионально-ориентированного дискурса той или иной области знания в аспекте структуры можно классифицировать на несколько моделей терминов (однокомпонентные, двухкомпонентные и многокомпонентные);
- как в искусстве, так в религии и праве наиболее распространенными являются термины, вербализуемые именами существительными, а также образованные по модели прилагательное + существительное, представляющие собой класс однокомпонентных и двухкомпонентных терминов, соответственно;
- сравнительный анализ терминосистем областей искусства, религии и права определил их ключевое отличие, сводящееся к тому, что в масштабе исследуемой выборки текстов религиозной направленности случаев употребления многокомпонентных терминологических единиц зафиксировано не было, что объясня-

ется консервативной природой религиозной сферы, которой, как правило, не характерны процессы появления новых терминов и усложнения уже имеющихся понятий. При этом в текстах юридической направленности диапазон многокомпонентных терминов представлен несколькими моделями трехкомпонентных терминосоответствий и одной моделью четырехкомпонентных терминов;

- данные, полученные в ходе настоящего исследования, могут быть использованы при изучении лексических корпусов разного порядка, в рамках курса терминоведения, а также в лексикографической практике.

Библиографический список

Ачкасов А. В. Структурные модели двухкомпонентных терминов по признаку семантической разложимости // Вестник Ленинградского ун-та им. А. С. Пушкина. 2013. № 2.

Бобырева Е. В. Религиозный дискурс: ценности, жанры, языковые характеристики. Волгоград, 2007.

Викторова Е. Ю. Роль количественного подхода в изучении функционирования дискурсивных слов // Филология и человек. 2013. № 4.

Виноградов В. А. Термин в научном дискурсе // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (1).

Головин Б. Н., Кобрин Р. Ю. Лингвистические основы учения о терминах. М., 1987.

Гринёв С. В. Введение в терминоведение. М., 1993.

Калашникова С. В. Структурные модели составных терминов английского языка в сфере юриспруденции // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 5 (59).

Капанадзе Л. А. О понятиях «термин» и «терминология» // Развитие лексики современного русского языка. М., 2005.

Козловская Н. В. «Что есть термин этимологически и семасиологически?»: лингвофилософская интерпретация понятия «термин» в работах русских мыслителей начала XX века // Филология и человек. 2017. № 1.

Лату М. Н. Особенности возникновения и функционирования одноконпонентных и многокомпонентных терминов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 1–1 (43).

Литвишко О. М., Милетова Е. В. База данных терминосистемы международного права. Свидетельство о государственной регистрации в Роспатенте № 2018621405.

Литовченко В. И. Классификация и систематизация терминов // Вестник Сибирского аэрокосмического университета. 2006. № 3.

Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002.

Малиновская Т. Н., Менщикова Г. А. Особенности англоязычного юридического дискурса в когнитивно-прагматическом аспекте (на материале фильмов «Deja vu», «The Judge») // Филология и человек. 2020. № 2.

Манерко Л. А. Истоки и основания когнитивно-коммуникативного терминоведения // Лексикология. Терминоведение. Стилистика. М. ; Рязань, 2003.

Манерко Л. А., Новодранова В. Ф. Использование методов когнитивного анализа в терминологических исследованиях // Когнитивные исследования языка. 2012. № 11.

Манерко Л. А., Новодранова В. Ф. Концептуальная и когнитивная карта как методологический аппарат когнитивно-коммуникативного терминоведения // Когнитивные исследования языка. 2014. № 19.

Милетова Е. В. Англо-русская электронная база данных терминологических единиц сферы искусства. Свидетельство о государственной регистрации в Роспатенте № 2015620039.

Миньяр-Белоручева А. П., Овчинникова Н. А. К вопросу об изучении терминов искусствоведения как единиц языка для специальных целей // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2011. № 22.

Новодранова В. Ф. Проблемы терминообразования в когнитивно-коммуникативном аспекте. Лексикология. Терминоведение. Стилистика. М. ; Рязань, 2003.

Сайтова Г. Н. Особенности образования и классификации терминов в немецком языке // Вестник Башкирского университета. 2015. № 2.

Саркисов А. К. Семиотика права: историко-правовое исследование правовых знаковых конструкций : дис. ... канд. юрид. наук. М., 2000.

Успенский Б. А. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы: статьи об искусстве. М., 2005.

Чертов Л. Ф. О семиотике храмового пространства. Религия как знаковая система // Знак. Ритуал. Коммуникация. Вып. I. Тверь, 2011.

Шатурная Е. А. Профессионально-ориентированный дискурс как объект овладения в неязыковом вузе // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 321.

Caputo J. D. On Religion (Thinking in Action). London, N. Y., 2001.

Cothey A. L. The Nature of Art. London, 1990.

Litvishko O., Miletova E. Structural Peculiarities of Terminological System of International Law (Based on ILO Conventions) // The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences. Vol. LVIII — SCTCMG, 2019.

Stiver D. R. *The Philosophy of Religious Language: Sign, Symbol and Story*. Oxford, 1996.

Turner M. *The Artful Mind*. N. Y., 2006.

Словари

Мамулян А. С., Кашкин С. Ю. *Англо-русский полный юридический словарь*. М., 2005.

Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/us/>.

Glossary of Art Terms. URL: <http://www.essentialvermeer.com/glossary/>.

Glossary of Art Terms. URL: https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/.

The Concise Oxford Dictionary of World Religions. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780192800947.001.0001/acref-9780192800947>

The Free Dictionary. URL: <https://www.freethesaurus.com/>.

The Oxford Dictionary of the Christian Church. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199659623.001.0001/acref-9780199659623>.

Источники

Application of the International Convention for the Suppression of the Financing of Terrorism and of the International Convention on the Elimination of All Forms of Racial Discrimination (Ukraine v. Russian Federation). URL: <https://www.icj-cij.org/files/case-related/166/166-20191108-JUD-01-00-EN.pdf>.

Faith and Philosophy. *Journal of the Society of Christian Philosophers*. URL: <https://place.asburyseminary.edu/faithandphilosophy/vol35/iss3/2/>.

Faith and Philosophy. *Journal of the Society of Christian Philosophers*. URL: <https://place.asburyseminary.edu/faithandphilosophy/vol36/iss1/5/>.

Faith and Philosophy. *Journal of the Society of Christian Philosophers*. URL: <https://place.asburyseminary.edu/faithandphilosophy/vol36/iss4/3/>.

Jadhav Case (India v. Pakistan). URL: <https://www.icj-cij.org/files/case-related/168/168-20190717-JUD-01-00-EN.pdf>.

The Artist. URL: <https://magazinelib.com/all/the-artist-march-2020/>.

References

Achkasov A. V. *Strukturnye modeli dvukhkomponentnykh terminov po priznaku semanticheskoy razlozhimosti* [Structural Models of Two-component Terms Based on Semantic Decomposability]. *Vestnik LGU im. A. S. Pushkina* [Bulletin of LSU named after A. S. Pushkin]. 2013. No 2.

Bobyreva E. V. *Religioznyj diskurs: cennosti, zhanry, jazykovye harakteristiki* [Religious Discourse: Values, Genres, Language Features]. Volgograd, 2007.

Viktorova E. Yu. *Roľ kolichestvennogo podkhoda v izuchenii funkcionirovaniya diskursivnykh slov* [The Role of the Quantitative Approach in Studying the Functioning of Discourse Words]. *Filologiya i chelovek* [Philology and Man]. 2013. No 4.

Vinogradov V. A. *Termin v nauchnom diskurse* [The Term in Scientific Discourse]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Bulletin of Nizhny Novgorod University named after N. I. Lobachevsky]. 2014. № No 2 (1).

Golovin B. N., Kobrin R. Ju. *Lingvisticheskie osnovy uchenija o terminah* [Linguistic Foundations of the Study of Terms]. Moscow, 1987.

Griniov S. V. *Vvedenie v terminovedenie* [Introduction into Terminology Studies]. M., 1993.

Kalashnikova S. V. *Strukturnye modeli sostavnykh terminov angliyskogo yazyka v sfere jurisprudentsii* [Structural Models of Compound Terms in the English Language in the Field of Law]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Issues of Theory and Practice]. 2016. No 5 (59).

Kapanadze L. A. *O ponjatijah «termin» i «terminologija»* [About the Concepts of «Term» and «Terminology»]. *Razvitie leksiki sovremennogo russkogo jazyka* [The Development of the Vocabulary of Modern Russian]. Moscow, 2005.

Kozlovskaya N. V. «Chto est» termin etimologicheski i semasiologicheski?: lingvofilosofskaya interpretatsiya ponyatiya «termin» v rabotakh russkikh mysliteley nachala XX veka [«What is a Term Etymologically and Semasiologically?: Linguo-philosophical Interpretation of the Concept «Term» in the Works of Russian Thinkers of the Early Twentieth Century]. *Filologiya i chelovek* [Philology and Man]. 2017. No 1.

Latu M. N. *Osobennosti vozniknovenija i funkcionirovaniya odnokomponentnyh i mnogokomponentnyh terminov* [Specifics of Formation and Functioning of One-component and Multi-component Terms]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Issues of Theory and Practice]. 2015. No 1–1 (43).

Litvishko O. M., Miletova E. V. *Baza dannyh terminosistemy mezhdunarodnogo prava* [Database of the Terminological System of International Law]. *Svidetel'stvo o gosudarstvennoj registracii v Rospatente* [The Certificate of State Registration] No 2018621405.

Litovchenko V. I. *Klassifikatsiya i sistematizatsiya terminov* [Classification and Systematization of Terms]. *Vestnik Sibirskogo aerokosmicheskogo universiteta* [Bulletin of the Siberian Aerospace University]. 2006. No 3.

Lotman Ju. M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg, 2002.

Malinovskaya T. N., Menshchikova G. A. *Osobennosti angloyazychnogo yuridicheskogo diskursa v kognitivno-pragmaticheskom aspekte (na materiale fil'mov «Deja vu», «The Judge»)* [Features of the English-language Legal Discourse in the Cognitive-pragmatic Aspect (Based on the Films «Deja vu», «The Judge»)]. *Filologiya i chelovek* [Philology and Man]. 2020. No 2.

Manerko L. A. *Istoki i osnovaniya kognitivno-kommunikativnogo terminovedeniya. Leksikologiya. Terminovedenie. Stilistika* [The Origins and Foundations of Cognitive and Communicative Terminology. Lexicology. Terminology. Stylistics]. Moscow; Ryazan', 2003.

Manerko L. A., Novodranova V. F. *Ispol'zovanie metodov kognitivnogo analiza v terminologicheskikh issledovaniyakh* [The Using of Methods of Cognitive Analysis in Terminological Research]. *Kognitivnye issledovaniya yazyka* [Cognitive Studies of Language]. 2012. No 11.

Manerko L. A., Novodranova V. F. *Kontseptual'naya i kognitivnaya karta kak metodologicheskii apparat kognitivno-kommunikativnogo terminovedeniya* [Conceptual and cognitive map as a methodological apparatus of cognitive-communicative terminology studies]. *Kognitivnye issledovaniya yazyka* [Cognitive Studies of Language]. 2014. No 19.

Miletova E. V. *Anglo-russkaja jelektronnaja baza dannyh terminologicheskikh edinic sfery iskusstva* [English-Russian Electronic Database of Terminological Units of the Art Sphere]. *Svidetel'stvo o gosudarstvennoj registracii v Rospatente* [The Certificate of State Registration] No 2015620039.

Min'jar-Beloručeva A. P., Ovchinnikova N. A. *K voprosu ob izuchenii terminov iskusstvovedeniya kak edinic jazyka dlja special'nyh celej* [To the Problem of the Study of Art Terms as the Units of the Language for Specific Purposes]. *Vestnik Juzhno-Ural'skogo gosuniversiteta* [Bulletin of South-Ural State University]. 2011. No 22.

Novodranova V. F. *Problemy terminoobrazovaniya v kognitivnokommunikativnom aspekte. Leksikologiya. Terminovedenie. Stilistika* [Problems of term formation in the cognitive and communicative aspect. Lexicology. Terminology. Stylistics]. Moscow; Ryazan', 2003.

Saitova G. N. *Osobennosti obrazovaniya i klassifikatsii terminov v nemetskom yazyke* [Features of formation and classification of terms in German]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta* [Bulletin of the Bashkir University]. 2015. No 2.

Sarkisov A. K. *Semiotika prava: istoriko-pravovoe issledovanie pravovykh znakovykh konstrukcij* [Semiotics of Law: Historical-legal Research of Legal Semiotic Structures]: *dis. ... kand. jurid. nauk.* [PhD thesis. Law]. Moscow, 2000.

Uspenskij B. A. *Semiotika iskusstva: Pojetika kompozicii. Semiotika ikony. Stat'i ob iskusstve* [Semiotics of Art: Assemblage Poetics. Semiotics of Icon. Articles about Art]. M., 2005.

Chertov L. F. *O semiotike hramovogo prostranstva. Religija kak znakovaja sistema* [About Semiotics of Temple Space. Religion as a Sign System]. *Znak. Ritual. Kommunikacija* [Sign. Ritual. Communication]. Iss. I. Tver', 2011.

Shaturnaya E. A. *Professional'no-orientirovannyj diskurs kak ob'ekt ovladeniya v neyazykovom vuze* [Professionally oriented discourse as an object of mastery in a non-linguistic university]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University]. 2009. No 321.

Caputo J. D. *On Religion (Thinking in Action)*. London, N. Y., 2001.

Cothey A. L. *The Nature of Art*. London, 1990.

Litvishko O., Miletova E. Structural Peculiarities of Terminological System of International Law (Based on ILO Conventions). *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*. Vol. LVIII — SCTCMG, 2019.

Stiver D. R. *The Philosophy of Religious Language: Sign, Symbol and Story*. Oxford, 1996.

Turner M. *The Artful Mind*. N. Y., 2006.

Dictionaries

Mamulyan A. S., Kashkin S. Yu. *Anglo-russkiy polnyy yuridicheskiy slovar'*. Moscow, 2005.

Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/us/>.

Glossary of Art Terms. URL: <http://www.essentialvermeer.com/glossary/>.

Glossary of Art Terms. URL: https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/.

The Concise Oxford Dictionary of World Religions. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780192800947.001.0001/acref-9780192800947>

The Free Dictionary. URL: <https://www.freethesaurus.com/>.

The Oxford Dictionary of the Christian Church. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199659623.001.0001/acref-9780199659623>.

List of sources

Application of the International Convention for the Suppression of the Financing of Terrorism and of the International Convention on the Elimination of All Forms of Racial Discrimination (Ukraine v. Russian Federation). URL: <https://www.icj-cij.org/files/case-related/166/166-20191108-JUD-01-00-EN.pdf>.

Faith and Philosophy. *Journal of the Society of Christian Philosophers*. URL: <https://place.asburyseminary.edu/faithandphilosophy/vol35/iss3/2/>.

Faith and Philosophy. Journal of the Society of Christian Philosophers. URL: <https://place.asburyseminary.edu/faithandphilosophy/vol36/iss1/5/>.

Faith and Philosophy. Journal of the Society of Christian Philosophers. URL: <https://place.asburyseminary.edu/faithandphilosophy/vol36/iss4/3/>.

Jadhav Case (India v. Pakistan). URL: <https://www.icj-cij.org/files/case-related/168/168-20190717-JUD-01-00-EN.pdf>.

The Artist. URL: <https://magazinelib.com/all/the-artist-march-2020/>.

КОМПЕТЕНЦИИ УСТНОГО ПЕРЕВОДЧИКА

Е. Э. Уланова

Ключевые слова: устный перевод, подготовка переводчиков, обучение переводу, гигиена голоса, память переводчика, фоновые знания, типичные.

Keywords: interpreting, interpreters training, teaching interpreters, background knowledge, voice hygiene, cultural competence.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-05

Цель данной статьи — описать практические навыки, которые являются существенными для практикующих устных переводчиков, а также для преподавателей теории и практики перевода. Актуальность избранной тематики заключается в растущем спросе на качественный синхронный перевод (СП). Мы убеждены, что дальнейшие исследования в этой области будут способствовать популяризации устного синхронного перевода и позволят повысить общее качество подготовки устных переводчиков повсеместно. Научная новизна данной статьи состоит в интерпретативном анализе особенностей языковой репрезентации устных переводчиков. Недостаточная изученность важных аспектов проблемы качественной подачи в СП негативно отражается на результатах практической переводческой деятельности. Выводы и рекомендации, сделанные на основании проведенного исследования, способны улучшить подготовку студентов старших курсов переводческих факультетов и начинающих устных переводчиков.

Материалом нашего исследования послужили аудиовизуальные записи синхронного перевода, выполненные профессиональными переводчиками в 2018 году. Поставленные в нашем исследовании задачи и специфика эмпирического материала обусловили использование описательно-аналитического метода, применяемого при системном изучении теоретических работ отечественных и зарубежных исследований. Лингвистическими методами выступили: метод дискурс-анализа и метод интерпретативного анализа. Метод дискурс-анализа является основным при работе с эмпирическим материалом. Он используется для изучения коммуникативного поведения участников перевода с целью выявления основных трудностей, с которыми сталкиваются синхронные переводчики в работе. Интерпретативный анализ заключался в выявлении и оценивании критериев подачи при СП.

Несмотря на быстро растущие и совершенствующиеся системы перевода, открытым остается вопрос о качественной подготовке квалифицированных переводчиков. Вопреки распространённому мнению наличие диплома переводчика далеко не всегда свидетельствует о том, что человек может стать профессиональным переводчиком. В частности, не претендуя на исчерпывающее решение проблемы, мы стараемся ответить на вопрос: как повысить качество подготовки переводчиков?

Сегодня существуют различные школы перевода, которые предлагают эффективные программы обучения и повышения квалификации как для выпускников иностранных факультетов, так и для профессиональных переводчиков с «полевым» опытом работы. Профессия переводчика априори подразумевает постоянное самообучение и оттачивание навыков перевода, овладение современными технологиями, без которых уже сложно представить современную отрасль перевода.

Разумеется, переводчик сегодня не может ограничиваться вербальным или техническим переводом информации. Современное общество ожидает от него владения системами искусственного интеллекта, умения составлять переводческие базы данных, активно использовать системы автоматизированного перевода (ТМ, Память переводов), системы постредактирования текстов. Переводчик сегодня делает нечто больше, чем перевод текста. Работодатель предъявляет строгие требования к данной профессии: требуются навыки синхронного и последовательного перевода, предпочтительна специализация в переводе, а также знание особенностей нотариального заверения и апостилирования, навык составления пресс-релизов и т. д. Подобные навыки являются востребованными повсеместно. Например, редакция текста уже прочно вошла в список услуг, оказываемых ведущими переводческими бюро. Более того, работа непосредственно устным переводчиком предполагает профессиональную компетентность, железную самодисциплину, постоянную практику, определённые личностные качества и врождённые способности. Последние особенно важны при овладении устной переводческой деятельностью, в частности синхронным переводом.

Будучи одним из средств межкультурной коммуникации, синхронный перевод представляет собой наиболее сложный вид переводческой деятельности, который быстро и эффективно решает задачи взаимопонимания между людьми [Михайлова, Фомин, 2017, с. 18]. Как известно, синхронные переводчики работают в сложных полевых условиях, в связи с чем возрастает потребность владеть техническими навыками.

Переводчик должен хорошо разбираться в системах многоканального распределения звука, иметь навыки настраивания систем синхронного перевода, уметь работать в кабине.

В самом упрощенном виде синхронный перевод принято определять как вид профессионального устного перевода, отличительной чертой которого является одновременность выступления оратора и перевода его речи синхронистом [Комиссаров, 1990, с. 98]. Вместе с тем данный вид перевода является бесспорно высшим типом интеллектуальной работы. Из этого следует, что работа синхронным переводчиком требует навыка одновременного восприятия и воспроизведения грамматически оформленных предложений с определенным темпом и ограничениями по времени.

В сущности, информация, которую воспринимает синхронный переводчик, не сводится лишь к звуковому сигналу, поступающему через гарнитуру. Для контроля громкости собственного голоса, для корректного перевода переводчик обязан еще слышать собственную речь. Согласимся с И. М. Матюшиным, что синхронист верифицирует «не только интонацию, тембр и громкость своего голоса, но и весь комплекс средств, которые он использовал для передачи смысла (грамматические, синтаксические, лексические и т. д.), а также качество собственного перевода «на выходе» [Матюшин, 2016, с. 42].

В процессе работы синхронные переводчики испытывают колоссальные нагрузки. А. Тараков говорит о следующих особенностях, присущих синхронным переводчикам во время работы:

- 1) психологический дискомфорт, обусловленный необходимостью одновременно воспринимать, декодировать и воспроизводить дискурс;
- 2) психологический барьер, вызванный отсутствием повторного обращения к тексту оригинала, возможности приостановить речь, повторить непонятные фразы, слова;
- 3) отсутствие возможностей внести корректировки в уже озвученный текст, устранить выявленные ошибочные интерпретации;
- 4) возможность возникновения ошибочной интерпретации из-за слишком быстрого темпа речи, сбивчивости говорящего, речевых дефектов [Михайлова, Фомин, 2017].

Таким образом, на формирование профессиональной компетенции влияет ряд способностей, необходимых профессиональному синхронисту. В связи с субъективной оценкой и иерархией различные специалисты в области перевода выделяют различные навыки и способности, необходимые для успешного выполнения синхронного перевода. Мы

придерживаемся мнения, что большинство из необходимых устному переводчику психофизических навыков можно развить:

- способность предельно концентрироваться (20–30 мин.) и распределять внимание;
- тренированная долговременная (последовательный перевод) и кратковременная или оперативная память (последовательный, синхронный перевод);
- навык диафрагмального дыхания, низкий голос предпочтительнее, нежели высокий;
- развитые коммуникативные навыки;
- навыки быстрого реагирования.

Говоря о психофизических навыках, мы подразумеваем навыки, способствующие ускорению когнитивных (распознавание и восприятие речи, преобразование мысль — текст, селективная способность вычленивать нужную информацию) и физических механизмов (темп речи, ровное дыхание, не нагружающее голосовые связки, хорошо поставленный голос). Любой человек непроизвольно использует подобные когнитивные фильтрационные механизмы, обеспеченные не только всеми органами чувств, но и чисто человеческими качествами (интуиция, домысливание, антиципация и др.). Эти «фильтры» работают со всеми каналами информации, начиная с основного — речи оратора. Хорошо известно, что речь, особенно спонтанная, может быть в разной степени «засорена» повторами, незаконченными фразами, неправильными грамматическими и синтаксическими конструкциями, допускающими двойное толкование выражениями, междометиями, звуками-«паразитами» (хезитациями), дефектами речи, акцентом и диалектическими особенностями произношения. Профессиональный переводчик преодолевает трудности такого рода путем простого игнорирования ненужной информации и концентрации на смысле оригинального высказывания [Матюшин, 2016, с. 45].

Профессиональная деятельность переводчика происходит в различных окружающих условиях, зачастую неблагоприятных, что заставляет устного переводчика подвергать свой голос повышенным нагрузкам, например, перевод без микрофона, шум или неблагоприятная окружающая среда. Важность физических механизмов заключается в поддержании здоровья голосового аппарата.

В связи с этим актуальной является проблема гигиены голоса. Под гигиеной голоса мы понимаем методы, направленные на снижение нагрузки на голосовой аппарат [Аристова, Протопопова, 2015]. Непрерывная продолжительная работа устного переводчика требует сни-

жения нагрузки на голосовые связки. Полезной рекомендацией является поддержание голосовых связок в рабочем состоянии, что обеспечивается потреблением достаточного количества воды, отказа от газированных напитков и орехов, которые раздражают слизистую.

Более того, устному переводчику крайне важно уметь контролировать свой голос, менять тон и темп в зависимости от смысла переводимого текста. Для этого необходимо учиться диафрагмальному дыханию, размеренному темпу, уметь говорить более низким голосом для снижения нагрузки на связки и облегчения восприятия. Так, люди охотнее воспримут более низкий голос с интонационной вариативностью. К тому же слушатели скорее всего не заострят свое внимание или не услышат какие-либо мелкие упущения или пробелы в переводе, если подача переводчика была размеренной, эмоциональной и качественной.

Мы слушаем не человека, а его речь. Поэтому столь важна подача в устном переводе: размеренная скорость, тембр голоса, интонация и логические паузы значат не меньше, чем правильно подобранный перевод термина. Для изменения исходных параметров голоса актуальной будет консультация фонопедов. В первую очередь это касается людей, для которых голос — рабочий инструмент. Упражнения фонопедов помогут синхронисту или последовательному переводчику научиться размеренной подаче информации, диафрагмальному дыханию, позволят быстро варьировать интонационный рисунок. Для нас примером профессионального голосового поведения переводчика будет являться своеобразное перевоплощение переводчика в своего оратора: когда переводчик старается скопировать интонацию говорящего, передать голосом его эмоции и даже невербальную коммуникацию и, наконец, завершить фразу вместе с говорящим.

Работа синхронным переводчиком предъявляет большие требования к специалисту в этой области. Переводчик должен обладать коммуникативной способностью, включающей, помимо языкового знания, умение интерпретировать языковое содержание высказывания и выводить из него контекстуальный и имплицитный смысл. Вдобавок, устный переводчик обязан проводить мгновенный анализ текста, направленный на поиск причинно-следственных связей, переводческих стратегий, выявление авторского отношения к обсуждаемому вопросу (+/-), прогнозирование текста.

На современном этапе принципиальным для профессионального переводчика становится факт владения иностранным языком и культурологической компетенцией. Основу культурологической компетенции

переводчика составляет владение не только фоновыми знаниями (традиции, символика страны), но и информацией о текущей социально-политической обстановке в субъекте перевода (компания, город, край, страна), местных реалиях. Наличие общих знаний для оратора и переводчика является главной предпосылкой для качественного перевода в условиях, когда коммуниканты относятся к разным лингвокультурам.

В различных отечественных и зарубежных исследованиях существуют различные классификации фоновых знаний (О. А. Ахманова, Е. М. Верещагин, В. Гудикунст, И. В. Гюббенет, Й. Ким, В. Г. Костомаров, А. Н. Крюков, Т. ван Дейк и др.). В книге Е. М. Верещагина и В. Г. Костомарова «Язык и культура» фоновые знания определяются как «общие для участников коммуникативного акта знания». Другими словами, это та общая для собеседников информация, которая обеспечивает их взаимопонимание. По степени распространенности фоновые знания делятся на три вида: общечеловеческие фоновые знания, региональные и страноведческие [Старцева, Лихачева, Мишин, 2012].

По мнению М. В. Межовой, владение общими знаниями является основной предпосылкой для адекватного общения, когда коммуниканты принадлежат к различным лингвокультурным общностям [Межова, 2009]. Практическая суть овладения фоновыми знаниями заключается в том, что переводчик в зависимости от места и времени перевода должен быть не просто в курсе последних новостей, он должен полностью владеть актуальной социокультурной информацией региона, где проходит перевод.

Говоря о фоновых знаниях, важно разделять осведомленность о мировых событиях и «постоянную слежку» за состоянием дел в мире *hic et nunc*. Последнее не только не способствует адекватному и объективному восприятию реальности, а, наоборот, способно увести переводчика от реального контекста мировых событий. Постоянное чтение новостей не позволит переводчику быть в курсе событий, а лишь в какой-то мере сможет ликвидировать пробелы в фоновых знаниях. К тому же, читая и слушая «всё подряд», переводчик рискует очутиться в информационном хаосе. Опираясь на текущие события в мире, можно вообразить себе ситуацию, в которой президент одной страны позвонил президенту другой страны с предложением оказать помощь в борьбе с COVID-19. Информация об этом событии появится в новостях спустя какое-то время и, вероятнее всего, будет нести авторскую оценку происходящего. В этой связи удачным представляется сравнение представленного события с камнем, брошенным в воду. Так, новости СМИ кругами расходятся по воде, удаляя переводчика от истинного смысла.

Если переводчик хочет быть погружен в истинный контекст, ему необходимо быть там, где находится камень, круги по воде ему не помогут.

Важность же культурологических знаний сложно переоценить. Одним из параметров профпригодности переводчика (как устного, так и письменного) является культурологическая составляющая. Владение языком в совершенстве (интуитивное владение языком) не дает полного представления о культурных реалиях страны. Одновременное изучение языка и культуры в процессе профессионального становления переводчика ориентировано на формирование компетентной профессиональной поликультурной языковой личности, владеющей необходимыми профессиональными компетенциями. Понимание социальных и культурных особенностей во всем их многообразии, умение использовать свой лингвокультурный потенциал для решения коммуникативных задач высочайшего уровня в ситуациях, связанных с культурными различиями, выработанная привычка замечать, анализировать, систематизировать культурные и языковые знания, полученные при контактах с представителями разных культур, обеспечивают его готовность к овладению профессией.

Говоря о совершенствовании в профессии, Д. Робинсон полагает, что переводчику необходима внутренняя мотивация, желание расти, развиваться, узнавать что-то новое. Положительные эмоции, заинтересованность во время осуществления переводческой деятельности стимулируют качественное осуществление работы и быстрое оттачивание навыков [Робинсон, 2005]. Тем не менее, по мнению Е. В. Александровой, существует ряд существенных противоречий в освоении профессии переводчика:

- 1) формирование профессиональных переводческих умений на этапе изучения иностранного языка / традиционный подход к специализации;
- 2) потребность современного общества в компетентной поликультурной языковой личности / недостаточная разработанность проблем лингвокультурологической подготовки переводчика;
- 3) необходимость ориентироваться в концептуальной и языковой картине мира носителя иноязычной культуры / недостаточное использование лингвообразовательного потенциала иностранного языка и личного общекультурного тезауруса;
- 4) овладение навыками тезаурусного структурирования лингвокультурологических знаний, обеспечивающих профессиональное владение языком / недостаточная разработанность педагогических условий, способствующих формированию профессио-

нального лингвокультурного тезауруса переводчика [Александрова, 2009, с. 4].

Указанные противоречия сигнализируют о проблеме квалифицированной подготовки переводчиков, а также о необходимости их непрерывной самостоятельной работы, что в процессе постоянной межкультурной коммуникации является жизненной необходимостью, залогом успешной профессиональной деятельности.

Традиционно проблемы обучения в области переводоведения принято рассматривать с позиций лингводидактики. Вместе с тем разумно полагать, что обучение технике переводческой мысли необходимо в должной мере совмещать с практикой не только иностранного языка, но и родного, для чего необходимо постоянно совершенствовать свои навыки выступления на родном языке, особенно тщательно подбирать литературу для чтения.

Согласимся с И. С. Алексеевой, что переводчик «обязан находиться в состоянии вечного учебного возбуждения» [Алексеева, 2001: 11]. Заметим, что это важно, как для иностранного языка, так и для родного. «Последнее часто не кажется очевидным. Любой человек подспудно уверен, что родным-то языком он прилично владеет» [Алексеева, 2001, с. 11]. Так, по мнению А. В. Бушева, при переводе с иностранного языка на русский значимым оказывается знание разнообразных ресурсов родного языка, готовность пользоваться ими (прежде всего представления о стандартах стилей и жанров и творческом использовании стилистических ресурсов) [Бушев, 2010]. Данное мнение подкрепляется примерами, накопленными нами за многие годы переводческой практики: начинающие переводчики испытывают больше трудностей в переводе в паре English/French/German/etc. — Russian, чем в паре Russian — English/French/German/etc, т. е. в относительной готовности активный запас знаний родного языка оказывается меньше. Можно предположить, что на факультетах иностранных языков больше внимания уделяется практике иностранного языка: пересказу, чтению, реферированию, творческим письменным работам студентов. В результате, начинающие переводчики делают ошибки при переводе на родной язык, затрудняющие восприятие текста, что становится особенно заметно при синхронном переводе.

В результате опытно-экспериментального анализа переводов были выявлены особенности подачи в устном синхронном переводе, которая влияет на характер восприятия перевода в целом. Интерпретативный анализ позволил выделить лексические и грамматические трудности, с которыми столкнулись синхронисты. Особо сложными для СП

оказались явления языковой игры и прецедентность текста оригинала. Отдельно мы анализировали экстралингвистические параметры подачи. Стоит отметить, что все участники СП хорошо владели своим голосом (расставляли логические акценты, корректно использовали фразовое ударение). Нами также оценивалось качество перевода: лексическое богатство речи переводчика, легкость восприятия, связность речи, точность перевода имен собственных.

Результаты нашего эксперимента позволяют говорить об особых трудностях в освоении культурологических и профессиональных компетенций, с которыми сталкиваются устные переводчики. Перспективой дальнейшего исследования может стать углубленное изучение методов оценки различных видов перевода, а также методологические рекомендации по эффективной подготовке студентов-филологов старших курсов на языковых факультетах.

Обобщая вышесказанное, отметим, что никогда в своей профессии переводчик не находится на высоте положения. Каждый раз, заходя в кабину, начиная перевод, он опускается до уровня своей подготовленности, до уровня успешной реализации своих личностных и профессиональных качеств.

Библиографический список

Александрова Е. В. Формирование готовности будущих переводчиков к профессиональной деятельности на начальном этапе изучения иностранного языка : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Нижний Новгород, 2009.

Алексеева И. С. Профессиональное обучение переводчика : учебное пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей. СПб., 2001.

Алексеева Т. Д. О роли памяти при устном переводе // Филологические науки — Языкознание, 2019 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-rol-i-pamyati-pri-ustnom-perevode/viewer>.

Аристова Е. А., Протопопова О. В. Устный переводчик в ситуации проведения экскурсии: культура и гигиена голоса // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2015. № 3 (13). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ustnyy-perevodchik-v-situatsii-provedeniya-ekskursii-kultura-i-gigiena-golosa>.

Ахманова О. С., Губбенет И. В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // Вопросы языкознания. 1977. № 3.

Бушев А. В. Русская языковая личность профессионального переводчика : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2010.

Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура: лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. М., 1990.

Дейк Т. ван. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.

Жабагиева Г. З. Виды переводов // Успехи современного естествознания. 2015. № 1–5. URL: <http://www.natural-sciences.ru/ru/article/view?id=34961>

Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М., 1990.

Крюков А. Н. Фоновые знания и языковая коммуникация // Этнопсихолингвистика / отв. ред. Ю. А. Сорокин. М., 1988.

Матюшин И. М. Синхронный перевод в многоканальной информационной среде // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2016. № 11 (750). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinhronnyy-perevod-v-mnogokanalnoy-informatsionnoy-srede>.

Межова М. В. К вопросу о культурологической компетенции переводчика // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-kulturologicheskoy-kompetentsii-perevodchika>.

Михайлова Е. Е., Фомин А. Г. Ошибки в процессе синхронного перевода // Вестник Кемеровского государственного университета. 2017. No 1. DOI: 10.21603/2078–8975–2017–1–178–183.

Робинсон Д. Как стать переводчиком: введение в теорию и практику перевода: пер. с англ. М., 2005.

Старцева Е. О., Лихачева И. Ф., Мишин А. П. Фоновые знания: имплицитная информация // Личность, семья и общество: вопросы педагогики и психологии : сборник статей по материалам XVII Междунар. научно-практ. конф. Новосибирск, 2012. Ч. II.

References

Alexandrova E. V. *Formirovanie gotovnosti buduchikh perevodchikov k professionalnoy dejatel'nosti na nachalnom etape izuchenija jazika* [Forming the Preparedness of Future Interpreters for Professional Activities at the Initial Stage of Studying a Foreign Language]. Abstract of Philol. Cand. Diss. Nizhny Novgorod, 2009.

Alekseeva I. S. *Professionalnoe obuchenie perevodchika: Ushebnoe posobie po ustnomu i pismennomu perevodu dlya perevodchikov i prepodavate-*

ley [Teaching medium on interpretation and translation for interpreters and teachers]. St. Petersburg, 2001.

Alekseeva T. D. *O roli pamyati pri ustnom perevode* [On the role of memory in interpretation]. *Filologicheskiye nauki — YAzykoznaniiye, 2019* [Philological Sciences — Linguistics, 2019]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-rol-i-pamyati-pri-ustnom-perevode/viewer>.

Akhmanova O. S., Gyubbenet I. V. «*Vertikalnij kontekst*» kak *philologicheskaya problema* ['Vertical context' as a philological problem]. *Voprosi Jazykoznanija* [Topics in the study of language], 1977. No. 3.

Aristova E. A., Protopopova O. V. *Ustnyy perevodchik v situatsii provedeniya ekskursii: kul'tura i gigiyena golosa* [Interpreter in the situation of the tour: culture and voice hygiene]. *Vestnik PNIPU. Problemy yazykoznaniiya i pedagogiki*. [Bulletin of PNIPU. Problems of linguistics and pedagogy]. 2015. No 3 (13). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ustnyy-perevodchik-v-situatsii-provedeniya-ekskursii-kultura-i-gigiyena-golosa> (accessed 04.04.2020).

Bushev A. V. *Russkaya yazikovaya lichnost professionalinogo perevodchika* [Russian language identity of the professional translator]. Cand. of Philol. Diss. Moscow, 2010.

Vereshchagin E. M., Kostomarov V. G. *Jazik i Kultura: lingvostranovedenie v prepodavanii russkogo jazika kak inostrannogo* [Language and culture: linguistic and regional studies in the teaching of Russian as a foreign language]. Moscow, 1990.

Dijk T. van. *Jazik. Ponimanie. Kommunikatsija* [Language. Understanding. Communication]. Moscow, 1989.

Komissarov V. N. *Teorija perevoda* [Theory of translation (linguistic aspects)]. 1990.

Kryukov A. N. *Fonovye znaniya i jazikovaya kommunikatsija* [Background knowledge and language communication]. *Ethnopsycholinguistics*. 1988.

Matyushin I. M. *Sinkhronnyy perevod v multikanalnoy informatsionnoy srede* [Simultaneous translation in a multichannel information environment]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gummanitarnie nauki*. [Bulletin of the Moscow State Linguistic University. Humanitarian sciences]. 2016. No. 11 (750). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinkhronnyy-perevod-v-mnogokanalnoy-informatsionnoy-srede>.

Mezhova M. V. *K voprosu o kulturologicheskoy kompetentsii perevodchika* [To the question of the cultural competence of a translator]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]. 2009. No 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-kulturologicheskoy-kompetentsii-perevodchika>.

Mikhaylova E. E., Fomin A. G. *Oshibki v processe sinkhronnogo perevoda* [Mistakes in simultaneous interpretation]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*. [Bulletin of the Kemerovo State University]. 2017. No 1. DOI: 10.21603/2078-8975-2017-1-178-183.

Robinson D. *Kak stat' perevodchikom: vvedeniye v teoriyu i praktiku perevoda* [Becoming a Translator: An Introduction to the Theory and Practice of Translation]. Moscow, 2005.

Startseva E. O., Likhacheva I. F., Mishin A. P. *Fonovie znaniya: implicitnaya informatsiya* [Background knowledge: implicit information]. *Lichnost, semja i obshchestvo: voprosy pedagogiki i psikhologii* [Personality, family and society: issues of pedagogy and psychology]. No 2, Novosibirsk, 2012.

Zhabagieva G. Z. *Vidi perevodov* [Types of translation]. *Uspekhi sovremennogo estestvoznaniya* [Breakout of modern natural sciences]. 2015. No 1-5. URL: <http://www.natural-sciences.ru/ru/article/view?id=34961>.

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОЭМЕ СЕМЁНА БОБРОВА «ДРЕВНЯЯ НОЧЬ ВСЕЛЕННОЙ, ИЛИ СТРАНСТВУЮЩИЙ СЛЕПЕЦ»

А. А. Булгакова

Ключевые слова: символ, предромантизм, масонство, бинарная оппозиция, диалектика.

Keywords: symbol, preromanticism, freemasonry, binary opposition, dialectics.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-06

Семён Сергеевич Бобров (1765–1810) — непризнанный современниками и недооцененный потомками поэт, творчество которого отражает сложный характер переходного периода в русском историко-литературном процессе, длившегося на протяжении XVII–XVIII веков и знаменовавшего зарождение литературы новаторского типа.

Вплоть до начала XX века С. Бобров оставался для исследователей «плохим, бездарным сочинителем-графоманом» [Проскурин, 2000, с. 81]. Впервые поэта-экспериментатора, манера которого вызывала неприятие его самыми различными группами («карамзинисты» видели в нем архаиста, архаисты в свою очередь считали язык Боброва слишком новаторским), оценил в Боброве И. Н. Розанов, посвятивший ему главу в книге «Русская лирика. От поэзии безличной к исповеди сердца» [Розанов, 1914]. Исследователь впервые подчеркнул переходный характер творчества С. Боброва, назвав поэта «предтечей новой лирики» [Розанов, 1914, с. 82]. Переходность и «глубокая связь с путем, не получившим развития в русской литературе — слиянием символизма и эмпиризма <...> которое придает поэзии Боброва редкое своеобразие» [Лотман, 2001, с. 368], явились, по мнению Ю. М. Лотмана, причиной «выпадения» поэта из поля зрения литературоведов. Согласно Л. В. Пумпянскому, В. Л. Коровину, Л. О. Зайонц, А. П. Люсому и другим исследователям, напротив, поэзия Боброва во многом опережала свое время и потому не могла быть адекватно понятой его коллегами. Так или иначе, но творчество С. Боброва, соответствующее характеру эпохи, однозначно заслуживает внимания ученых, в особенности потому, что между его и нынешним временем, характеризующимся одно-

временно всплеском новаций и вниманием к культурным универсалиям, можно обнаружить глубинные сходства.

Поэма С. Боброва «Древняя ночь Вселенной, или Странствующий слепец» (далее — «Ночь»), объемный философско-эзотерический текст, созданный на основе мифа о грехопадении первочеловека и насыщенный многочисленными аллегориями и символами, вполне соответствует духу эпохи. Именно это произведение отражает специфику художественного сознания конца XVIII века, выражающуюся в сочетании мифологической, провиденциалистской, натуралистической форм историзма [Петров, 2006, с. 359]. Текст изобилует авторскими новациями в отношении поэтического языка и в то же время демонстрирует обращение поэта к традиционным, устойчивым структурам, а также выявляет его особый интерес к проблемам соотношения слова и вещи и «выражения невыразимого», непременно возникающий в подобные периоды. На наш взгляд, именно переходность явилась одним из факторов, обусловивших специфику художественного мышления С. Боброва, выразившуюся в его текстах через образы, которые демонстрируют движение поэта от аллегории и эмблемы как «готового слова» (термин А. В. Михайлова) к специфической «натурфилософской» метафоре [Зайонц, 1996], отражающей индивидуально-авторское понимание реальности и фиксирующей взаимосвязь вещей в мире, и символу, характеризующему стремление поэта выйти за пределы действительности, запечатлеть вечное, подлинное, трансцендентное.

Наша цель — определить особенности использования символики С. Бобровым и интерпретации поэтом символических образов в поэме «Ночь» в контексте религиозно-мистических идей русского масонства¹⁴ и культурной парадигмы предромантизма, легших в основу индивидуального художественного метода С. Боброва.

Специфика символического мышления заключается в оперировании «значимыми эквивалентами означаемого, относящимися к иному порядку реальности, чем означаемое» [Леви-Стросс, 1985, с. 208] и являющимися промежуточным звеном между абстрактными понятиями и конкретно-чувственными образами. Эту двуспектность отмечал А. Ф. Лосев, который указывал на неразделенность данных начал в символе [Лосев, 1976]. Синтезируя индивидуальное и коллективное, сим-

¹⁴ Во-первых, существуют биографические данные, свидетельствующие о связи поэта с розенкрейцерским «кружком» Н. И. Новикова и И. Г. Шварца [Зайонц, 1989]. Во-вторых, о влиянии масонских идей на поэтику произведений С. Боброва неоднократно указывали исследователи (В. И. Сахаров, М. Г. Альшуллер, Л. О. Зайонц, К. Бурмиров, М. Аптекман и др.).

вол является инструментом упорядочения действительности, придания ей смысла, позволяющим «конструировать соответствующий элемент в самой структуре понятия, чтобы оно стало той рукой, которая переделывает действительность, тем инструментом, который охватывает отдельные ее элементы, по-новому их комбинирует и направляет по новому назначению» [Лосев, 1976, с. 168], что особенно важно для мышления человека переходной эпохи, стремящегося «обозначить вечное и ускользящее» [Арутюнова, 1990, с. 23] в ситуации ценностного вакуума и смены мировоззренческой парадигмы.

В данном контексте логичным видится обращение С. Боброва именно к символу, объединяющему разнородные представления о природном и человеческом бытии, обеспечивающему познание «абсолютной незнакомой сущности» [Лотман, 1992, с. 191] посредством знаков. Ведь именно как знаковую систему, созданную божественным словом и выраженную в материальных вещах, воспринимает мир С. Бобров, о чем он заявляет в поэме (*Земля доселе носит знаки / То благодати, то казни неба*¹⁵ (1807–1809б, с. 113); *Письмена суть волшебны знаки* (1807–1809б, с.153), *Там всюду пламенные буквы, / Там всюду говорящи знаки* (1807–1809а, с. 134), *чертежи Вселенной* (1807–1809а, с. 107)). Актуализация топоса «мир — книга» в произведениях Боброва подчеркивает его представление о текстовой природе творения.

Мир для С. Боброва — семиотическая система, в которой присутствуют знаки разного типа: иконические, указывающие на объект в силу сходства с ним [Пирс, 2000], и символические. Внимание поэта к иконическим знакам выражается в создании им особого языка для описания предметов и явлений, приближающего форму слова к его содержанию, уравнивающего знаковое средство и объект (поэт отмечает древний «созерцательный» язык как подобный сути вещи: *Каждая вещь, иль тварь живуща / Сама себя изображает* (1807–1809а,)), но констатирует дальнейшее его исчезновение: *Но сей язык — язык очес, / Увы! Теперь на век исчез!* (1807–1809б, с. 28), расподобление слова и значения: *Язык легок; — но сколь обманчив? / Вещь проходя чрез слух, нередко / Теряет правоту свою* (1807–1809б, с. 135). Так в поэзии С. Боброва возникают натурфилософские метафоры: *чело утеса, хребет горы, каменны ребра, тела великанов, дыханье бури, шепты ветра*; эпитеты: *ход глухо-шумный, проклятый вопль, ржущий ад, надменные зданья*; аккустические образы на основании звукописи: *Брань неба, бурный бунт*

¹⁵ Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты С. Боброва из списка источников, приведенного в конце статьи.

стихий (1807–1809а, с. 58), *жегома жупельным огнем, дрожит природа* (1807–1809а, с. 84), *и в прахе гробы трупов роет* (1807–1809а, с. 17).

На наш взгляд, стремление преодолеть вторичность языка через превращение слова в иконический, т. е. первичный, знак связано с пониманием С. Бобровым слова как первокирпичика мира: для поэта дать имя предмету значит дать ему жизнь, при этом каждое слово, по его представлениям, отражает внутреннюю сущность вещи: *Читало око прямо вещь* (1807–1809а, с. 137).

В символе, являющем собой неразрывное единство предметного образа и глубинного смысла, также присутствует иконический элемент. Обращение С. Боброва к символике свидетельствует о мифологичности его сознания. Признавая значимость разума в постижении мира, поэт, тем не менее, осознавал ограниченность его возможностей, видел обратную сторону рационализма [Петров, 2006]. Обращаясь к символу, в котором «содержание иррационально мерцает сквозь выражение и играет роль как бы моста из рационального мира в мир мистический» [Лотман 1992, с. 191], поэт утверждает идею изначального присутствия трансцендентного и постижения бытия с помощью альтернативных разуму инструментов.

Символ изначально связан с мифом, хранит в себе свернутые древние тексты и представляет собой один из наиболее устойчивых элементов культуры, обеспечивающий механизм ее сохранения и преемственности [Лотман, 1992]. С одной стороны, его значение является установленным, конвенциональным. С другой стороны, функционируя в открытом семиотическом пространстве, символ, «наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа» [Аверинцев, 1971, с. 826], в то же время не может не коррелировать с культурным контекстом и трансформироваться под его влиянием [Лотман, 1992, с. 192]. В нашем случае контекстом выступают идеи предромантизма и религиозно-этическая доктрина русского масонства.

Ключевые образы в поэме «Ночь» можно сгруппировать вокруг архетипических понятий Хаоса и Космоса, что обусловлено тем, что миф о первочеловеке является одним из источников произведения С. Боброва¹⁶. Исходя из этого в поэме формируется модель мира, «объясняющая действительность в мифологических антиномиях» [Абрамзон, 2005, с. 22]. С. Бобров выстраивает традиционную дихотомическую стукту-

¹⁶ Поэт использует образы из космогонических, этиологических, эсхатологических и солярных мифов, что можно объяснить как влиянием масонства, предромантическим увлечением древностью, так и экзальтированностью воображения С. Боброва [Петров, 2006, с. 427].

ру¹⁷: небо — земля, свет — тьма, огонь — вода, звук — безмолвие, Бог — человек, душа — тело, любовь — страсть и др. То, как поэт оперирует данными семантическими оппозициями в тексте, свидетельствует о мифологическом характере его мышления, актуализированном в переходный период: он допускает совмещение оппозиций, перенос бинарности, инверсивность диад, а также вводит медиаторов (семантических посредников между полярностями). Все это отражает важный для поэта, идущего вслед за масонами и европейскими мистиками, принцип взаимозависимости всего сущего и идею «единой цепи бытия», связанную с утверждением непрерывности творения, с одной стороны, и развития, изменчивости мира и человека — с другой.

Будучи противопоставленными, члены бинарных оппозиций обнаруживают глубокую связь, которая проявляется в *совмещении диад и дальнейшем установлении тождества между членами оппозиций*. Так, устанавливается соответствие между более общей оппозицией «свет — тьма» с более конкретными «день — ночь», «зрение — слепота», «знание — незнание» и др.; выстраивается цепочка «свет = день = знание = зрение = божественная любовь и т. д.».

Подобный ряд установленных соответствий можно увидеть, если соотнести основные моменты сюжета произведения с движением внутренним (отнологическим, гносеологическим и аксиологическим аспектами философского осмысления поэтом бытия).

Сюжет	Онтология				Гносеология		Аксиология
	время	пространство	триада «Бог — мир — человек»	восприятие света	соотношение «слово — вещь»	способ познания	
жизнь у Мизраха	вневременность	небеса, сад (мир духа, космос)	единство Бога, природы и человека	свет, абсолютное зрение	слово = вещь, означивание предметов = именованье	изначально данное знание	любовь к миру и Богу

¹⁷ Т. В. Григорьева указывает на то, что антонимические пары являются универсальным средством познания и «составляют мировоззренческую сетку координат, которая помогает человеку упорядочить, сделать более понятным и логичным окружающий его многообразный мир» [Григорьева, 2014, с. 7].

Окончание таблицы

Сюжет	Онтология				Гносеология		Аксиология
	время	пространство	триада «Бог — мир — человек»	восприятие света	соотношение «слово — вещь»	способ познания	
ослепление, изгнание	сумерки	Пучина, море (мир материи, хаос)	разрыв цепи	переполнение светом, ослепление	распознавание слова и вещи, разрушение языка	несовершенство разума, заблуждение	страсть, грехопадение, торжество материи (Колгуфа)
скитания по земле, временам и пространствам	ночь	земля (мир материи, хаос)	параллельное существование	тьма, частичный свет от лампад, слепота	утрата понимания природы и Бога, поиски связи между знаком и значением	поиски инструмента познания мира: интеллект, интуиция, творчество, вера	между похотью и страстью (Тава, Рамай) и милосердием, состраданием (Кемла, Зихел)
нахождение Целителя	рассвет	небеса на земле (храм)	восстановление единства	обретение света, зрение	обретение смысла слов, возвращение знания	синтез веры, чувства, разума	любовь к Спасителю и миру, торжество духа

Так, каждому отрезку сюжета, повествующего об изгнании и ослеплении главного Нешама и его странствиях по временам и эпохам в поисках целителя, соответствует определенное время суток, пространство, реальное или символическое, отношение к свету, способ взаимодействия элементов триады «Бог — мир — человек» (что составляет онтологический уровень осмысления мира); метод познания героем бытия, тип соотношения знака (слова) и вещи (гносеологический уровень); структура ценностей (аксиологический уровень). Таким образом, на наш взгляд, в поэме реализуется идея движения, одна из основных для человека конца XVIII — начала XIX века. Движение в поэме осуществляется через последовательную смену тезиса и антитезиса с последующим переходом к синтезу, который сохраняет единство первых двух элементов триады и при этом знаменует преемство на более высокую ступень развития, в чем выражается историзм мышления С. Боброва.

Идея движения в поэме «Ночь» реализуется на макро- и микроуровнях через символы круга и луча.

Следует отметить, что древнейший символ **круга**, относящийся к наиболее простым по форме, обладает, между тем, большими смысловыми потенциями и культурной емкостью [Лотман, 2000, с. 242]. Круг, обозначающий «замкнутое время либо его отсутствие, материю без начала и конца, верха и низа» [Прокопенко, URL], широко использовался в масонских практиках и трактовался как источник божественного времени и пространства, в котором «заключена тайна творения» [Прокопенко, URL].

В поэме мы видим «движение кругов небесных», звезд и планет, земного времени («времен колеса»), т. е. истории, смену религиозно-философских учений, движение мысли человека от предмета к его идее, сути, от конкретики к абстракциям высокого уровня, от ощущения человеком своей телесности к осознанию духовной сущности. Символ круга у С. Боброва оказывается связанным не только с традиционными образами **колеса, колесницы и солнечного диска**, но и с важнейшим для его поэзии понятием **света**, стягивающим вокруг себя множество других: день, луч, око, светильник, факел, луна, звезды, огонь и др.

Луч в поэме коррелирует одновременно с образами света и круга. Одна из вариантов, раскрывающих данный образ, — **струя**. Струей огненного света представлен в поэме человек (*подобно огненной струе / Изтекшей в тишине и тайне / Из молчаливой бездны света*) (1807–1809а, с. 170)) как эманация божества. Символ лучей обретает также следующие смыслы: пути судьбы человека, надежда, инструмент постижения тайн мира (*Проникнет ли мой взор лучем / Блестящи нощи чудеса*) (1807–1809а, с. 47)), излияние божьего света (*Щастливейшии творенья тьют / Чистейшии лучи его*) (1807–1809а, с. 139)), способ преодоления времени и пространства (*проникает тьму времен, мчит сквозь мрак столетий*) (1807–1809а, с. 129)), источник целительной силы. При этом именно свет, испускающий лучи, т. е. способный достичь земли и каждого ее жителя, и к тому же отраженный (*хладный*), противопоставленный открытому огню, губительному для человека, поэт считает спасительным (1807–1809а, с. 118).

Следует подчеркнуть взаимосвязь образов круга и луча в поэме, образующих единство космического и земного, сакрального и профанного, метафизического и диалектического. Эта связь отражает двойственное понимание поэтом концепций движения времени, в чем и заключается, по мнению А. Петрова, «переходность исторического сознания Боброва» [Петров, 2006, с. 341]. Проникающий в профанный мир, орга-

низирующий его движение (историю, смену веков, философских учений, религиозных систем) и в то же время передающий часть божественного света, луч может рассматриваться как символ линейности, в то время как круг характеризует мифологическое, циклическое время мира сакрального (над-исторического или светрхисторического, обладающего свойством повторяемости).

Говоря о мифологизме, присущем мышлению С. Бобров, и осознании поэтом связи между членами бинарных оппозиций, следует обратить внимание, на построение в произведении *системы отражений* (человек — отражение Бога; антигерой — искаженное отражение героя: Тава — Кемла, Рамай — Зихел; земля — отражение неба и др.) и *введение посредника* (к примеру, между небом и водой посредником, совмещающим два качества, может выступать земля; между небом и землей — лучи света, солнечные или лунные; между Мизрахом и Нешамом — Зихел, т. е. разум, и его светоносная лампада и др.) или *пограничного экзистенциального состояния* (такovým между днем и ночью являются сумерки и рассвет; между жизнью и смертью — болезнь и т. п.).

С. Бобров *наделяет образы амбивалентными значениями*, что подчеркивает онтологическое единство противоположных понятий (ими являются в поэме свет, огонь, ночь, луна и др.).

Свет, один из ключевых образов поэмы, издревле противопоставлен тьме и олицетворяет жизнь, мир, святость, добро, истину, свободу, надежду, очищение и просвещение человека. Библейское «свет во тьме светит, и тьма его не объяла» (Евангелие от Иоанна, 1:5) подчеркивает неразделенность света и тьмы не только в качестве вечных антиподов, но и как исконно связанных друг с другом понятий.

Свет для С. Боброва, как и для других поэтов-предромантиков, выступает символом бытия, знания, красоты, надежды, т. е. духовности, в то время как тьма олицетворяет смерть, слепоту, уродство, разврат, телесность. Семантика света пронизывает все компоненты триады «Бог — мир — человек». Светоносной, солнечной, жизнеутверждающей силой обладает Мизрах (одно из воплощений Бога); ослепленный Нешам является *сыном света, огненной струей*; освещает путь героя лампадой (божественным светом) старец Зихел; возвращает утерянное героем зрение Спаситель. Именно наличием / отсутствием света связаны ключевые моменты сюжета произведения: например, ослепление (в масонской трактовке ослепление — это сильная вспышка божественного света, которую ограниченный разум человека не в состоянии выдержать)¹⁸.

¹⁸ В целом, сюжет ослепления и прозрения подобен масонскому ритуалу принятия в ложу и означает духовный путь человека к Богу, истинному знанию.

С. Бобров различает свет слабый, бледный, показывающий тени вещей (обманчивый луч светильника Рамаи; холодный бледный свет луны и звезд; свет внешний; заблуждение), и свет полный, истинный, дающий знание сути (Бог; яркие, согревающие лучи солнца; лампада Зихела; свет внутренний; знание).

Так, С. Бобров показывает начало странствия Нешама в хаосе мира при мерцающем свете **звезд и луны**. Образ лунного света создается с помощью эпитетов *бледный, дрожащий, тусклый*, указывающих на его неполноценность, вторичность по отношению к свету солнца, а соответственно на несовершенство знания, открывающегося с ним: *И сей светильник бледный нощи / еще неверный есть светильник* (1807–1809а, с. 137). Вместе с тем именно луна, являясь *сребровласой сестрой / Владыки златочела дня* (1807–1809а, с. 132), отражением солнца, вселяет в героя надежду, приоткрывая завесу тайны, скрытой в явлениях мира.

Светоносная лампада Зихела, напротив, образ, олицетворяющий внутренний свет, независимый от хаоса внешнего мира, мягкий и теплый. С одной стороны, этот образ можно связывать с идеями просветителей и трактовать как «разум», тем более, что имя старца — Зихел — именно так переводится с древнееврейского. С другой стороны, данный образ с опорой на мистиков может трактоваться как божья искра, изначально заложенная в человеке. Следует отметить, что лампада (светильник, фонарь) являлась обрядовым предметом масонов и обозначала внутренний свет, защищенный огонь. И если последний ассоциируется в поэме с гневом Мизраха, страстью Нешама к Колгуге (*огонь стихийный*) и его душевными муками и терзаниями, хаосом мира (*пламенные вихри, огненные бичи*), то закрытый огонь — то, что греет, но не обжигает, светит, но не ослепляет, — с тихим, теплым огнем светильника Зихела: *Свет тихий, чистый, безтревожный / Сияль среди ее для добрых* (1807–1809а, с. 70); *Для мудрости он все; — он светит; / Для буйства он ничто — он гаснет* (1807–1809а, с. 71).

Гносеологический смысл лампы, раскрывающийся в поэме, можно усмотреть в возможности постижения сути предметов: *Пред ним не может иногда / Глубока ночь сокрыть предметов* (1807–1809а, с. 70), *Можно чрез него / Зреть вне себя и внутрь себя* (1807–1809а, с. 74) (в том числе и через творчество, которое коррелирует в тексте со светом), аксиологический — в сдерживающем действии, любви и заботе: *Блаженных он — наследна радость; / Нечастливых вождь, — животворитель* (1807–1809а, с. 71).

При несомненной важности символа света в поэме следует отметить, что С. Бобров неслучайно делает следующую оговорку: *Но только бы*

сии светила / Не оказались божествами (1807–1809а, с. 136), что наводит на размышление о понимании поэтом опасности возведения в абсолют чистого разума, слепой веры, внутренней интуиции или творческого воображения как источников света и, напротив, о необходимости органичного соединения их для постижения сути вещей.

С. Бобров придерживается мысли об изначальной неразделенности света и тьмы (хаоса и космоса, дня и ночи, добра и зла в человеке и др.)¹⁹: *все в двух истинах вместилось; / Свет, — тьма, иль благо, — зло в природе, — / Се первы мысли всех народов!* (1807–1809а, с. 154). Во-первых, свет у Боброва — это сила, которая может нести гибель (огонь, солнце, знание, которого не может выдержать человек, страсть), т. е. мрак — часть ее сущности: *Но сей предмет небесной славы, / Что столько для очей земли / Был радостен и животворен, / В погибель превратился им* (1807–1809а, с. 26). Во-вторых, мрак не только поглощает свет (*Висящий сумрак над водой / Глотал по всюду свет дневной* (1807–1809а, с. 27), но и сам является его источником (*Из сей зияющая ночи / Огни крылаты изторгались*)» (1807–1809а, с. 41). Так, ночь открывает свет луны и звезд, тьма дает возможность светилам быть замеченными, от темноты и невежества через упорный труд человек приходит к знанию. Поэт-предромантик развивает мысль о том, что, воздействуя на человека, тьма дает ему ориентиры и позволяет понять ценность света, а *приятна смесь тени с светом* (1807–1809а, с. 49) является залогом мировой гармонии.

На примере образов, связанных с символом света, можно проследить *инвертирование диад*. Инверсия рассматривается последователями К. Леви-Строса как «форма движения из одной системы в другую, ей контрастную, при сохранении логической целостности и при семантическом достраивании <...> новой ситуации» [Островский, 1984, с. 55]. К примеру, полюса диады «слепота — зрение», совмещенной с оппозицией «тьма — свет», маркированы отрицательно и положительно соответственно. Слепота Нешама, связанная с такими понятиями, как тьма, ночь, одиночество, болезнь, незнание, на первый взгляд должна восприниматься в негативном ключе. Однако, учитывая неоднозначное, близкое романтическому отношение поэта к ночи как времени самопознания, единения с природой, постижения тайн бытия, мы должны констатировать наличие в данном понятии и положительного компонента. Так же, как заявление героя поэмы о том, что *мне смерть — это жизнь*,

¹⁹ О постоянном присутствии хаоса в пространстве, его обратимости и неразрывной связи с процессом Творения в произведениях С. Боброва пишет Н. Ю. Абузова [2012, с. 39].

а жизнь — это смерть, может быть интерпретировано в мистическом ключе как возможность после смерти тела обрести вечную жизнь и закончить с несовершенным, лишенным смысла существованием в тленном мире. Так, полюса диады «жизнь — смерть» меняются местами в зависимости от того, имеем мы в виду бытие телесное или духовное.

Неоднозначно интерпретируются в поэме «звук» и «молчание» («тишина»), несущие символическую нагрузку. Способность слышать и воспроизводить звуки издревле воспринималась как способ семиотизации мира. Произношение звука приравнивалось к со-творению: «Космогонический процесс неотделим от первозвука, сопровождает образование неба и земли, возникновение космоса из хаоса» [Ткаченко, 1990, с. 40]. Подобное отношение к звуку мы видим и у С. Боброва. Громкие звуки сопровождают рождение мира, всю цепочку трансформаций, происходящих при этом. Но «звуковой пейзаж» подчеркивает и хаотичность мира, «падение» природы после изгнания Нешама (*тьма хаоса / ревела дико на горах / и пробуждала смерть в гробах* (1807–1809а, с. 24)), ее шепот, гул, рев, вой, стон: *Природы ропот, рев грозь, / Свист бурь и треск дубравных древ...* (1807–1809а, с. 79)). Звуками выражается Божий гнев (*Я начал слышать мятежи, / Глас бурь и тверди треск ужасный, / И чувствовать страданья в слухе...* (1807–1809а, с. 51)) и смятение человека (*глас совести твоей гремящей* (1807–1809а, с. 84)).

Тишина, молчание для поэта, наоборот, выступает признаком смирения, покорности, искренности чувств. Эпитет «тихий» ставится в один семантический ряд с понятиями «чистый», «мирный», «бестревожный», «великодушный», которые характеризуют посланца Бога Зи-хела. Безмолвие приравнивается поэтом к созерцанию как методу постижения бытия: *Сим созерцанием единым / Ты можешь возвратить себе / Еще величие и цену* (1807–1809а, с. 133), *Научися / Терпеть, покорствовать всегда, / Безмолвствовать в повиновеньи* (1807–1809б, с. 156), — учит Нешама Зи-хел. С одной стороны, именно созерцание Нешам называет истинным языком, душевным: *Не слышать, — видеть мог слова* (1807–1809а, с. 185). С другой стороны, молчание в поэме представляется *гробовым*, а тишина *мрачной*, и для героя зачастую отсутствие произнесенного слова равносильно погруженности во тьму и незаполненности мира. Природа означена лишь когда озвучена: *Природа здесь подобна гулу, / Который немо повторяет / Существенный цевницы звук* (1807–1809б, с. 89). Молчание же природы у Боброва — это показатель ее отчужденности от человека, разрыва единой цепи бытия: *Земля не отвечала. — / Ни слух, ни взор не обретали / Отрадного себе предмета* (1807–1809а, с. 44).

Таким образом, можем сделать следующие **выводы**.

1. Возникающий в переходные периоды повышенный интерес к проблемам языка, а также восприятие С. Бобровым мира как знаковой системы и стремление преодолеть вторичность языка через превращение слова в знак первичный, обусловили творческие поиски С. Боброва и переход от эмблемы и натурфилософской метафоры, приближающей форму слова к его содержанию, к символу.

2. Для С. Боброва как представителя переходной эпохи важным является обращение к традиционной символике, подчеркивающее интерес поэта к устойчивым смысловым структурам. В то же время символы у Боброва получают дополнительную семантическую нагрузку в соответствии с культурно-историческим контекстом (предромантизм, доктрина русского масонства).

3. Основными категориями бытия для С. Бобова выступают Хаос и Космос, вокруг которых группируются ключевые символы. Наиболее значимыми из них являются символы круга и луча, а также связанные с ними образы колеса, солнца, луны, лампы, ока, ночи. Особенность художественного метода С. Боброва заключается в индивидуализации традиционной образности, попытке ее структурировать и организовать на идейном и сюжетно-композиционном уровнях поэме «Ночь».

4. Специфика художественного сознания С. Боброва, которое сформировалось под влиянием английских предромантиков и масонов, с одной стороны, и представителей «научной поэзии» — с другой, выражается в сплаве мифологического и исторического компонентов в его мышлении. С помощью бинарных оппозиций поэт воссоздает традиционную для мифологического сознания структуру мира. Утверждая принцип изоморфизма, всеобщей взаимосвязи, он совмещает диады, устанавливает тождество между их членами, формирует систему отражений, вводит семантического посредника, использует изначально заложенную в образах амбивалентность, допускает инвертирование диад (слепота — зрение, звук — тишина, жизнь — смерть и т. п.). Поэт характеризует изначальное бытие (в единстве первочеловека, природы и Бога) как вневременное и внепространственное, к восстановлению которого стремится герой, преодолевая телесность, непрочность и историческую линейность мира земного. Смена религиозно-философских систем, способов познания мира представлена в поэме линейно, однако при этом поэт развивает мотив непредсказуемости, случайности, вмешательства иррационального, высших сил в ход человеческой истории. Тем не менее трансцендентное начало, Бог, у Боброва выступает лишь «пусковым механизмом» творения. Природа и человек находятся в со-

стоянии постоянного становления (масонская идея совершенствования человека), идея которого свойственна историческому типу мышления. Историзм заключается и в попытке поэта осмыслить с позиций просвещенного сознания развитие человеческого знания через последовательную смену религиозно-философских систем.

Библиографический список

- Абрамзон Т. Е. Просветительские мифы М. В. Ломоносова. Магнитогорск, 2005.
- Абузова Н. Ю. Апокалиптический комплекс в поэзии С. Боброва // Филология и человек. 2012. № 3.
- Аверинцев С. С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971.
- Арутюнова Н. Д., Журина М. А. Теория метафоры. М., 1990.
- Григорьева Т. В. Роль метафорической бинарной оппозиции в языковой интерпретации действительности // Филология и человек. 2014. № 3.
- Зайонц Л. О. Бобров С. С. // Русские писатели. 1800–1917. М., 1989. Т. 1.
- Зайонц Л. О. От эмблемы к метафоре: феномен Семена Боброва // Новые безделки. М., 1996.
- Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1985.
- Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
- Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. СПб., 2000.
- Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. СПб., 2001.
- Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992.
- Островский А. Б. Анализ мифов К. Леви-Стросса: первобытное мышление и этнографический контекст // Советская этнография. 1984. № 5.
- Петров А. В. Становление художественного историзма в русской литературе XVIII века : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2006.
- Пирс Ч. С. Начала прагматизма. Т. 2: Логические основания теории знаков. СПб., 2000.
- Прокопенко И. Сакральная геометрия. Энергетические коды гармонии. URL: <http://flibusta.site/b/369948/read>
- Проскурин О. А. Поминки по Бибрису. Почему в «Вестнике Европы» смеялись над покойником // Литературные скандалы Пушкинской эпохи (материалы и исследования по истории русской литературы. Вып. 6). М., 2000.

Розанов И. Н. Русская лирика. От поэзии безличной к исповеди сердца. М., 1914.

Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал: миф и эстетика в Люйши чунью. М., 1990.

Источники

Бобров С. Древняя ночь Вселенной, или Странствующий слепец. Эпическое творение... : в 2 ч. СПб., 1807–1809а. Ч. 1. Кн. 1.

Бобров С. Древняя ночь Вселенной, или Странствующий слепец. Эпическое творение... : в 2 ч. СПб., 1807–1809б. Ч. 1. Кн. 2.

References

Abramzon T. E. *Prosvetitel'skie mify M. V. Lomonosova* [Enlightenment Lomonosov's myths]. Magnitogorsk, 2005.

Abuzova N. Yu. *Apokalipticheskiy kompleks v poezii S. Bobrova* [Apocalyptic complex in the poetry of S. Bobrov]. *Filologiya i chelovek* [Philology and human]. 2012. No.3.

Averintsev S. S. *Simvol* [Symbol]. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [Brief literary encyclopedia]. Vol. 6. Moscow, 1971.

Arutyunova N. D., Zhurinskaya M. A. *Teoriya metafory* [The Theory of Metaphor]. Moscow, 1990.

Grigor'eva T. V. *Roľ metaforycheskoy binarnoy oppozitsii v yazykovoy interpretatsii deystvitel'nosti* [The role of metaphorical binary opposition in the linguistic interpretation of reality]. *Filologiya i chelovek* [Philology and human]. 2014. No.3.

Zayonts L. O. *Bobrov S. S.* [Bobrov S. S.]. *Russkie pisateli. 1800–1917* [Russian Writers. 1800–1917]. Moscow, 1989. Vol. 1: A — G.

Zayonts L. O. *Ot emblemy k metafore: fenomen Semena Bobrova* [From emblem to metaphor: the phenomenon of Semyon Bobrov]. *Novye bezdelki* [New trinkets]. Moscow, 1996.

Levi-Stross K. *Strukturnaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Moscow, 1985.

Losev A. F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The symbol problem and realistic art]. Moscow, 1976.

Lotman Yu. M. *Vnutri myslyashchikh mirov* [Inside the thinking worlds]. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, 2000.

Lotman Yu. M. *O poetakh i poezii. Analiz poeticheskogo teksta. Stat'i i issledovaniya. Zametki. Retsenzii. Vystupleniya* [About poets and poetry. Analysis of the poetic text. Articles and research. Notes. Reviews. Speeches]. St. Petersburg, 2001.

Lotman Yu. M. *Simvol v sisteme kul'tury* [Symbol in the system of culture]. *Izbrannyye stat'i* [Selected articles]. Vol. 1. Tallinn, 1992.

Ostrovskiy A. B. *Analiz mifov K. Levi-Strossa: pervobytnoe myshlenie i etnograficheskiy kontekst* [Analysis of the myths of K. Levi-Strauss: primitive thinking and ethnographic context]. *Sovetskaya etnografiya* [Soviet Ethnography]. 1984. No 5.

Petrov A. V. *Stanovlenie khudozhestvennogo istorizma v russkoy literature XVIII veka: dissertatsiya* [Formation of art historicism in the Russian literature of the 18th century: Dissertation]. Magnitogorsk, 2006.

Pirs Ch. S. *Nachala pragmatizma. Vol. 2. Logicheskie osnovaniya teorii znakov* [The beginnings of pragmatism. T. 2. Logical foundations of the theory of signs]. St. Petersburg, 2000.

Prokopenko I. *Sakral'naya geometriya. Energeticheskie kody garmonii* [Sacred Geometry. Energy codes of harmony]. URL: <http://flibusta.site/b/369948/read>.

Proskurin O. A. *Pominki po Bibrisu. Pochemu v «Vestnike Evropy» smeyalis' nad pokoynikom* [Wake of Bibris. Why in the «Vestnik Evropy» they laughed at the deceased]. *Literaturnye skandaly pushkinskoy epokhi (materialy i issledovaniya po istorii russkoy literatury)* [Literary scandals of the Pushkin era (materials and research on the history of Russian literature)]. Moscow, 2000. Iss. 6.

Rozanov I. N. *Russkaya lirika. Ot poezii bezlichnoy k ispovedi serdtsa* [Russian lyrics. From impersonal poetry to the confession of the heart]. Moscow, 1914.

Tkachenko G. A. *Kosmos, muzyka, ritual: mif i estetika v Lyuyshi chun'tsyu* [Space, Music, Ritual: Myth and Aesthetics in Lushi Chunqiu]. Moscow, 1990.

List of sources

Bobrov S. *Drevnyaya noshch' Vselennoy, ili stranstvuyushchiy slepets. Epicheskoe tvorenie...* [Ancient Night of the Universe, or the Wandering Blind. Epic creation...]: in 2 pt. St.Petersburg, 1807–1809. Pt. 1.

Bobrov S.) *Drevnyaya noshch' Vselennoy, ili stranstvuyushchiy slepets. Epicheskoe tvorenie...* [Ancient Night of the Universe, or the Wandering Blind. Epic creation...]: in 2 pt. St.Petersburg, 1807–1809. Pt. 2.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА И. С. ТУРГЕНЕВА КАК ПРОЯВЛЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО НАЧАЛА В ЕГО ТВОРЧЕСТВЕ

М. А. Курбанова

Ключевые слова: романтическая символика, символическая система, гегелевская эстетика, романтическая лирика, эстетический идеал.

Key words: romantic symbolism, symbolic system, Hegelian esthetics, romantic lyrics, esthetical ideal.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-07

Цель данной работы — рассмотреть художественную символику писателя как проявление романтизма и выявить романтическую символику в канве его текстов. Понятие романтизма не имеет единого определения до сих пор. Можно лишь с уверенностью утверждать, что это «обобщение особенностей, присущих отдельным школам и направлениям. Теория романтического пафоса, в основу которой Белинский определил гегелевскую эстетику, получила в свое время развитие в трудах Г. Н. Пospelова и Е. Г. Рудневой. Г. Н. Пospelов определял романтику как «подъем и расцвет эмоционального самознания личности, ее душевных переживаний, вызванных стремлением к возвышенному, “сверхличному” идеалу...» [Пospelов, 1988, с. 202].

Наиболее подробное системное освещение и анализ романтической лирики, на наш взгляд, содержится в диссертации А. А. Смирнова, который считает, что «романтическая лирика в творчестве русских писателей существовала до 1825 года, а потом сохранялась лишь романтическая направленность произведений» [Смирнов, 2004, с. 22]. И эта трансформация была вполне естественной, ведь еще Гегель считал органичным существование романтических признаков у реального объекта: «Способ действительного формообразования в романтическом искусстве не выходит за пределы обыденной действительности и не уклоняется от включения в себя реального существования в его конечной органичности и определенности» [Гегель, 1999, с. 303].

Профессор А. А. Смирнов дает следующее определение романтизма: «...Литературно-художественное движение 19 века, в пределах которого художник может возвыситься до эмоционально активного и свободного выражение своей индивидуальности как в отношении к сверх-

личному эстетическому идеалу, так и внутреннему миру героя. Философская основа романтического произведения зиждется на стремлении творящего субъекта к идеалу, трансцендентному его душевному миру» [Смирнов, 2004, с. 24].

История вопроса

Все известные исследователи творчества И. С. Тургенева не раз обращались к проблемам поэтики, художественного мира его произведений. Мы же упоминаем непосредственно связанные с темой нашей статьи. Это работа В. С. Краснокутского «О некоторых символических мотивах в творчестве И. С. Тургенева» [Краснокутский, 1985, с. 135–150], отличающаяся особой конкретикой исследования материала. Автор тонко и аргументированно подводит некоторые жизненные проявления в изображении Тургенева к определенному символическому смыслу, обнажая при этом «тайный смысл» существа явлений и вещей. Им подробно рассмотрены такие символические мотивы, как крут, гнездо, угол, бездна, окно; при этом выявлена их внутренняя взаимосвязь и подчиненность определенным смысловым и композиционным моментам, явственно указывающая на стройную систему построения Тургениевым жизни своих героев. Автор статьи приводит смысловую взаимосвязь между понятиями круга как преодоления трагизма и неразрешимости бытия и «жизненного водоворота»; с ними сопрягается понятие гнезда как символа округления судьбы: кому это сделать не удастся, тот становится героем заведомо трагической судьбы. «Домашний очаг, глубина счастья, покой — вот что такое гнездо», — пишет В. С. Краснокутский [1985, с. 135–150]. Пространство угла, ломаной линии, по его мнению, выступает у Тургенева в роли фатальной зоны. Окно — пограничное положение между жизнью и смертью, человеческой укорененностью и драмой скитальничества; это таинственная черта, отделяющая надежду на спасительное «округление человеческого существования» от тяжкого разочарования в возможности и осуществимости подобного спасения. Абсолютно точно автором статьи подчеркиваются различные отношения героев к бездне: одни в нее падают, другие возвращаются на круги своя, третьи сохраняют дистанцию и самообладание (таких очень немного, Тургенев особенное внимание оказывает людям, приведенным на самый край бездны, теряющим у губительного предела остаток воли и способности к сопротивлению). Подобным образом гибнут Чулкатурин, Стахова, Базаров; избегают роковой расплаты немногие, например Ася, спасаются, сохранив внутреннюю дистанцию, — Одинцова из «Отцов и детей». Таковы основные моменты и общая тенденция этого исследования.

Статья О. М. Яворской «Поэтический символ водной стихии в творчестве Тургенева» [Яворская, 1992], определяет смысл уже одним названием: в ней рассмотрены функциональная и эстетическая функции водной стихии. Внезапно проявляющиеся тайные силы жизни, по мнению автора, сосредоточены в образе водоема. Таинственный круг водоема и шума воды коррелирует с противостоящим человеку природным началом, со спонтанными силами бытия, которые часто ему враждебны и характеризуются отрицательным потенциалом по отношению к человеку. Автором статьи проводится важная мысль о том, что «положительный полюс человеческой жизни — радостный бурлящий поток счастья — неустойчивое временное состояние; гармония — только момент, миг, трагическое противоречие же вечно» [Яворская, 1992, с. 36].

Следует подчеркнуть, что общий замысел этих исследований направлен прежде всего на осмысление, разъяснение сути, структуры художественного мира в произведениях Тургенева. Каждое из них открывает в его творчестве что-то новое, существенное и характерное только для этого писателя. Задача же нашего исследования состоит в выявлении сущности авторского миропонимания, которое было определяющим на пути к появлению ряда символов, свойственных писателю, в их систематизации, а также в определении периодов развития и характеристике периодов видоизменения символики.

Необходимо отметить, что «в основе романтического лирического переживания лежит способность личности возвыситься до эмоционального самоопределения, до сознания ее ценности, вызванного внутренним стремлением к сверхличному идеалу» [Смирнов, 2004, с. 78]. Однако, на наш взгляд, ряд определений является достаточно убедительным, в том числе и давно известное высказывание В. Г. Белинского о том, что «жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм. Это не что иное, как внутренний мир человека, сокровенная жизнь его сердца» [Белинский, 1901, с. 145].

Тургенев был существенно более романтик, чем остальные писатели-современники, преемник пушкинской школы, умеющий увидеть в прозаическом предмете нечто особое, ни на что не похожее, умеющий, по словам Салтыкова-Щедрина, «соткать образ из воздуха» [Салтыков-Щедрин, 1940, с. 14].

В чем же состоит необыкновенная психологическая романтичность его произведений? С большой вероятностью можно сказать, что то, о чем пишет автор, и в особенности то, как он изображает жизнь в произведении, зависит не только от обретенного огромного литературного опыта, от широты его воззрений, но и от особенностей его психи-

ки, натуры, характера. Эта зависимость была отмечена еще Д. Н. Овсяннико-Куликовским [1923, с. 28], где он дал тонкий психологический портрет художника как «человека созерцательного ума, очень доброго, гуманного; слабого, со слабым развитием воли, лишенным всяких качеств и стремлений к авторитарности, как пассивную натуру». Овсяннико-Куликовский подчеркивает, что Тургенев постоянно ощущал себя как в овечьей шкуре, жаловался, что им все верховодят. Помимо всего прочего, ему было присуще необъяснимое, щемящее чувство жалости, и свое отношение ко всему живому на земле он описал в 1878 году в небольшом прозаическом стихотворении «Мне жаль»:

Мне жаль самого себя, других, всех людей, зверей, птиц...

Как мне освободиться от этой жалости? Она мне жить не дает...

Ниже спуститься человеку нельзя.

Уж лучше бы я завидовал... Право!

Да я и завидую — камням

[Тургенев, 1979, т. 10, с. 174].

(В тургеневской символике камень — мертвенность, неподвижность, бесчувствие).

М. Е. Салтыков-Щедрин также писал: «Из личных наблюдений пишущего эти строки, и из того, что было в последнее время опубликовано о Тургеневе, можно заключить, что главными основными чертами его характера были: благосклонность и мягкосердечие» [Салтыков-Щедрин, 1940, т. 15, с. 612]. Помимо этого, писатель отмечает исключительную чуткость Тургенева и его способность сострадать.

Таким образом, мягкость, гуманность, определенность слабости его характера, неуверенность в себе, неизбежное сознание человеческой хрупкости по сравнению с Вечностью лишили его категоричности, увели от ярко выраженного «я» (хотя люди с подобным «я», несомненно, были ему интересны). Читатель не видит авторского стремления утверждать что-то, настоять на определенной точке зрения (Тургенев считал, что подобная тенденция обнажает слабость художественного мастерства и является знаком творческой незрелости), но в любом случае все это порождает множество смыслов в интерпретации реалистического произведения и определенную недосказанность, а также требует от читателя фантазии, домысливания. Читающему необходимо, по словам Ф. Рабле, «старательно разгрызть кость и высосать оттуда мозговую субстанцию» [Рабле, 1961, с. 16]. Поэтому, по мнению Овсяннико-Куликовского, «Тургенев является величайшим представителем объективного творчества, обладает огромным талантом заинтересовывать человека» [Овсяннико-Куликовский, 1917, с. 48].

Необходимо заметить, что и структура образов, как правило, связана с особенностями личности писателя. С одной стороны, Тургенев привлекали в людях особые проявления воли, т. е. то, что было несвойственно ему самому; с другой стороны, ему не могли не импонировать мягкие, «расплывчатые» люди. Как отмечал сам писатель, ему был близок «дон-кихотовский тип (берущий ответственность на себя) и колеблющийся гамлетовский» [Тургенев, 1979, т. 5, с. 330–351]. Н. К. Михайловский в «Литературно-критических статьях» выделяет следующую «градацию тургеневских типов: сильные, но ограниченные; яркие, но безвольные» [Михайловский, 1957, с. 262–285]. В портреты первого типа писатель вводил «очень некрасивые черты» и наказывал их, как может наказать умный и талантливый художник: в большей или меньшей степени оставляя их сухими, без склонности к проявлению чувств, без эмпатии и поэтического ореола. «Скудность, сухость, обделенность дарами природы точно представлялись Тургеневу необходимыми спутниками или даже условиями непреклонной личной силы», — пишет Михайловский [1957, с. 47]. Другими словами, в основе создания любого писательского образа лежит не раз использованный символ Тургенева, отмеченный еще Гегелем в его «Эстетике», — сфинкс. Гегель говорит о сфинксе как о символе самого символизма, «соединении человеческого духа и тупой животной силы» [Гегель, 1999, с. 71], разгадка которого состоит элементарно в себе и в значении «для себя», в познании самого себя. Люди умиротворенные, не мятущиеся в понимании Тургенева сродни первобытному человеку. Наиболее яркие примеры таких образов — возлюбленная Павла Петровича в «Отцах и детях», которая носила кольцо с изображением сфинкса; Марья Николаевна в «Вешних водах».

Второй тип людей — ярких, но безвольных — не менее импонирует Тургеневу. «Фатально слабость, мягкость, расплывчатость, колебательность, неопределенность были ему художественно симпатичны», — пишет Н. К. Михайловский [Михайловский, 1957, с. 263]. Более того, подобные люди, как правило, являются остовом произведений писателя, вокруг которого и закручивается сюжет. Личная жизнь этих людей — вот что интересовало Тургенева больше всего. «Подлинным содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу» [Гегель, 1999, с. 233]. Именно в изображении внутренней жизни писатель был более сентиментален, чем остальные реалисты. Герои его произведений, для которых часто важно просто иметь мечту, но они не задумываются о ее воплощении в реально-

сти; трепетное отношение, мимолетное касание жизни и быта, из которых ничего не вырастает; использование особого романтического языка, высокопарного стиля; нежные, пастельные полутона — все это является практическим подтверждением мысли М. О. Гершензона о том, что «у Тургенева нет врожденного и крепкого чувства реальности. Он потому и стал реалистом, что должен был беспрестанно ощущать действительность, чтобы убедиться, что она еще есть» [Гершензон, 1919, с. 49].

«Поиск счастья, смысла жизни и его нахождение или ненахождение, рефлекторное мышление героев второго типа порождаются тем, что писатель сам по себе был человеком с чувством внутреннего распада, распада с жизнью и природой» [Гершензон, 1919, с. 74]. Эта мысль была подчеркнута в книге М. О. Гершензона «Мечта и мысль И. С. Тургенева»: «Когда наряду с естественным чувственно-волевым центром личности образуется в человеке и другой, незаконченный центр — рассудка, тогда цельность впечатлений исчезает; непосредственное восприятие действительности становится невозможным, так как оно в самом зародыше разбивается рассудочным анализом. Отсюда развивается тяжелая метафизическая тоска. В то время, как здоровый человек инстинктивно ощущает законность своего существования и без рефлексии течет в общем потоке бытия, человек, раздвоенный внутренне, силится разумом вправить себя в общее русло, мучится вопросом о смысле жизни или сознанием о ее бессмысленности» [Гершензон, 1919, с. 131].

Однако это не единственный вариант развития событий — практический опыт, созерцание и наблюдения научили Тургенева, что есть такие нередкие состояния духа, когда воля человека начинает действовать стихийно; тогда дуализм исчезает, непосредственность человека начинает править бал, он страстно излучает силу, красоту и счастье. М. О. Гершензон считает, что писатель «был ненасытен в изучении таких состояний, а изображать их стало главным предметом его художественной работы. По необъяснимому капризу чувства и воображения такая цельность духа представлялась Тургеневу в образе птицы» [Гершензон, 1919, с. 145].

Идеал человеческой жизни — быть как журавли, с их силой, горячей жизнью, с их непреклонной волей, но таких людей мало: все людское, особенно русское — подобно дыму: таких людей, каковы были эти птицы, в России — где в России в целом свете немного [Тургенев, 1979, т. 6, с. 102].

Эта же проблема отражена в романе «Накануне»: идеал человека — быть человеком-птицей, Дон-Кихотом, а современный человек — Гам-

лет. Гершензон считает, что в романе два Дон-Кихота: Инсаров — Дон-Кихот родины, а Елена — Дон-Кихот любви. Жизнь Елены с самой ранней юности сравнивается с существованием птицы в неволе.

Она билась, как птица в клетке, а клетки не было: никто не стеснялся ее, никто ее не удерживал, а она рвалась и томилась [Тургенев, 1979, т. 6, с. 102].

И далее:

Отчего я с завистью гляжу на пролетающих птиц? Кажется, полетела бы с ними, полетела — куда, не знаю, только далеко, далеко отсюда [Тургенев, 1979, т. 6, с. 102].

Особым знаком, символом приближающейся беды является падение чайки:

Вот если она полетит сюда, — подумала Елена, — это будет хороший знак... Чайка закружилась на месте, сложила крылья — и, как подстреленная, с жалобным криком пала куда-то далеко за темный корабль [Тургенев, 1979, т. 6, с. 102].

Таким образом, едва заметные оттенки чувства, внутренней, потаенной жизни переданы писателем через поэтические образы, что создает романтическое звучание его произведений. Сам писатель определяет романтизм в литературно-критической статье «Фауст» в 1844 году и говорит о нем как об апофеозе личности. Для его персонажей характерны страсть, порыв: «Это непрерывное стремление куда-то, это томительное порывание в какую-то туманную даль... эта вечная грусть по каком-то недостижимом идеале блаженства, тоскливое воспоминание о милом “прежде”, в котором жизнь была так прекрасна» [Белинский, 1901, т. 3, с. 505].

Милое «прежде» — характерный момент в творчестве писателя, с ним связан мотив воспоминания и определенная символика. Тургенев всегда трепетно относился к прошлому, жил им:

Никому не дано вернуться на следы прошлого, — писал он П. Виллардо, — но я люблю вспоминать о нем, об этом неуловим прелестном прошлом... [Тургенев, 1979, т. 12, с. 117].

Любимый Тургеневым А. Шопенгауэр говорил, что «истинным символом природы всегда и во всем считается круг, потому что он представляет схему возвращения...» [Шопенгауэр, 1992, с. 127]. В «Вешних водах» гранатовый крестик заставляет Санина вспомнить ушедшую любовь. В прозаическом стихотворении «Роза» цветок означает символ умершей любви, напоминание о прошедшем событии. В рассказе «Часы» старый механизм напоминает о молодости и людях тех дней, безвозвратно ушедших [Тургенев, 1979, т. 8, с. 269]. Все вышеупо-

мянутые символы передают романтическую установку автора. Художественная форма наполняется романтическим содержанием и благодаря внутренней субъективности, особой духовности, направленной на достижение самостоятельности и свободы. Здесь Тургенев был близок к тому, как Кант трактует свободу. Быть человеком, по Канту, значит, «быть свободным, ибо природа человека — его свобода. Нравственная свобода личности состоит в осознании и выполнении долга» [Кант, 1966, с. 321].

Человеческая жизнь у Тургенева строится по одному неизменному принципу. Еще Платоном был выдвинут принцип подражания природе; Гегель писал, что «слово “природа” уже само по себе вызывает в нас представление о необходимости и закономерности» [Гегель, 1999, т. 1, с. 12]; Монтень считал, что «во всех делах и поступках надо слушать голос природы, что человек — ее венец» [Монтень, 1975, с. 119]; Шеллинг показал, что во всей природе, как в мире видимом, так и в мире нематериальном, существуют одни и те же неизменные законы. Пусть невозможно понять начало и конец вещей, пусть природа, по Шопенгауэру, двойка, бесконечна, а человек — конечен и ограничен; пусть человек — самая ничтожная былинка в природе, но эта былинка мыслящая, и то, что является истинным смыслом природы, ее основным направлением.

Она составляет одно великое, стройное целое — каждая точка в ней соединена со всеми другими, — но стремление ее в то же время идет к тому, чтоб каждая именно точка, каждая отдельная единица в ней существовала исключительно для себя, почитала бы себя средоточием вселенной... Для комара, который сосет вашу кровь, — вы пища, он спокойно и беззазорно пользуется вами... Как из этого разъединения и раздробления, в котором, кажется, все живет только для себя, — как выходит именно та общая, бесконечная гармония, в которой, напротив, все, что существует, существует для другого, в другом только достигает своего примирения или разрешения — и все жизни сливаются в одну мировую жизнь, — это одна из тех открытых тайн, которые мы все и видим и не видим [Тургенев, 1979, т. 12, с. 165].

Здесь же упоминается суждение Гете по этому вопросу:

Природа проводит бездны между всеми существами, и все они стремятся поглотить друг друга. Она все разъединяет, что все соединить...Ее венец — любовь. Только через любовь можно к нему приблизиться... [Тургенев, 1979, т. 12, с. 166–167].

Силы косности, «движения консерватизма и прогресса» была названы Тургеневым основными силами всего сущего, центростремитель-

ными силами природы, движущими силами эгоизма. Поэтому многие герои произведений существуют сами по себе, заострившись на своей внутренней жизни. Изображение этой жизни просто, потому что *«природа никогда ничего не щеголяет, не кокетничает...»* [Тургенев, 1983а, с. 169], в ней не должно быть излишество (по правилу одного из семи греческих мудрецов и ровного пути, который указывает нам природа» [Монтень, 1975, с. 122]; в ней нет ничего тенденциозного, нарочито подчеркнутого, так как для Тургенева это *«обыкновенный признак все-го еще молодого, незрелого»* [Тургенев, 1979, т.12, с. 571]; в ней, даже напротив, должно быть много недосказанного, потому он *«ни в одном человеке не нужно докапываться до дна...»* [Тургенев, 1983б, с. 255], о чем бы ни писалось, *«произведение должно быть художественно совершенным, вследствие того, что...как ни тонко и многосложно внутреннее устройство какой-нибудь ткани в человеческом теле, кожи, например, но ее вид понятен и однороден»* [Тургенев, 1983б, с. 178]. Причем жизнь человека интересует писателя в моменты предельной эмоциональной напряженности, в переломные моменты, когда умирает отжившее и зарождается что-то новое. Поэтому в литературном наследии писателя столько разбитых судеб, жизней, несчастной любви, герои будто бы и не стремятся к осуществлению своей мечты в действительности. Здесь опять-таки все исходит от автора, который считает, что *«счастье людей состоит именно в том, что они поступают не подобно с законами логики — а в силу мгновенных чувств и увлечений»* [Тургенев, 1983б, с. 395].

Здесь нет ни слова о воплощении, реализации желаний. Но даже человеческие страдания всегда описаны писателем эстетически выверено, потому что *«красота — единственная бессмертная вещь, и пока продолжает еще существовать хоть малейший остаток ее материального проявления, бессмертие ее сохраняется. Красота разлита всюду, она простирает свое влияние даже над смертью»* [Тургенев, 1983б, с. 91].

Эта мысль стала основополагающей при написании «Клары Милич». Здесь Тургенев задумывается о характере неодолимого влечения, которое охватывает влюбленных, ломает размеренное течение жизни, отменяет действие обычной логики, заставляет забыть о привычках и нормах. В этом произведении символ любви и невинного мученичества — венок из алых маленьких роз. Цветок очень часто становится символом девичьей любви или самой девушки. Так, в литературно-критической статье «Фауст» Тургенев пишет, что *«Гретхен — цветок, прелесть невинности и молодости»* [Тургенев, 1979, т. 1, с. 212]. Роза — символ

любви Джеммы в «Вешних водах», она отдает его Санину во время признания. Елена также отдает Инсарову розу, а потом и свое сердце.

Символом неразделенной любви становится лилия в рассказе «Брестер»:

В сажени от берега росла водяная лилия: «Какой красивый цветок! — заметила Маша. — Не успела она выговорить этих слов, как уже Лучков вынул палаши, ухватился одной рукой за тонкие ветки ракиты, и, нагнувшись всем телом над водой, сшиб голову цветка. Здесь глубоко, берегитесь! — с испугом вскрикнула Маша. Лучков концом палаша пригнал цветок к берегу, к самым ее ногам. Она наклонилась, подняла цветок и с нежным, радостным удивлением поглядела на Авдея. «Браво!» — закричал Кистер. «А я не умею плавать...», — отрывисто проговорил Лучков. Это замечание не понравилось Маше. «Зачем он это сказал?» — подумала она [Тургенев, 1979, т. 5, с. 12].

Пренебрежение к своему поступку, нелепое объяснение Лучкова говорит о его безразличии к Маше, о неразделенности ее чувства. У Тургенева подобный символический смысл иногда имеет яблоко. В рассказе «Андрей Колосов» главный герой повествует о прошедшей любви к Варе:

Помнится, в мае, я сидел с ней на скамейке... Яблонь была в цвету, изредка падали на нас свежие белые цветочки, я держал обе руки Вари... мы были счастливы тогда... Теперь яблонь отцвела, да и яблоки на ней кислые [Тургенев, 1979, т. 5, с. 19].

Когда связь Колосова и Вари закончилась, отец девушки, пытается определить ее Кистеру, другу Колосова, предлагая ее как плод, который уже набил оскомину Андрею Колосову:

В передней встретил меня Иван Семеныч и не только удивился моему посещению, но даже с приятной улыбкой предложил мне яблоко. Такая неожиданная любезность до того поразила меня, что я просто остолбенел. «Возьмите ж яблочко, хорошее яблочко, право!» — твердил Иван Семеныч. Я машинально взял наконец яблоко и доехал с ним до дома [Тургенев, 1979, т. 5, с. 23].

Аратову в «Кларе Милич», который сам растоптал свою любовь, снится, что «чудесные яблоки морщатся и падают» [Тургенев, 1983а, с. 341]. (У Тургенева сон — всегда знак, предвестник). При этом символика цвета — всегда красные тона и оттенки, как и в стихотворении в прозе «Два брата» Ангел Любовь предстает с альбиными губами, красными цветами, розово-красными перьями. Мысль о мощи и непобедимости любви содержится и в стихотворении «Воробей». Там нарочито подчеркивается, что любовь сильнее страха смерти и только на ней зи-

ждется жизнь. Но эта идея стала близка писателю незадолго до смерти. В эпилоге «Отцов и детей» он придерживался много мнения:

Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О, нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной [Тургенев, 1983б, с. 538].

Вечными спутниками любви являются ночь, луна и звезды. В рассказе «Три встречи», который, по мнению Белинского, ознаменовал то, что Тургенев нашел свой характерный путь в литературе, содержит необычное поэтическое описание ночи:

...уже давно настала ночь, — великолепная ночь, южная, не тихая и грустно задумчивая, как у нас, нет! Вся светлая, роскошная и прекрасная, как счастливая женщина в цвете лет; луна светила невероятно ярко [Тургенев, 1983а, с. 182].

В «Дворянском гнезде» очень поэтично сравнение «Чистая девушка, чистые звезды...» (Тургенев, 1979, т. 6, с. 69). В «Накануне» автор пишет, что «звезды только и делают, что смотрят на влюбленных людей» [Тургенев, 1983б, с. 27].

Женщина, требующая рабской любви и поклонения, у писателя сравнивается «с ястребом, когтящим пойманную птицу» [Тургенев, 1983а, с. 8, с. 160–161], «она окольцовывает интересующих ее жертв железными кольцами» (Санин замечает у Донгофа на пальце точно такое же железное кольцо). Крест же, напротив, символизирует порядочность, душевную чистоту, верность возлюбленному, через которую переступила эта женщина. Примечательно, что Марья Николаевна перед караулкой, в которую она заманивает Санина, также проезжает мимо красного креста, преодолевая как бы черту дозволенности. А крестик Джеммы, как самое светлое и чистое в жизни, хранится в шкатулке Санина до того момента, пока он не решается отослать его, уже отделанный в великолепное жемчужное ожерелье, Марианне Слоком, дочери Джеммы.

Отмечая значения этих наиболее употребляемых символов, хотелось бы еще сказать несколько слов об их хронологическом и жанровом распределении в творчестве.

Тургенев начал свою литературную деятельность как поэт, автор стихотворений и поэм, в которых легко уловить реминисценции из его знаменитых литературных предшественников — Державина, Жуков-

ского, Пушкина, Лермонтова. Это был период непростого поиска собственного пути, в котором был еще силен момент подражания. Однако пейзажные зарисовки встречаются довольно редко, они классически строги и не имеют скрытых смыслов; в них практически не содержится и намек на символизацию.

Следующий за этим этап творчества — драматургия сороковых годов — принес Тургеневу первые серьезные литературные успехи: совершился его переход к повествовательной прозе, начали проявляться особенности творческой манеры автора. И здесь писатель, подобно Пушкину, близок к постановке социально-психологических проблем, он ищет те незыблемые основы драматических столкновений, которые объединяют зрителей и героев. Специфика жанра: диалогичность, стремительная динамика действия, его прямая направленность к развязке, особенности тематики — практически не позволяет Тургеневу оторваться от почвы реальности, ему, преемнику еще и натуральной школы, уже тогда было свойственно предельно объективное отражение действительности, как и в последующем цикле «Записки охотника». То, что мы называем типично тургеневским в стилевом, художественном отношении, заметно проявляется в ранних повестях и рассказах, особенно в рассказе «Три встречи» (1852 г). Это еще произведение натуральной школы, но с сильной романтической тенденцией, подчеркивающей, что трансформация старой манеры в новую уже совершилась. В основе сюжета лежит тайна; любимый тургеневский мотив таинственности, неопределенности очень силен в этом произведении. По уже укоренившейся установке загадочным, трагическим событиям предшествует картина умиротворения природы:

Все небо было испещрено звездами; таинственно струилось с вышины их голубое, мягкое мерцанье; они, казалось, с тихим вниманьем глядели на далекую землю. Малые, тонкие облака, изредка налетая на луну, превращали на мгновении ее спокойное сияние в неясный, но светлый туман... Все дремало. Воздух, весь теплый весь пахучий, даже не колыхался; он только изредка дрожал, как дрожит вода, возмущенная падением ветки... Какая-то жажда чувствовалась в нем, какое-то мление... Все дремало, все нежилось вокруг, все как будто глядело вверх, вытянувшись, не шевелясь и выжидая... Чего ждала эта теплая, эта не заснувшая ночь? [Тургенев, 1979, т. 3, с. 218–219].

Это описание уже само по себе очень органично. Звезды у автора всегда символизируют любовь, но туман означает загадочность, тайну, влекущую за собой трагические события. Мотив неподвижности со-

здает ощущение ожидания, и ожидание не только человеческого голоса, как пишет далее автор. На трагичность указывает и окно, у которого так часто находится героиня рассказа. Символика окна как зоны между жизнью и смертью подробно рассмотрена в статье В. С. Краснокутского «О некоторых символических мотивах в творчестве И. С. Тургенева» [Краснокутский, 1985]. Загадочная женщина является повествователю во сне в образе белой манящей птицы: «*Зачем нет у тебя крыльев...*», — сожалеет она. А Лукьяныч в этом же сне говорит: «*Я не дворовый человек; узнаете во мне Дон-Кихота Ламанчского, известного странствующего рыцаря?*» [Тургенев, 1979, т. 4, с. 224–225].

Здесь само собой напрашивается сравнение с романом «Накануне», в котором Тургенев отразил мысль о том, что идеал человека — быть человеком-птицей, Дон-Кихотом. В этом сне автор будто пытается выявить саму человеческую суть загадочного Лукьяныча, показывая истинные причины его внезапной смерти; загадочная женщина же, безусловно, как и Елена, Дон-Кихот любви, готова ради любви на любое самопожертвование.

Таким образом, в этом рассказе становится очевидной некоторая взаимосвязь с последующими произведениями, они схожи в манере изложения, их объединяет самобытный тургеневский стиль. Повесть «Затишье», относящаяся также к этому циклу, уже вписывается в эту складывающуюся художественную систему. В «Затишье» и чуть позже написанной повести «Фауст» особую функцию выполняет символика грозы и любви. В философски устроенном рассказе «Поездка в Полесье» — подробное истолкование сущности Природы-матери и человека, силы таинственного, но необратимого действия Природы, ощущение логики ее законов.

«Ася», «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Первая любовь» схожи тем, что они наполнены символикой любви. Затем Тургенев обращается, несмотря на свою свойственную тому времени аполитичность, к общественно-политическим спорам, которые художественно отражены в «Отцах и детях». Здесь мало символики, она второстепенна, так как основная идея произведения узколичностна, гораздо больше внимания уделено упомянутой выше теме. Возможно, скупой символизм — одна из скрытых особенностей романного жанра. И вслед за этим романом следует цикл «таинственных повестей», в которых Тургенев выступил, как он сам называл себя, «таинственным певцом». Этот цикл в символическом отношении кажется будто бы своеобразным шагом в сторону после общественно-политического романа «Отцы и дети». «Призраки», например, пронизаны сим-

воликой от начала до конца, остальные повести наполнены загадочными и таинственными обстоятельствами и непредвиденными событиями. Зато в «Дыме» автор уделяет немало места и политическим проблемам, и символу, которые органично переплелись уже в самом названии романа: оно заключает в себе глубокий символический смысл. Во-первых, здесь опять-таки проводится мысль, высказанная в «Призраках» и «Довольно»: суэта сует и всяческая суэта!», только в этом романе она более подробно изображена:

«Дым, дым», — повторил он несколько раз; и все вдруг показалось ему дымом: все, собственная жизнь, русская жизнь — все людское, особенно все русское. Все дым и пар, думал он; все как будто беспрестанно меняется, всюду новые образы, явления бегут за явлениями, а в сущности все то же да то же; все торопится, спешит куда-то, и все исчезает бесследно, ничего не достигая; другой ветер подул — и бросилось все в противоположную сторону, и там опять та же безустанная, тревожная и — ненужная игра [Тургенев, 1979, т. 7, с. 397–399].

В начале этим «дымом» могут показаться лежащие в основе сюжета отношения Ирины и Литвинова; но так, пожалуй, нельзя назвать любовь или пусть даже иллюзию любви молодой, красивой и сильной душой женщины. «Дым», конечно, не очерченный наиболее ясно из всех остальных, не схематично отраженный из всех образ Ирины, «дым», скорее всего, та слегка легкая пена модного курорта, где смешались все слои общества; разноцветная, многоликая толпа, о которой Тургенев писал в одном из писем:

Общество наше, легкое, немногочисленное, оторванное от почвы, закружилось, как перо, как пена; теперь оно готово хлынуть и отлететь за тридевять земель от той точки, где недавно еще вертелось; а совершается ли при этом, хотя неловко; хотя косвенно, действительное развитие народа, этого никто сказать не может. Будем ждать и прислушиваться [Тургенев, 1979, т. 7, с. 400].

Таким образом, значение слова «дым» в ходе развития сюжета этого произведения значительно шире, чем в прологе, что вообще характерно для всего тургеневского творчества (такое же расширение произошло со словами «затишье», «гнездо», «новь» и т. д.). Из последующих произведений, как было отмечено выше, богатой символикой отличаются рассказ «Стук! Стук! Стук!», повесть «Вешние воды», последняя повесть «Клара Милич» и, конечно, стихотворения в прозе. Жанр, не слишком распространенный в русской литературе, но особый для Тургенева, взлелеянный им (как известно, после написания ряда своих самых пер-

вых юношеских стихотворений, писатель постепенно перешел к этому жанру, и свой первый поэтический цикл закончил именно стихотворениями в прозе). Обращению к этому жанру-миниатюре в конце творческого и жизненного пути можно объяснить следующим. Жизнь писателя, оборвавшаяся достаточно рано, быстро исчерпала себя физически, но мысль, жизненный и художественный опыт вкупе с глубоким пониманием жизни давали возможность создавать поэтические образы, которые, будь у Тургенева в запасе еще какое-то количество лет, украсили бы, наверное, его новые повести и романы. Но в условиях безысходности и физического угасания писателя они воплотились зарисовками в обособленные стихотворения в прозе — жанр тонкий, эстетичный, лаконичный. Мастер «недосказанности» в произведении, писатель с помощью этого жанра добился именно того эффекта, когда автор каждой фразой дает пищу для размышления читателя, создает неповторимые картины загадочной Природы.

И все-таки практически в каждом произведении малого жанра (повести, рассказе, стихотворении в прозе) у Тургенева немало разнообразных символов; некоторые подобные произведения буквально наполнены ими, основаны на них. Малые жанры более емки по отношению к поэзии, в них наиболее уместно воплощение художественной фантазии писателя; поэтому здесь больше природных образов-символов. Романский жанр к этому также располагает, но концентрированность на идейной стороне произведения, на общественно-политических вопросах, жизни «новых» людей даже в рамках идеальной тургеневской художественной формы не всегда может взаимодействовать с романтической фантазией. Жанры повести и рассказа, как правило, далеки от политической проблематики. У Тургенева почти каждый рассказ — это «случай из жизни», «история одной любви», в романе же общий смысл одной фразой не выразишь.

И поэтому для романа (исключая, конечно, «Накануне» и «Дворянское гнездо»), которые насыщены различными символами) становится характерной небольшая символическая деталь. От обычной детали она отличается своей необычной емкостью, знаковостью: она всегда указывает на черту характера, род занятий, социальную принадлежность героя; причем встречается не в одном, двух произведениях, а во многих, приобретая черты сквозной детали. Характерными тургеневскими символическими деталями являются, к примеру, рука, гнездо.

Образ гнезда вообще проходит через все творчество писателя. В рассказе «Мой сосед Радиллов» он дает определение дворянскому гнезду.

Прадеды наши, при выборе места для жительства, непременно отбивали десятины две хорошей земли под фруктовый сад с липовыми аллеями. Через лет пятьдесят, много семьдесят, эти усадьбы, «дворянские гнезда», понемногу исчезли с лица земли, дома сгнивали или продавались на своз, каменные службы превращались в груды развалин, яблони вымирали и шли на дрова, заборы и плетни истреплялись [Тургенев, 1983а, с. 32].

Для Тургенева характерны выражения «чувство гнездилось в сердце, в душе», «он умел поддерживать гнездо в порядке», т. е. наладить семейную жизнь. О Рудине он говорит, что тот «в самой смерти найдет свою жизнь, свое гнездо» [Тургенев, 1983б, с. 43]. Имея в виду в письме к Н. А. Некрасову свое отношение к П. Виардо, он пишет: «*Полно сидеть на краюшке чужого гнезда. Своего нет, ну и не надо никакого*» [Тургенев, 1979, т. 12, с. 276].

Итак, выявив наиболее значимые символы, непосредственно связанные с жизнью человека, можно сделать следующие выводы:

1. Особенности тургеневской символики, несомненно, связаны с личностью самого автора, с его мировоззрением и основными чертами характера. Этим же объясняются причины создания основных типичных образов, воплощенных в творчестве писателя.

2. Отсутствие врожденного чувства реальности и постоянная рефлексия писателя являются важными причинами романтичности его произведений.

3. Наиболее яркие образы-символы рождены вследствие сопоставления жизни природы и человека, как основополагающего принципа построения человеческой жизни в произведении.

4. Основным составляющим компонентом символической системы Тургенева является богатейшая символика любви, создающая особый пафос и подчеркивающая красоту его произведений.

Библиографический список

- Бажуто А. И. Тургенев — романист. Л., 1972.
Белинский В. Г. Собрание сочинений. Т. 3. Киев, 1901.
Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. Т. 2. СПб., 1999.
Гершензон М. О. Мечта и мысль И. С. Тургенева. М., 1919.
Гингель Е. А. Историко-литературный и историко-культурный контекст в письменных работах обучающихся по литературе // Филология и человек, 2018. № 1. С. 166–176. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/5094>.
Кант И. Сочинения. Т. 5. М., 1966.

Кладова Н. А. Деньги как деталь-символ в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Филология и человек, 2018. № 2. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/5061>.

Краснокутский В. С. О некоторых символах в творчестве И. С. Тургенева // Вопросы историзма и реализма в русской литературе конца 19–20 вв. Л., 1985.

Курбакова М. А. Проблема семьи и образы детей в творчестве И. С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

Курбакова М. А. Символика грозы в произведениях И. С. Тургенева // Филология и человек, 2018. № 4. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/4691>.

Курляндская Г. Б. И. С. Тургенев. Мирозозрение, метод, традиции Тула, 2001.

Маркович В. М. Человек в романах Тургенева. Л., 1975.

Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957.

Монтень М. Об искусстве жить достойно. М., 1975.

Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собрание сочинений : в 9 т. М., 1914–1923. Т. 2.

Поспелов Г. Н., Николаев П. А., Волков И. Ф. Введение в литературоведение. М., 1988.

Пустовойт П. Г. И. С. Тургенев — художник слова. М., 1980.

Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1961.

Салтыков-Щедрин М. Е. Полное собрание сочинений : в 20 т. Т. 15. М., 1940.

Смирнов А. А. Романтическая лирика А. С. Пушкина как художественная система : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2004.

Страхов Н. Н. Литературная критика // Критические статьи о И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. М., 1984.

Худенко Е. А. Реки Алтая в отечественной литературе XX–XXI веков: мифопоэтика и символика // Филология и человек. 2018. № 3. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/4804>.

Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева. М., 1979.

Шопенгауэр А. Избранные произведения. М., 1992.

Яворская О. М. Поэтический символ водной стихии в творчестве И. С. Тургенева. // Вестник МГУ. Филология. 1992, № 6.

Источники

Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1979.

Тургенев И. С. Повести и рассказы. М., 1983а.

Тургенев И. С. Избранные романы. М., 1983б.

Тургенев И. С. Записки охотника. М., 1984.

References

Batyuto A. I. *Turgenev — romanist* [Turgenev — novelist]. Leningrad, 1972.

Belinskiy V. G. *Sobranie sochineniy* [Collected works]. Vol. 3. Kiev, 1901.

Hegel' G. W. F. *Lektsii po estetike* [Lectures on esthetics]. Vol. 2. St. Petersburg, 1999.

Gershenzon M. O. *Mechta i mysl' I. S. Turgeneva* [Turgenev's dream and thought]. Moscow, 1919.

Gingel' E. A. *Istoriko-literaturnyy i istoriko-kul'turnyy kontekst v pis'mennykh rabotakh obuchayushchikhsya po literature* [Historical-literary and historical-cultural context in the written works of students in literature]. *Filologiya i chelovek* [Philology & Human]. 2018. No 1. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/5094>.

Kant I. *Sochineniya*. [Essays]. Vol. 5. Moscow, 1966.

Khudenko E. A. *Reki Altaya v otechestvennoy literature XX–XXI vekov: mi-fopoetika i simvolika* [Altai Rivers in Russian Literature of the XX–XXI Centuries: Mythopoetics and Symbolism]. *Filologiya i chelovek* [Philology & Human]. 2018. No3. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/4804>.

Krasnokutskiy V. S. *O nekotorykh simvolakh v tvorchestve I. S. Turgeneva* [About some symbols in Turgenev's Works]. *Voprosy istorizma i realizma v russkoy literature kontsa 19-nachala 20 veka* [Issues of historizm and realism in the Russian Literature of the late 19th-early 20th centuries]. Leningrad, 1985.

Kladova N. A. *Den'gi kak detal' — simbol v romane F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie»* [Money as a symbol-detail in F. M. Dostoevsky's «Crime and Punishment»]. *Filologiya i chelovek* [Philology & Human]. 2018. No 2. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/5061>.

Kurbakova M. A. *Problema sem'i i obrazy detey v tvorchestve I. S. Turgeneva* [The problem of the family and the images of children in the work of I. S. Turgenev]. Cand. of Philol. Diss.. Moscow, 2005.

Kurbakova M. A. *Simvolika grozy v proizvedeniyakh I. S. Turgeneva* [Thunderstorm symbolism in the works of I. S. Turgenev]. *Filologiya i chelovek* [Philology & Human], 2018. No 4. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/4691>.

Kurlyandskaya G. B. I. S. Turgenev. *Mirovozzrenie, metod, traditsii* [Worldview, methods, traditions]. Tula, 2001.

Markovich V. M. *Chelovek v romanakh Turgeneva*. [A man in Turgenev's works]. Leningrad, 1975.

Mikhaylovskiy N. K. *Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary critical articles]. Moscow, 1957.

Monten' M. *Ob iskusstve zhit' dostoyno* [About art to live worthily]. Moscow, 1975.

Ovsyaniko-Kulikovskiy D. N. *Sobranie sochineniy v 9-ti tt.* [Collection of works]. In 9 vol. Vol. 2. Moscow, 1914–1923.

Pustovoyt P. G. I. S. Turgenev — khudozhnik slova [Turgenev as a master of a word]. Moscow, 1980.

Rable F. *Gargantuya i Pantagryuel'*. [Gargantua et Pantagruel]. Moscow, 1961.

Saltykov-Shchedrin M. E. *Polnoe sobranie sochineniy v 20-ti tomakh* [Full collection of works in 20 vols]. Vol. 15. Moscow, 1940.

Smirnov A. A. *Romanticheskaya lirika A. S. Pushkina kak khudozhestvennaya Sistema* [Pushkin's romantic lyrics as an artistic system]. Doctor of Philol. Diss. Moscow, 2004.

Strakhov N. N. *Literaturnaya kritika* [Literature critics]. *Kriticheskie stat'i o I. S. Turgeneve i L. N. Tolstom* [Critical articles about Turgenev and Tolstoy]. Moscow, 1984.

Shatalov S. E. *Khudozhestvennyy mir I. S. Turgeneva*. [Artistic world of Turgenev]. Moscow, 1979.

Shopengauer A. *Izbrannye proizvedeniya* [Some works]. Moscow, 1992.

Yavorskaya O. M. *Poeticheskij simvol vodnoy stikhii v tvorchestve I. S. Turgeneva* [Poetic symbol of water element in Turgenev's works]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya* [Moscow State University Bulletin Vestnik MSU. Philology]. 1992, № 6.

List of sources

Turgenev I. S. *Sobranie sochineniy*. [Collection of works]. In 12 tt. Moscow, 1979.

Turgenev I. S. *Povesti i rasskazy* [Stories and short stories]. Moscow, 1983.

Turgenev I. S. *Izbrannye romany* [Some novels]. Moscow, 1983.

Turgenev I. S. *Zapiski okhotnika* [Hunter's notes]. Moscow, 1984.

**ВОПРОС О ЖАНРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
«СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО И ЕГО ОБИТАТЕЛИ»²⁰**

Е. Ю. Сафронова

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, «Село Степанчиково и его обитатели», жанр, роман, повесть, комическое.

Keywords: F. Dostoevsky, «The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants», a genre, a novel, a story, comic.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-08

В последнее время наблюдается всплеск интереса ученых к роману Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели». Исследование Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь. К теории пародии» [Тынянов, 1977] стало импульсом целого направления изучения текста в интертекстуальном аспекте (см., напр.: [Алексеев, 1921; Реизов, 1970; Туниманов, 1980; Захаров, 1985, 2013; Семькина, 1992; Кирпотин, 1960; Нестюричева, 2013; Баршт, 2015] и др.). В интертекстуальном контексте ученые рассматривали не только «Выбранные места из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя, но и целых круг авторов зарубежной (Ж. Ж. Мольер, М. Сервантес, Ч. Диккенс) и русской (Н. М. Карамзин, А. С. Пушкин, Н. А. Полевой, Н. Ф. Писемский, барон фон Брамбеус, А. В. Дружинин, И. С. Тургенев, А. Н. Афанасьев) литератур. С. А. Кибальник в монографии «Интертекстуальная поэтика» позиционирует «Село Степанчиково» как скрытую криптопародию на петрашевцев [Кибальник, 2013, с. 140] и вписывает произведение в широкий литературный и философский контекст. Исследователи В. П. Владимирцев, В. А. Михнюкевич и Р. Х. Якубова рассматривали фольклорную основу романа. В. А. Туниманов, В. И. Габдуллина, В. Н. Алекин и К. А. Баршт изучали семипалатинские впечатления писателя как основу создания романа, выявляя прототипы и детали провинциального быта. Роман как важный этап творческой эволюции Достоевского представлен в трудах В. Я. Кирпотина (1860), Г. К. Щенникова (1987), В. Н. Захарова

²⁰ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Кемеровской области в рамках научного проекта № 20-412-420002 «Языковая личность в региональном социокультурном пространстве: режимы производства локального знания о жизни и творчестве Ф. М. Достоевского».

(1985, 2013), В. А. Туниманова (1980), Р.-С. И. Семькиной (1992) и др. Проблеме жанрового своеобразия текста уделялось внимание в работах «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» Ю. Н. Тынянова (1977), «Система жанров Достоевского (типология и поэтика)» (1985), «Имя автора — Достоевский. Очерк творчества» В. Н. Захарова (2013), «Достоевский народный: Ф. М. Достоевский и русская этнологическая культура» В. П. Владимирцева (2007), «Проза Ф. М. Достоевского 1850-х годов: «Дядюшкин сон», «Село Степанчиково и его обитатели»: (Комическое: мир и характеры)» Р. С.-И. Семькиной (1992), «Комические повести и рассказы Достоевского» Н. П. Утехина (1986) и др. Последний аспект представляется наиболее дискуссионным.

В письмах²¹ Достоевский именует жанр произведения «Село Степанчиково и его обитатели» «романом». К. А. Баршт отмечает, что «...авторское определение жанра есть также и в его первой публикации (Село Степанчиково и его обитатели. Из записок неизвестного. Роман Ф. Достоевского // Отечественные записки. 1859. № 11. Отд. I. С. 65–206; № 12. Отд. I. С. 343–410) [Баршт, 2015, с. 73]. Большинство литературоведов вслед за комментаторами Полного собрания сочинений называют «Село Степанчиково и его обитатели» повестью, либо, детализируя, комической повестью [Кирпотин, 1960; Туниманов, 1977; Щенников, 1987; Утегин, 1986; Габдуллина, 1983, 2016; Якубова, 2007; Алекин, 1998].

К жанру романа произведение относят В. Н. Захаров, С. А. Кибальник, Р. С.-И. Семькина. В. Н. Захаров определяет произведение «Село Степанчиково и его обитатели» как «комический нравоописательный роман. Его жанровая форма — семейный роман в драматической и водевильной версиях» [Захаров, 1985, с. 65]. Р. С.-И. Семькина рассматривает это произведение как комический роман-антиутопию, «переходную ступень от “сентиментального натурализма” 1840-х годов к трагическому реализму 1860–1870-х годов» [Семькина, 1992, с. 4]. Названные ученые рассматривают произведение в контексте всего творчества писателя как выражение «нового качества прозы, предвосхищение манеры повествования будущих романов» [Захаров, 2013, с. 181], «экспериментальную площадку», «своеобразный «конспект», «переходную ступень в разработке поздних романов-трагедий» [Семькина, 1992, с. 11]. Н. М. Чирков полагает, что текст «Села Степанчикова» написан в особом жанре, который он называет драматизированным романом, романом-комедией [Чирков, 1967, с. 33]. Для этого жанра «...характерно

²¹ Цитаты из произведений и писем Ф. М. Достоевского здесь и далее приводятся по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990 с указанием тома и страницы в круглых скобках (т. 28–1, с. 214, 220, 246, 280, 290).

сочетание резкого комедийного гротеска, доходящего до буффонады, и утонченного психологического рисунка, стремящегося выявить тайные изгибы души» [Чирков, 1967, с. 35].

В силу сложившейся жанровой разноголосицы целесообразно вернуться к этому вопросу еще раз.

В письме А. Н. Майкову 18 января 1856 г. Достоевский отмечает игровой характер замысла: «Я шутя начал комедию и шутя вызвал столько комической обстановки, столько комических лиц и так понравился мне мой герой, что я бросил форму комедии, несмотря на то, что она удавалась, собственно для удовольствия как можно дольше следить за приключениями моего нового героя и самому хохотать над ним. Этот герой мне несколько сродни. Короче, я пишу комический роман, но до сих пор все писал отдельные приключения, написал довольно, теперь все сшиваю в целое» (т. 28–1, с. 209). В этом письме Достоевский указывает, что в процессе работы он трансформировал жанровую природу произведения: комедия — комический роман. Тем не менее в окончательном тексте произведения в латентной форме присутствуют рудименты комедийного замысла.

Понятие комедии было исторически изменчивым, его наполнение разнится в современной эстетике и теориях литературы предыдущих периодов. Так, для Аристотеля комедия — «это воспроизведение худших людей, но и не по всей их порочности, а в смешном виде» [Аристотель. Поэтика, 1998, с. 1071]. В Средневековье комедией называли написанное народным языком произведение с печальным началом и счастливым концом (ср. авторское определение Данте — «Комедия»). Н. Буало понимал под комедией особый жанр, призванный изображать обобщенные характеры и высмеивать человеческие пороки. В современной теории литературы комедия — это драматическое произведение, средствами сатиры и юмора высмеивающее пороки общества и человека, отражающее смешное и низкое [Литературная энциклопедия, 2001, с. 371].

Кроме того, в литературоведении есть понятие «модус художественности», введенное в науку Н. Фраем [Frue, 1967], который еще не разграничивал это понятие с термином «литературные жанры». Развил его концепцию А. И. Тюпа, определив термин как «способ осуществления законов художественности», «тип эстетического завершения» «эстетическую модальность творчества» [Тюпа, 2001, с. 36], «эстетическую константу или эстетическую доминанту текста» [Тюпа, 2001, с. 39]. Исследователь выделил и описал восемь модусов художественности: героика, сатира, трагизм, комизм, идиллика, элегизм, драматизм, ирония [Тюпа, 2001, с. 36–52]. Если использовать выделенные В. И. Тюпой моду-

сы художественности, то в произведении Достоевского можно обнаружить шесть из восьми: сатира, комизм, идиллика, драматизм и ирония.

Для того чтобы ответить на вопрос о жанре произведения как носителе литературной памяти и особом способе художественного освоения реальности, необходим системный анализ проблематики произведения, его сюжетосложения, способов организации действия, хронотопа, принципов создания характеров и отражения действительности.

Если рассматривать общефабульный план, то сюжеты женитьбы по неволе и свадьбы уходом входят в традиционный комедийный репертуар. В мировой драматургии можно найти аналогичные мотивы, например, в новоаттической комедии Менандра «Брюзга» или «Женитьба Фигаро» Бомарше и т. д.

Кроме того, в античной комедии присутствовал такой композиционный прием, как гипорхема, т. е. пляска, расположенная обычно в середине пьесы, перед катастрофой. Она выполняла функцию контраста к основному действию. После гипорхемы всегда следовал перелом событий пьесы. В произведении Достоевского функцию гипорхемы, по сути, играет танец Фалалея под аккомпанемент народного оркестра: «Надобно заметить, что Фалалей отлично плясал; это была его главная способность, даже нечто вроде призвания; он плясал с энергией, с неистощимой веселостью, но особенно любил он комаринского мужика. <...>... слушать комаринского и не плясать под эту музыку было для него решительно невозможно. <...> Это были минуты истинного наслаждения» (т. 3, с. 63). Как в античной традиции, происходит гармоничное соединение музыки и танца, актеров и зрителей в единое целое, что приводит к ощущению катарсиса. Фалалей выполняет роль корифея — предводителя античного хора, даруя крестьянам на несколько минут чувства радости, счастья, ощущение свободы и народного единства.

Как в античной комедии, после танца следует перелом событий. Танец слуги-казачка резко прерван появлением Фомы Фомича, который «сторожил бедного Фалалея, как охотник птичку, с наслаждением представляя себе, какой трезвон задаст он в случае успеха всему дому и в особенности полковнику» (т. 3, с. 63). Камаринская является непристойной только для Фомы, не включенного в народный хор. Он недоволен содержанием песни о простом мужике, который много пьет и проводит дни в трактире. Однако причина в другом — Фома не может простить Фалалею управления народным вниманием.

Античная пьеса нередко завершалась свадьбой героя с аллегорической фигурой, символизирующей торжество его победы над антагани-

стом. Так можно расценить и заключение брака полковника с Настенькой (др.-греч. *Ἀναστασία* — воскресение).

Довольно значимым явлением для античной культуры была и комедия Аристофана «Облака», посвященная критике лжеучителей-софистов, которые затуманивали головы ученикам. Аристофан в комедии сатирически обыграл личность Сократа, который в реальности софистом не был и, напротив, проповедовал антидогматическую философию. Он пользовался другими методами: майевтикой и диалектикой. На наш взгляд, можно увидеть сходство софистических / риторических приемов Фомы Фомича в процессе обучения Видоплясова написанию стихов, а крестьян — астрономии и французскому языку. В общении с полковником и его домочадцами и гостями он использует манипулятивные риторические стратегии, которые строятся на эмоциональном давлении, акцентировании и гиперболизации некоторых моментов, а не на логических основаниях партнерского взаимодействия. В методике Сократа последовательно задаваемые вопросы были призваны выявить невежество ученика и привести его к истине, которую он сам должен был сформулировать. В тексте произведения пародируются и софистика, и майевтика, и диалектика. Ирония проявляется в том, что лжефилософ и учитель ограничивается только первым этапом — осознания учеником своего невежества, которому потом преподносится готовая «истина»: Фома — гений, благодетель, духовный учитель. Эта истина принимается учеником легко из состояния добровольной униженности, осознания своей греховности и абсолютно незнания (вспомним знаменитую сократовскую фразу: *scio me nichil scire* — я знаю, что ничего не знаю).

Но игра Достоевского с культурными претекстами и жанрами заключается в том, что Фома Фомич, использующий коммуникативные стратегии манипуляции, разоблачается средствами сократической иронии. Так, автор иронизирует над самоуверенностью приживальщика, который мнит себя «многознающим», гением столетия и т. д. Герой развенчивается эстетически: весь текст художественного произведения призван выявить ограниченность позиции Фомы.

По типу фабулы «Село Степанчиково...» сближается с комедией положений, комедией интриги и комедией характеров. Эстетика классицизма предполагала наличие говорящих имен персонажей. Такие имена в произведении есть, и логика текста подтверждает их знаковый характер. Несостоявшийся литератор, не создавший ничего стоящего в литературном плане, имеет фамилию Опискин, которая обнажает его предельное самомнение и отсутствие дарования. Единственный плод

его литературной карьеры — неоконченная повесть из великосветской жизни «Графиня Влонская», а «опубликованный» текст — надпись на надгробии генерала Крахоткина. Имя генерала Крахоткина (созвучно кроха) тоже говорящее, представляет собой оксюморон, являясь восходящей градацией персоналистических притязаний героя. Фамилия другого героя — Мизинчиков маркирует масштаб его личности, а семантика фамилии Обноскин сводится к идее вторичности: у героя нет ничего своего, начиная от мыслей и суждений и заканчивая одеждой.

В литературоведении предпринимались попытки сближения произведения Достоевского с комедией Мольера «Тартюф». Так, М. П. Алексеев высказывал мысль, что «обитателям Степанчикова в известной мере соответствуют персонажи мольеровской комедии: Фоме Опискину — Тартюф, Ростаневу — Оргон, генеральше — госпожа Пернель, Бахчеву — Клеант и т. д.» [Алексеев, 1921, с. 41–62]. Однако В. Н. Захаров доказал, что образ Фомы гораздо сложнее. «Иногда Фому называют “русским Тартюфом”. Это неточно. При всей внешней схожести ханжеских повадок нет более несхожих героев, чем Тартюф и Опискин. Фома бескорыстен, у него нет меркантильной цели, исполнения которой он добивался бы. Образ Фомы противопоставлен этому типу — “породе житейских плутов, прирожденных Тартюфов и Фальстафов, которые до того заплутовались, что наконец и сами уверились, что так и должно тому быть, т. е. чтоб жить им да плутовать; до того часто уверяли всех, что они честные люди, что наконец и сами уверились, будто они действительно честные люди и что их плутовство-то и есть честное дело” (т. 3, с. 276). К “житейским плутам” нельзя отнести Фому, он — нечто иное; по отзыву одного из персонажей романа, “человек непрактический; это тоже в своем роде какой-то поэт” (т. 3, с. 93–94)» [Захаров, 1985, с. 130]. Добавим, что образ Фомы Фомича строится на парадоксальном сочетании разных амплуа: хвастун, злодей и резонер-обличитель. Кроме того, образ Фомы включает и амплуа женской роли — дуэнья, мешающая соединению влюбленных. Ростанев — человек средних лет, но играет роль жен-премьер (первого молодого), тогда как более подходящий по возрасту племянник Сережа сразу от предполагаемой роли жениха избавлен Настенькой в амплуа инженерю. Образ генеральши создан с ориентацией на амплуа грандам, а Видоплясова — пародиста.

По наблюдениям И. З. Сермана, отдельные ситуации и персонажи «Села Степанчикова» восходят к комедии И. С. Тургенева «Нахлебник» (1848), запрещенной к печати в 1849 г. и опубликованной в 1857 г. в журнале «Современник» под названием «Чужой хлеб». Пьеса была написа-

на под влиянием Достоевского, поэтому не могла не привлечь внимание писателя (т. 3, с. 501).

В окончательном тексте произведения слово *комедия* употребляется Степаном Бахчевым для обозначения ситуации в усадьбе Ростанева, оккупированной приживальщиком: «Говорю вам: прямо к Фоме Фомичу! Идите за мной; вы там еще не были. Увидите другую *комедию*... Так как уж дело пошло на комедии...» (т. 3, с. 129). В этом контексте слово *комедия* использовано в переносном значении: «забавное происшествие или случай» [Даль, 1881, с. 148], что не исключает «драматического» подтекста.

В то же время Достоевский не ограничивается жанрообразующими элементами комедии, а использует весь арсенал драмы. Из жанра трагедии писатель почерпнул неожиданную развязку по типу *deux ex machina* и такой компонент сюжета как перипетия (греч. *peripeteia* — «внезапный поворот»), по определению Аристотеля («Поэтика», гл. XI) — «перемена происходящего к противоположному» [Аристотель, 1998, с. 1079]. Но если в трагедии перипетия, как правило, встречалась однажды, то у Достоевского она становится постоянным элементом сюжетики. Выписанный из столицы жених не понравился Настеньке, в беседе происходит свидание не Ростанева с Настенькой, а Татьяны Ивановны с неизвестным, Татьяну Ивановну увез не Мизинчиков, а Обноскин, Фома отказывается от денег, вчерашний кумир выгнан из дома, Фома разрешает полковнику жениться на гувернантке и т. д. Развитие действия построено на игре эффектных контрастов. «Перипетии <...> случаются в пределах глав, постоянно озадачивая читателя. Комические подмены происходят тут же на глазах. Неожиданные развязки следуют одна за другой», — отмечает В. Н. Захаров [Захаров, 2013, с. 186].

Рамки драматического рода оказываются для писателя тесными, он умело комбинирует разные жанры, делая сюжетную ситуацию не только комической, но и драматической одновременно. Происходит как бы драматизация эпического жанра, что в целом будет характерно для поэтики последующих романов Достоевского.

В. Н. Захаров справедливо отмечает, что жанровая форма произведения — «семейный роман» в драматической и водевильной версиях: драматическая история отношений дядюшки Егора Ильича Ростанева с гувернанткой его детей Настей, их тернистый путь к семейному счастью не составляют сущности содержания романа так же, как и водевильная история — интрига вокруг сватовства к безумной, но богатой Татьяне Ивановне, на которой хотят женить дядю, но которую не прочь перехватить Мизинчиков и Обноскин. Традиционные фор-

мулы семейного романа, ставшие названиями некоторых глав, получают “двойное” значение — серьезное и пародийное, драматическое и водевильное: “объяснение в любви” оказывается объяснением героини в любви к другому, но не к герою “записок”; “катастрофа” — не водевильным поцелуем Татьяны Ивановны, а выслезенным Фомой поцелуем Насти и дяди; “погоня” — погоней за героиней “водевиля”, а не “романа” (за Татьяной Ивановной, а не за Настей), в свою очередь, Татьяну Ивановну похитил не Мизинчиков, как можно было предположить, а Обноскин» [Захаров, 1985, с. 129–130].

В процессе осмысления и углубления содержания текста происходила корректировка его жанровой принадлежности. Достоевский использует различные жанровые коды, обогащая внутреннее содержание произведения. Отдавая приоритет роману, автор в «Селе Степанчикове...» соединил несколько разновидностей романного жанра: рыцарский, любовный, усадебный, нравоописательный, семейный, психологический, социальный, философский.

Так, в произведении Достоевского очевидны рудименты рыцарского романа, возникшего в Европе в XII в. «Роман (фр. *roman* — первоначально произведение на романских языках) — большая форма эпического жанра литературы Нового времени. Его наиболее общие черты: изображение человека в сложных формах жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы действующих лиц, многоголосие, отсюда — большой объем сравнительно с другими жанрами» [Литературная энциклопедия терминов..., 2001, с. 889]. Рыцарский роман предполагал духовное возрастание, нравственное совершенствование личности рыцаря под воздействием любви к Прекрасной Даме. На символическом уровне этот план реализуется через семантику антропонимов. Фамилия полковника — Рóстанев, возможно, восходит к слову *рост* или, что более вероятно, к слову *рóстани*. Лексема является производным от глагола *расставаться*. В «Словаре живого великорусского языка» В. И. Даля зафиксированы такие значения: «Рóстани — действие или состояние по глаголу *расставлять*, *расставить*. *Розстани* или *росстани* — прощание, проводы, угощенье перед разлукой, последнее свидание с отбывающим» [Даль, 1882, с. 47]; «*расстанки*, *росстани* и *росставни*, тамб. *расставни*, *распутье*, *раздорожица*, *перекресток*, до которого обычно провожают отпускаемых в путь, где *разлучаются*, *расстаются*, *развилье*, *разделение дорог на две*, *перекресток*, *пересечка двух или более дорог*, *распутие*» [Даль, 1882, с. 72]. Возможно, создавая антропоним, Достоевский хотел подчеркнуть кризисную ситуацию, момент выбора жизненного пути, точку бифуркации, от которой

зависит вся дальнейшая судьба главного героя. Поэтому герой с богатырской внешностью действительно находится в состоянии богатыря у развилки дорог. Он должен духовно вырасти, чтобы выбрать верное решение и одержать победу.

Герой силён физически и напоминает если не рыцаря, то богатыря, имеет военное прошлое. Имя *Егор* является разновидностью греческого имени Георгий — землевладелец, землепашец. В то же время в культурной памяти имя связано со святым Георгием Победоносцем, змеборцем. Отчество Ильич имеет сакральную символику: Илья — мой Бог, крепость Господня, кто как Бог. Его возлюбленная — Настенька. В романе используется уменьшительно-ласкательный вариант имени, характерный для русских народных сказок, актуализируя фольклорные коннотации юности, чистоты, мудрости девушки, обладающей сакральным знанием, способной мягкостью и женственностью побеждать тёмные силы. Именно Настеньке удастся немного смягчить крутой нрав Фомы.

Отсылка к рыцарскому роману представлена в форме едкой пародии: полковник в отставке напоминает своей инфантильностью ребенка. Господин Бахчеев — юнкер в отставке, при первой же встрече Сереже признается: «...по дружбе скажу: не люблю бабья!» (т. 3, с. 28). Но в то же время: «Что-то бабье было во всей его фигуре и тотчас же бросалось в глаза» (т. 3, с. 20), главным качеством своего характера он называет отнюдь не мужественность: «Характер у меня бабий, постоянства нет никакого! Трус я, батюшка, первой руки...» (т. 3, с. 30). Если верить сорокалетнему Коровкину, то у него тоже военное прошлое, но герой страдает алкогольной зависимостью. Напротив, бывший шут Фома надевает на себя словесное амплу рыцаря, защищающего честь дамы: «Я как рыцарь средних веков», «готов пролить кровь» (т. 3, с. 149) и т. д. Таким образом, жанровые ключи рыцарского романа в иронически-сниженном варианте в полной мере актуализированы в тексте.

Как справедливо отмечает В. Н. Захаров, жанр романа у Достоевского обязательно предполагает любовную коллизию (в отличие от повести): «Так, “роман” у Достоевского — не только жанр, но и любовные отношения героев, иногда — жизнь их “сердца”, сложные психологические отношения» [Захаров, 1985, с. 28]. Такое употребление слова *роман* в тексте произведения представлено в словах Татьяны Ивановны, чье мировоззрение романтически деформировано чтением:

«Какой роман! Настя, голубчик мой, скажи мне всю правду: неужели ты в самом деле любишь этого безумца?

Вместо ответа Настя обняла ее и поцеловала.

— Боже, какой очаровательный роман!» (т. 3, с. 151).

Долгое время повесть определяли как роман в миниатюре (Н. И. Греч, Н. Н. Надеждин); (см. подробнее: (3, с. 315–316)), что неверно, потому что жанр романа предполагает иную художественную организацию, нежели повесть, иной масштаб характеров и описываемых событий. Роман предполагает национальную тему и «овладение эпохой в том или ином аспекте — семейно-бытовом, социальном, психологическом» [Захаров, 1985, с. 11]. Об этом, собственно, и писал сам автор: «Этот роман, конечно, имеет величайшие недостатки и, главное, может быть, растянутость; но в чем я уверен, как в аксиоме, это то, что он имеет в то же время и великие достоинства и что это *лучшее* мое *произведение*. <...> в романе мало сердечного (то есть страстного элемента, как например в «Дворянском гнезде»), — но в нем есть два огромных типических характера, *создаваемых* и *записываемых* пять лет, обделанных безукоризненно (по моему мнению), — характеров вполне русских и плохо до сих пор указанных русской литературой» (т. 3, с. 326).

В этом письме от 9 мая 1859 года, адресованном брату Михаилу, автор косвенно сформулировал признаки жанра романа с точки зрения содержания: 1) структурирование художественной организации произведения основано на конфликте ярких характеров; 2) национальная проблематика; 3) психологическая глубина и тщательная проработка описываемых характеров; 4) новизна содержания, т. е. попытка уловить, по терминологии М. М. Бахтина, «становящуюся действительность» [Бахтин, 1975, с. 481–482]; 5) наличие «страстного элемента», т. е. драматической истории любви. Для писателя содержательная сторона важнее формальной, стилистической. С точки зрения формы Достоевский отмечает растянутость, т. е. недостаточную краткость и лапидарность произведения. Именно роман автор считал наиболее близкой и органичной, соответствующей его типу дарования формой творчества.

В «Дневнике писателя» за 1871 г. Достоевский дает глубокую интерпретацию жанру: «Что такое в сущности жанр? Жанр есть искусство изображения современной, текущей действительности, которую почувствовал художник сам лично и видел собственными глазами...». Важно, что, говоря о жанре, автор не конкретизирует, а подразумевает самый близкий по объему содержания, особенностям поэтики жанр романа. Именно расширение сферы социальной действительности, изображения «становящийся действительности» (М. М. Бахтин) и определяет своеобразие романного хронотопа.

Если рассматривать название глав внутри произведения, то характер их номинации тоже позволяет говорить о романной доминанте текста.

Часть первая

- I. Вступление
- II. Господин Бахчеев
- III. Дядя
- IV. За чаем
- V. Ежевикин
- VI. Про белого быка и комаринского мужика
- VII. Фома Фомич
- VIII. Объяснение в любви
- IX. Ваше превосходительство
- X. Мизинчиков
- XI. Крайнее недоумение
- XII. Катастрофа

Часть вторая и последняя

- I. Погоня
- II. Новости
- III. Илюша именинник
- IV. Изгнание
- V. Фома Фомич созидает всеобщее счастье

Заключение

В произведении всего 17 глав и заключение. Композиция романа делится на две неравные части: 12 и 6, т. е. 2/3 и 1/3, что соответствует принципу «золотого сечения». В номинации «Часть вторая и последняя» очевидна ирония, основанная на приеме эллипсиса. Большая часть номинаций глав именного характера, т. е. глава представляет одного героя: «Господин Бахчеев», «Дядя», «Ежевикин», «Фома Фомич», «Мизинчиков». Есть главы, которые именованы иначе, отсылая к происходящему сюжетному событию: «За чаем», «Объяснение в любви», «Ваше превосходительство», «Крайнее недоумение», «Катастрофа», «Погоня», «Новости», «Илюша именинник», «Изгнание». Есть еще две главы, название которых является целым предложением, интригуя читателя. Глава VI названа «Про белого быка и комаринского мужика», хотя ее можно было назвать иначе, например, «Фалалей», «Слежка» и т. д. Достоевскому важно было указать на докучную «сказку про белого бычка», которая стала фразеологизмом со значением надоедливой повтора событий, действий, обещаний, которые заставляют человека чувствовать себя оскорбленным и беспомощным. Это речь, которая может длиться бесконечно, но ничего не меняет. Так автор подсказывает единственно правильный ответ на притязания Фомы. Последняя глава в романе «Фома Фомич созидает всеобщее счастье» намеренно ин-

тригует читателя, так как не вяжется с предыдущими событиями и создает загадку образа приживальщика.

В решении вопроса жанровой принадлежности произведения важно рассмотреть его хронотоп, оценив его соответствие/несоответствие драматической эстетике. По мнению В. Н. Захарова, Достоевский соблюдает нормы классицистической драмы: «[р]оман удовлетворяет трем единствам: места, времени, действия: место действия — Село Степанчиково, время действия укладывается в одни сутки, само действие заверчено суетой вокруг любви дяди и Насти и вокруг сватовства к Татьяне Ивановне» [Захаров, 2013, с. 185–186]. На наш взгляд, позиция ученого требует небольшой корректировки.

Начнем с пространства. Традиционно усадебная повесть или роман ограничивались пространством усадьбы, воплощавшей вселенную в миниатюре, земной рай. В «Селе Степанчикове» пространство расширяется. Роман открывается хронотопом дороги. Рассказчик Сергей Александрович едет из Петербурга: «был июль; солнце светило ярко; кругом меня развевался необъятный простор полей с созревающим хлебом...» (т. 3, с. 19). Картина необъятных хлебных полей, широты русской земли создает ощущение довольства, благополучия и достатка, здоровья в противоположность северной столице. «Только теперь настоящим образом взглянул на свет божий!» (т. 3, с. 19), — восклицает герой. Но словно снижая «райскую» картинку, Сергей тут же сообщает о «нестерпимом зное» (т. 3, с. 20). Молодой герой не выдерживает уготованной ему роли первого любовника, будучи отвергнут Настенькой. В традициях усадебного текста действие разворачивается, как правило, летом, в тени лип. Кроме того, локус усадебной повести ограничивается помещьем, либо предполагается выезд в гости. Кульминация романа связана с изгнанием героя-резонера Фомы Опискина из усадьбы, а затем его возвращением и «воцарением навеки».

В романе «Село Степанчиково» пространство расширяется, упоминается пять топонимов. Главное место действия — усадьба — *село Степанчиково*. Далее упоминается *город N.*, расположенный на расстоянии 40 верст: «полковник заморил всех своих лошадей, делая почти ежедневно по сороку верст из Степанчикова в город» (т. 3, с. 9). Также есть упоминание о «маленьком *городке Б.*, от которого оставалось только десять верст до Степанчикова» (т. 3, с. 20). В нем близ самой заставы расположена кузница, и «чиновники там, все до одного, благородные, радужные, бескорыстные; протопоп ученый» (т. 3, с. 83). В этом городишке «есть домик за церковью, в первом переулке, с зелеными ставнями,

премиленкий домик вдовы-попадья», в котором и можно поселить Фому. Также в повести говорится о более мелких населенных пунктах. *Мишино* — «бедная, маленькая деревенька, верстах в трех от большой дороги и стоявшая в какой-то яме» (т. 3, с. 122), расположенная в двадцати верстах (т. 3, с. 118) от усадьбы Ростанева. Эта деревенька стала приютом Обноскина, увезшего Татьяну Ивановну. Есть село с говорящим названием, в котором пародируется, с одной стороны, идея совместного владения имуществом и фаланга как идеальная модель общества для петрашевцев, а, с другой, мемориальный мраморный комплекс, посвященный генералу Крахоткину. «В разоренном селе *Князевке*, принадлежащем нескольким помещикам и в котором у генерала была своя сотня душ, существует мавзолей из белого мрамора, испещренный хвалебными надписями уму, талантам, благородству души, орденам и генеральству усопшего» (т. 3, с. 9).

Как видим, пространство не вписывается в рамки классицистической традиции, еще в большей мере это касается времени. Как справедливо отмечает Р. С.-И. Семькина, «совершенно отчетливы в романе три стадии, три временных цикла: время пространного пролога и экспозиции, время основного действия, настоящее-будущее время эпилога. Хронологические рамки пролога — 16 лет. События пролога — не простое скопление фактов, они объясняют сложившуюся в доме Ростанева парадоксальную ситуацию, ее причины, истоки. Основное действие романа развернуто целиком в настоящем — в три дня. Если в прологе время растяжимо, растянуто, то в настоящем динамично, стремительно. Это время кризиса отношений Фомы Фомича и Егора Ильича. Герои романа в настоящем времени отсчитывают только минуты (*Я, брат, к тебе на минуту..., ... подожди только две минуты... Две минуты, только две минуты...*)» [Семькина, 1997, с.14]. По сравнению с усадебной повестью, предполагающей застывшее время парадиза, в романе Достоевского основное действие сужено до трех решающих дней и проникнуто эсхатологическими настроениями — это кризисное, решающее время.

При этом Р. С.-И. Семькина акцентирует разную природу и «наполнение» времени. Если в прологе «... по преимуществу действует хронологический ряд событий, то в настоящем действии «работает» хронологический ряд переживаний, вызванных скандалами, борьбой, кризисом. Время эпилога является временем судьбы: почти все герои романа получают то, что более всего хотели и все, казалось бы, счастливы. *Любовники соединились, и гений добра ... воцарился в доме...* (т. 3, с. 163)» [Семькина, 1997, с. 15]. Основное действие умещается в три дня.

Но романная перспектива создается за счет 16 лет пролога и 7 лет эпилога. Временные границы произведения составляют 23 года.

Уточняя позицию В. Н. Захарова, подчеркнем, что хронотоп романа «Село Степанчиково и его обитатели» не вписывается в традиционные рамки классицистической драмы, предполагающей развитие действия в течение одних суток, один локус и единство сюжета. В произведении главная сюжетная линия — любовь Ростанева и Настеньки — осложнена предполагаемым сватовством полковника к Татьяне Ивановне, интригами Мизинчикова и Обноскина, приездом Сережи и т. д. Пространство включает 5 населенных пунктов, а действие разворачивается в течение 23 лет — временной отрезок, более соответствующий роману, чем повести. Такая хронологическая перспектива создает особую эпичность, ставит проблему типического, неединичности происходящих событий.

Временная организация произведения отличается масштабностью, позволяя увидеть причины и последствия описываемых событий. Достоевский создаёт универсальную структуру романного времени: длительный подготовительный этап осмысления, принятие решения в прологе, основное действие — несколько дней, метафорически «решающая минута», точка кризиса, в которой слиты внутренний и внешний конфликты, и пролегомены — устоявшаяся дальнейшая жизнь. По этой модели будет построены все последующие романы. Глубина поставленных в любом из романов Достоевского вопросов предполагает вечную перспективу, ахронную проблематику. Каждый из героев решает дилемму жить по принципу «быть или казаться», занимая свою нишу во временной проекции суетное — вечное.

Кроме того, «время в романе выполняет еще одну функцию — оно является средством гротеска, гиперболизируя образ Фомы Опискина, страдающего манией величия. Он уверен, что “останется в столетии”, прощается “навек”, он человек “на все времена» [Семькина, 1992, с. 15]. Он представляет себя «человеком редким... человеком науки, который останется в столетии» (т. 3, с. 33). И конфликт его тоже “глобальный”: он оскорблен “за все человечество”: “Я на то послан богом, чтобы изобличить мир в его пакостях?” (т. 3, с. 33)» [Семькина, 1992, с. 17].

Фома считает себя равновеликим творцам культуры, в то время как для читателя очевидны мозаичность его знаний и бессистемность образования. Источником комического являются претензии героя изменить миропорядок, менять хронологию событий, влиять на темп и ритм времени. Поэтому только Фома может устроить две среды

на одной неделе, а в день Ильи-пророка объявить себя именинником. При этом Фома «перещеголял» даже античных и христианских богов, которым подвластно лишь изменение времени в пределах суток в героическом эпосе (Эос, Афродита у Гомера, дева Мария в «Песне о Роланде» и др.).

В то же время С. А. Кибальник справедливо назвал роман «Село Степанчиково и его обитатели» криптопародией, что предполагает не только диалог с произведениями предшественников и современников, но и их имплицитное, осторожное пародирование.

Игра с жанровыми формами в качестве вставного текста включает и лирику — стихотворение Козьмы Пруткова «Осада Памбы», которое читает Илюша на свой день рождения. На символическом уровне это скрытый призыв к необходимости скинуть цепи порабощения. Кроме того, в ткань романа активно включается фольклорная стихия, детально рассмотренная В. А. Мюхнекевичем (2007). Балаганный хронотоп блестяще описала Р. Х. Якубова (2007).

Итак, Достоевского привлекает роман как синтетическая жанровая форма, позволяющая глубоко осмыслить волнующие вопросы: подавление личности, тирании, границ гостеприимства и христианского смирения, права на взаимную любовь и др. Автор сопрягает разные модификации романа: рыцарский, любовный, усадебный, нравоописательный, семейный, психологический, социальный, философский. За игровой стороной пародирования различных текстов и жанров на подтекстовом уровне «просвечивает» автопсихологический путь духовного преображения личности автора в кризисный период.

При наличии различных жанровых кодов доминантой остается именно роман, что подчеркнуто автором в финале произведения: «*Роман* кончен. Любовники соединились, и гений добра безусловно воцарился в доме в лице Фомы Фомича. <...> Взамен всяких объяснений скажу лишь несколько слов о дальнейшей судьбе всех героев моего рассказа: без этого, как известно, не кончается ни один *роман*, и это даже предписано правилами» (т. 3, с. 163).

Лексема *роман* в жанровом значении также упоминается в тексте произведения, когда говорится, что «Фома действительно сотворил когда-то в Москве романчик» (т. 3, с. 12), после его смерти нашли начало исторического романа, также упоминаются капеллан из романов Радклиф в кругу чтения Татьяны Ивановны.

Необходимо сделать еще одно уточнение. Жанру романа соответствует рассказ как тип наррации. Этим объясняется, что лексема *рассказ* употреблена в «Селе Степанчиково» 15 раз, а его производные 48,

но не в жанровом, а в нарративном значении. Здесь лексема *рассказ* использована как тип повествования. Приведем пример: «Признаюсь, я с некоторою торжественностью возвещаю об этом новом лице. Оно, бесспорно, одно из главнейших лиц моего рассказа» (т. 3, с. 7). По мысли В. Н. Захарова, «Достоевский отказался от «всеведения» повествователя. Суждения автора «записок» подчеркнуто приблизительно, изменчивы, подвижны, противоречивы. Главным в повествовании становится не слово автора о герое и мире, а самораскрытие героя, выявление внутреннего движения жизни. Это новое качество прозы у Достоевского...» [Захаров, 1985, с. 130]. Роман как жанр внутренне незавершен, он создаётся в зоне контакта с неготовой современностью, «становящейся действительностью» (определение романного времени М. М. Бахтина) [Бахтин, 1975, с. 481–482].

Таким образом, изменив свой первоначальный замысел создания комедии, Достоевский не только инкорпорирует в свое произведение различные элементы драматических жанров, но и сатирически переосмысляет их. «Село Степанчиково...» представляет собой оригинальную жанровую модификацию, созданную на основе творческой рецепции комедийной и романной традиций. Природному дарованию автора больше соответствовал жанр романа как большой формы эпоса с иным масштабом охвата действительности, глубиной поставленных вопросов, особым предметом изображения, хронотопом, стилем, эстетическим отношением к действительности. Все эти жанровые признаки находят воплощение в «Селе Степанчикове». Более того, написав комический роман, Достоевский, сохраняя «память жанра» (М. М. Бахтин), сопрягает разные модификации жанра романа: рыцарский, любовный, усадебный, нравоописательный, семейный, психологический, социальный, философский. Для авторской жанровой системы характерно «...активное взаимодействие жанров и возникающая на этой основе целостность художественного творчества» [Захаров, 1985, с. 206]. Жанровая «отзывчивость», «многофокусность зрения» [Кибальник, 2013, с. 146] уже в этом произведении формирует такую тенденцию, как «драматизация» романа и «ансамблевый принцип», которые будут характеризовать романы Достоевского зрелого периода. Роман действительно является «экспериментальной площадкой», в котором оформились и апробировались писателем многие приемы поэтики зрелого творчества: синтетическая жанровая природа, конклавы, перипетии, амбивалентная мотивировка поступков, диалектика высокого и низкого сознания и т. д.

Библиографический список

Алекин В. Н. Об одном из прототипов Фомы Опискина // Достоевский и мировая культура. 1998. № 10.

Алексеев М. П. О драматических опытах Достоевского // Творчество Достоевского : сборник статей и материалов / под ред. Л. П. Гроссмана. Одесса, 1921.

Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск, 1998.

Баршт К. А. Жизнь писателя как предлог сюжета (о криптографическом аспекте «Села Степанчикова» Ф. М. Достоевского) // Русская литература. СПб., 2015. № 4.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Виноградов И. А. Литературная проповедь Н. В. Гоголя: pro et contra // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16, № 2.

Владимирцев В. П. Достоевский народный: Ф. М. Достоевский и русская этнологическая культура / под науч. ред. В. Н. Захарова и О. Ю. Юрьевой. Иркутск, 2007.

Габдуллина В. И. Семипалатинские прототипы героев Достоевского // Литература и фольклор Казахстана: сборник науч. трудов. Караганда, 1983.

Габдуллина В. И. Сибирский текст Достоевского: образ провинции // Культура и текст. 2016. № 3.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. СПб. ; М., 1881–1882.

Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М., 2013.

Захаров В. Н. Система жанров Достоевского (типология и поэтика). Л., 1985.

Кибальник С. А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб., 2013.

Кирпотин В. Я. Ф. М. Достоевский. Творческий путь (1821–1859). М., 1860.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М., 2001.

Михнюкевич В. А. Фольклор как оружие автора в ниспровержении кумира («Село Степанчиково и его обитатели») // Достоевский и современность : материалы XXI Международных старорусских чтений 2006 года. Великий Новгород, 2007.

Назирова Р. Г. Жесты милосердия в романах Достоевского // Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет : сборник статей. Уфа, 2005.

Нестюричева Н. А. Реминисцентное измерение повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Вестник Удмурдского университета. 2013. Вып. 4.

Реизов Б. Г. Достоевский и Диккенс // Из истории европейских литератур. Л., 1970.

Семыкина Р. С.-И. Поэтика хронотопа в повести «Село Степанчиково и его обитатели» // Культура и текст. 1997. № 2.

Семыкина Р. С.-И. Проза Ф. М. Достоевского 1850-х годов: «Дядюшкин сон», «Село Степанчиково и его обитатели»: (Комическое: мир и характеры) : автореф. дис.... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1992.

Туниманов В. А. Творчество Достоевского 1854–1862 гг. Л., 1980.

Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Тюпа В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002.

Утехин Н. П. Комические повести и рассказы Достоевского // Село Степанчиково и его обитатели. М., 1986.

Чирков Н. М. О стиле Достоевского: Проблематика, идеи, образы. М., 1967.

Щенников Г. К. Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987.

Якубова Р. Х. Балаганный текст в повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Достоевский и современность: материалы XX Старорусских чтений 2006. Великий Новгород, 2007.

Frye N. *Anatomy of Criticism*. Princeton, 1967. Princeton University Press, 1957.

Источник

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1972–1990.

References

Alekin V. N. *Ob odnom iz prototipov Fomy Opiskina* [On one of the prototypes of Thomas Openin]. In *Dostoevskij i mirovaya kul'tura* [Dostoevsky and world culture]. No 10.

Alekseev M. P. *O dramaticheskikh opytah Dostoevskogo* [On the dramatic experiments of Dostoevsky]. *Tvorchestvo Dostoevskogo* [Creativity of Dostoevsky: Sat. Art. and materials]. Ed. by L. P. Grossman. Odessa, 1921.

Aristotel'. *Poetika* [Aristotle. Poetics/Aristotle]. *Aristotel'. Etika. Politika. Ritorika. Poetika. Kategorii* [Ethics. Politics. Rhetoric. Poetics. Categories]. Minsk, 1998.

Bahtin M. M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow, 1975.

Barsht K. A. *Zhizn' pisatelya kak predlog syuzheta (o kriptograficheskom aspekte «Sela Stepanchikova» F. M. Dostoevskogo)* [The writer's life as an excuse for the plot (about the cryptographic aspect of «Stepanchikov's Village» by F. M. Dostoevsky)]. *Russkaya literatura* [Russian Literature]. St. Petersburg, 2015. No 4.

Chirkov N. M. *O stile Dostoevskogo: Problematika, idei, obrazy* [On the style of Dostoevsky: Problems, ideas, images]. Moscow, 1987.

Dal' V. I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. St. Petersburg — Moscow, 1881–1882. T. 1. 1881. T. 2. 1882.

Gabdullina V. I. *Semipalatinskije prototipy geroev Dostoevskogo* [Semipalatinsk prototypes of the heroes of Dostoevsky]. *Literatura ifol'klor Kazahstana* [Literature and folklore of Kazakhstan.]. Karaganda, 1983.

Gabdullina V. I. *Sibirskij tekst Dostoevskogo: obraz provincii* [Dostoevsky's Siberian text: the image of the province]. *Kul'tura i tekst* [Culture and Text]. 2016. No 3.

Kibaľnik, S. A. *Problemy intertekstual'noy poetiki Dostoevskogo* [Problems of the Intertextual Poetics of Dostoevsky]. St. Petersburg, 2013.

Kirpotin V. Ya. *F. M. Dostoevskij. Tvorcheskij put' (1821-1859)* [F. M. Dostoevsky. The creative Way (1821-1859)]. Moscow, 1860.

Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary encyclopedia of terms and concepts.]. Ed. A. N. Nikolyukin. Moscow, 2001.

Mihnyukevich V. A. *Fol'klor kak oruzhie avtora v nisproverzhenii kumira («Selo Stepanchikovo i ego obitateli»)* [Folklore as the author's weapon in the overthrow of the idol («The village of Stepanchikovo and its inhabitants»)]. *Dostoevskij i sovremennost'* [Dostoevsky and modernity. Materials of the XXI International Old Russian Readings of 2006]. Velikiy Novgorod, 2007.

Nazirov R. G. *Zhestymiloserdya v romanah Dostoevskogo* [Gestures of mercy in Dostoevsky's novels]. Nazirov R. G. *Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskij podhod. Issledovaniya raznyh let* [Russian classical literature: a comparative historical approach. Studies of different years]. Ufa, 2005.

Nestyuricheva N. A. *Reminiscentnoe izmerenie povesti Dostoevskogo «Selo Stepanchikovo i ego obitateli»* [Reminiscent dimension of Dostoevsky's story «The village of Stepanchikovo and its inhabitants»]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta* [Bulletin of the Udmurd University]. Vol. 4. 2013.

Reizov B. G. *Dostoevskij i Dikens* [Dostoevsky and Dickens]. Reizov B. G. *Iz istorii evropejskikh literature* [Reizov B. G. From the history of European literature]. Leningrad, 1970.

Semykina R. S.-I. *Poetika hronotopa v povesti «Selo Stepanchikovo i ego obitateli»* [Poetry of the chronotope in the novel «Stepanchikovo Village and its inhabitants]. *Kul'tura i tekst* [Culture and Text]. 1997. No 2.

Semykina R. S.-I. *Proza F. M. Dostoevskogo 1850-h godov: «Dyadyushkin son», «Selo Stepanchikovo i ego obitateli»: (Komicheskoe: mir i haraktery)* [The prose of F.M. Dostoyevsky of the 1850s: «Uncle's Dream», «Stepanchikovo Village and its inhabitants»: (Comic: peace and characters)]. Abstract of Philol. Cand. Diss. Ekaterinburg, 1992.

Shchennikov G. K. *Dostoevskij i russkij realizm* [Dostoevsky and Russian realism]. Sverdlovsk, 1987.

Tunimanov V. A. *Tvorchestvo Dostoevskogo 1854–1862 gg.* [The work of Dostoevsky 1854–1862]. Leningrad, 1980.

Tyupa V. I. *Hudozhestvennyj diskurs (Vvedenie v teoriyu literatury)* [Fiction Discourse (Introduction to Literary Theory)]. Tver, 2002.

Utekhin N. P. *Komicheskie povesti i rasskazy Dostoevskogo* [Comic stories and stories of Dostoevsky]. *Dostoevsky F. M. Selo Stepanchikovo i ego obitateli* [Village Stepanchikovo and its inhabitants]. Moscow, 1986.

Vinogradov I. V. *Literaturnaya propoved' N. V. Gogolya: pro et contra* [Literary sermon N. V. Gogol: pro et contra]. *Problemy istoricheskoi poetiki* [Problems of Historical Poetics]. T. 16. 2018. No 2.

Vladimircev V. P. *Dostoevskij narodnyj: F. M. Dostoevskij i russkaya etnologicheskaya kul'tura* [Dostoevsky People: F. M. Dostoevsky and Russia ethnological culture]. Irkutsk, 2007.

Yakubova R. H. *Balagannyj tekst v povesti F. M. Dostoevskogo «Selo Stepanchikovo i ego obitateli»* [The shed text in the novel F. M. Dostoevsky «The village of Stepanchikovo and its inhabitants»]. *Dostoevskij i sovremennost': materialy HKH Mezhdunarodnoj Starorusskikhchtenij 2005* [Dostoevsky and modernity: materials of the XX International Starorussia readings 2005]. Velikiy Novgorod, 2006.

Zaharov V. N. *Sistema zhanrov Dostoevskogo (tipologiya i poetika)* [The system of genres of Dostoevsky (typology and poetics)]. Leningrad, 1985.

Zaharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskij. Ocherk tvorchestva* [The name of the author is Dostoevsky. Essay on creativity]. Moscow, 2013.

Frye N. *Anatomy of Criticism*. Princeton, 1957.

List of sources

Dostoevsky F. M. Full collection in 30 vol. Leningrad, 1972–1990.

«ЛИРИЧЕСКИЙ МИР» КАК ОДНО ИЗ ПРОЯВЛЕНИЙ ЭКЗИСТЕНЦИОНАЛЬНЫХ ИСКАНИЙ ГЕРОЕВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. И. ГАЗДАНОВА ПРИ ВОСПРИЯТИИ ИМИ МУЗЫКИ

А. А. Кухтенкова

Ключевые слова: лексические текстовые парадигмы, лейтмотив, лирический мир.

Keywords: lexical textual paradigms, leitmotif, lyrical world.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-09

Многие исследователи [Боярский, 2003; Диенеш, 1995; Красавченко, 2000; Кузнецова, 2013; Матвеева, 2001] подчеркивают «психологизм»/«автопсихологизм», «психологическую многозначность» произведений Г. И. Газданова, отражение в них «духовной психобиографии» [Асмолова, 2006, с. 5–6, 14]. Ю. В. Матвеева отмечает, что проза Г. И. Газданова характеризуется направленностью *«творчества внутрь»* и станет отныне достоянием русского литературного зарубежья, формой реализации и формой воплощения его *экзистенциального самосознания»* [Матвеева, 2001, с. 149].

Цель статьи — изучение лексической организации смежных лейтмотивов в творчестве Г. И. Газданова, а именно: выявление взаимодействия лексических репрезентаций двух сквозных в произведениях писателя лейтмотивов, определяющих специфику его творчества: *поиски героев гармонического состояния* (что определяется ими как *«лирический мир»*) и *музыка*. Основной инструмент исследования — понятие «лексические текстовые парадигмы» (далее по тексту — ЛТП). Опираясь на работы В. В. Степановой, Н. С. Болотновой, Л. Г. Бабенко, Е. Е. Котцовой, мы определяем ЛТП как иерархически соотносящиеся текстовые объединения семантически и функционально сближенных слов, организованных по типу синонимов, или антонимов, или на основании ассоциативно-деривационных и гипонимических отношений, расширяющих свои границы в тексте, в том числе за счет индивидуально-авторских ассоциатов, а также интегрирующиеся с ними собственно текстовые словесные ряды (*лексические повторы, кореференты, индивидуально-авторские ассоциативные объединения*) (см. подробнее: [Кухтенкова, 2019, с. 8]).

Межтекстовый лейтмотив *лирический мир* отражает часть внутреннего мира героев писателя, их экзистенциальные поиски. Поиски *гармонического существования, эмоциональной гармонии* противопоставлены в романах *напряженной работе, утомительным разрушительным усилиям для построения утешительной и положительной схемы, трагическому душевному изнеможению, душевной усталости как постоянно действующему медленному яду, состоянию тоски, постоянной печали, постоянному волнению, нервной дрожи, нервной депрессии, непонятной и беспредметной тревоге, тягостному томлению*. Для героев, ищущих *лирический мир*, характерны контрастные состояния: *счастливое спокойствие/судорожный восторг/эмоциональная катастрофа*. Герой-рассказчик объясняет метаморфозную подмену действительности *лирическим миром: действительность создаем мы, такую какой она нам нужна, какой она должна быть*.

Микрополе *лирический мир* при помощи синонимов, ассоциатов, в том числе семантических «компаньонов» (см. подробнее: [Василенко, 2017, с. 13]) прежде всего актуализируется в последнем романе Гайто Газданова «Эвелина и ее друзья». Этот роман в «значительной мере итоговый, завершающий *лирическую исповедь*, начатую «Вечером у Клэр», и наименее изученный в форме «речевого потока». Газданов продолжает творить духовную автобиографию своего вымышленного героя, расширяя и обобщая авторское представление «о нравственно-гуманистических “опорах” человеческого существования в мире» [Алексеева, 2012, с. 94]. В названном романе репрезентация этого лейтмотива ассоциируется со счастьем, гармоничным состоянием героев. Союз друзей (герой-рассказчик, Мервиль, Артур, Андрей, Эвелина), их встречи герой-рассказчик определяет как *погружение в коллективный сентиментализм* или *конфликты сентиментального характера, движение чувств, вздрагивающих, как флаги на ветру*, что соответствует *лирическому миру*, связанному с трогательными отношениями, душевной гармонией; яркое сравнение передает острую, подвижную чувствительность, особую символическую значимость (*флаги*). В диалоге рассказчика и Мервиля в какой-то мере сближаются, но не отождествляются представления о *лирическом мире* и *нирване*: *Это то, что тебя всегда пугало и что я, напротив, готов приветствовать каждый раз, когда у меня появляется эта возможность. — Нирвана? — сказал Мервиль. — Во всяком случае, состояние, которое не требует от тебя никаких усилий, в котором вообще нет таких понятий, как необходи-*

мость, желание...²². Следовательно, понимание *лирического мира* варьируется в сознании героев, и один из них, видимо, не согласен в полном сближении этих двух состояний, так как *нирвана* соотносится с отрешением действия.

Временную потерю Мервилем *лирического мира* герой-рассказчик называет *сентиментальным фиаско*. Понятия «сентиментальное» и «романтическое» сближаются, но первое прежде всего подчеркивает чувственный/эмоциональный момент. Лексема *романтический* в текстах писателя связана с мечтательным настроением, состоянием, души героя, идеализацией действительности, игрой воображения (*романтические мечты, романтические преувеличения, романтические представления, романтические причины, романтическая натура, наивно романтически*).

Проявление *лирического мира* в состояниях Эвелины соответствуют ее *бурным увлечениям* (*охватывало бурное чувство, бурные перемены, неудержимый разгон эмоционального движения, эмоциональные глубины, блаженное небытие*). *Ее чувства опережают события* ... *которые кончались так же внезапно, как начинались*. Такое проявление *лирического мира* не связано с пониманием *нирваны*, о чем свидетельствуют наречие меры и степени *внезапно*, векторные антонимы *кончатся/начинаться*, синлексивный интенсификатор *неудержимый разгон*, синонимы-интенсивы (*бурный/ое, неудержимый*), образ множества *глубины*.

Лирический мир предполагает чувство влюбленности героя. Рассказчик говорит: *В этот период моей жизни я тоже не представлял себе существования без мысли о Сабине, и это тоже был, конечно, лирический мир, где слова некоторых стихотворений приобретали магическое значение, понятное только ей и мне и еще, может быть, тому умершему поэту, который в случайном вдохновении сказал именно то, что должны были бы сказать мы*.

Приведем частотность употребления ключевого словосочетания *лирический мир*: в романе «Эвелина и ее друзья» — 10 раз; в романе «История одного путешествия» — 5 раз, с метафорическими существительными (*лирические пассажи, лирический океан, лирические путешествия, лирический поток*); в романе «Пробуждение» — 4 раза (почти всегда — о поэзии); в романе «Призрак Александра Вольфа» — 3 раза в метонимическом словосочетании (*лирические рассказы*). Любовь Мервила к Сильвестер неразделима с определенным музыкальным звучанием,

²² Здесь и далее цитирование фрагментов текста Г. И. Газданова «Эвелина и её друзья» (1968) осуществлено по изданию: Газданов Г. И. Малое собрание сочинений. СПб., 2014.

которое характеризуется контекстуальными синонимами (*лирические/прозрачные*) и соотносится с *лирическим настроем*: *И когда я встречаю взгляд ее глаз, — сказал Мервиль, прерывая себя, — мне кажется, что до меня доходят далекие звуки рояля, **лирические** и **прозрачные**, такие, которых я, конечно, никогда не слышал в действительности.*

Текстовым синонимом к перифразе *лирический мир* выступает словосочетание *лирическая стихия* (на метонимической основе) как символ вдохновения. Катализатором является не только музыкальное звучание определенной душевной чувствительности, но и поэзия: ... *возникновению поэзии — теоретически по крайней мере — предшествует какая-то **лирическая стихия**, движение **чувств**, какое-то, в конце концов, **душевное богатство***. Метафора *лирическая стихия* и фразеологизм *душевное богатство* подчеркивают характер интересов, избранности; *движения чувств* — значимый компонент в семантике лейтмотива *лирический мир*. Магия *лирического мира* подчеркивается состоянием Мервиля, которое ассоциируется с *лирическим оценением*: *И вот теперь ты находишься в **лирическом** оценении (попал в плен **лирической стихии** = поглощен ею).*

Ассоциативным фоном *лирического мира* выступает *магическое эмоциональное устремление* как стимул романтического отношения к жизни.

Основу *лирического мира* составляют *романтические идеи* (*блаженного растворения, напоминающего сладостную смерть*), ассоциативно связанные с иллюзиями и противопоставленные *действительности* (подробнее см.: [Кухтенкова, 2016]).

*Мервиль как был, так и остался **романтиком*** (идеалист-мечтатель. — А. К.). *Я (рассказчик) считаю тебя **неисправимым романтиком**. Я считаю, кроме того, что ты никогда не хотел отказаться от своих **иллюзий** и измерить то расстояние, которое их отделяло от **действительности**. ... ты, **бедный** и **беззащитный романтик***. Таким образом, Мервиль и герой-рассказчик не представляют своего существования без *лирического мира*, его *эмоционального богатства*. Потребность иллюзорного мира передается синонимами сожаления о герое *бедный, беззащитный*, синонимическим компаньоном *неисправимый*.

Андрей, по причине *эмоциональных блужданий* Мервиля, называет его *Дон Кихотом*, чье *бурное чувство счастья сравнивается с потерянным раем*. Аллюзия на странствующего рыцаря подсказывает соответствие *лирического мира* *романтическим преувеличениям*. *Лирический*

мир героя противопоставлен действительности: вещи могут казаться им не такими, каковы они в действительности.

Герой-рассказчик лирический мир понимает как метаморфозный переход от действительности к иллюзиям, ему предшествует судорожное ожидание несбывшихся надежд. В определении судорожное здесь вкладывается отрицательное значение (*слишком нетерпеливое*), что проявляется и в подчеркивании ирреальности происходящего сочетанием *наильственная правдоподобность*, а частотность указанного состояния определяется прилагательным *очередной*. Судорожное желание создать себе какое-то подобие жизни, которое создает романтические преувеличения желаемого душевного существования героя.

Он признается в том, что его мысли о Сабине были *лирическим миром*, ... но все происходящее — результат необыкновенной и *счастливой* случайности и что это, конечно, не может быть длительным, как *путешествие* в поезде, как *полет* в аэроplane.

Между состоянием лирического мира (лирического/сентиментального путешествия на какое-то время) и возвращением в реальное существование находится состояние *счастливой пустоты*: *Теперь* все это было конечно, и одновременно с чувством *избавления* я ощущал *ту счастливую пустоту*, о которой я забыл *за это время*, в которую *сейчас* вливались эти мелодии... Я подумал тогда, что самое важное *сейчас* было все-таки именно это — *звуковое путешествие*...

Счастливая пустота воспринимается героем-рассказчиком как выход из лирического мира, но еще не действительная жизнь (промежуток между состоянием лирического транса и реальностью, переживанием случившегося). *Теперь* все это было кончено, и *одновременно* с чувством *избавления* я ощущал *ту счастливую пустоту*; Это было *иллюзорным ограждением* от внешнего мира и *уходом* от всего, что меня *иногда* так тяготило в отношениях с людьми и в необходимости *поддерживать* эти отношения. В целом, по отношению к союзу пяти друзей, используются такие антонимы, как *отраженное* «мнимое» существование, к которому они стремятся, что рассказчик определяет как *ошибку*, *чем-то похожую на оптический обман* и противопоставляет *настоящей* жизни. Именно это сравнение, с точки зрения рассказчика, передает сущность *лирического мира*. Сами герои, стремящиеся достичь *лирический мир*, не определяли его как *оптический обман*. Можно говорить о специальном создании противоречия в изображении *лирического мира* в произведении Г. И. Газданова: с одной стороны, он характеризуется как *иллюзорный оптический обман*, с другой — не раз изображался как ре-

альное счастье в любви молодых людей, как *счастливое ощущение этой перемещающейся массы мускулов и чувств*. Последнее не является иллюзией, миражом.

Рассказчик свидетельствует о том, что Мервиллю *все труднее и труднее вновь находить тот лирический мир*, вне которого он не представлял себе *счастья*.;... *все остальное имело для него второстепенное значение* ... Герой-рассказчик с недоумением иногда вспоминал о Мервиле и его *судорожных поисках лирического мира*, без которого жизнь казалась ему *пустой*.

Представление о *лирическом мире* не всегда помогает Мервиллю обрести *гармоничное состояние: жизнь проходит в судорожных, но чаще всего неуспешных попытках найти какое-то гармоническое эмоциональное равновесие*, которое иногда кажется мне *недостижимым*. Синлекса *гармоническое равновесие* контрастирует с интензивом *судорожных*, определяющим движение чувств к *лирическому миру*.

Межтекстовое ассоциативно-синонимическое поле *лирический мир* активно соотносится в языке произведений Г.И. Газданова с лейтмотивом *музыка*, который разнообразно представлен в текстах писателя [Андреева, 2010; Марков, 2011; Кадырова, 2013; Косенкова, 2014]. На протяжении всего текста романа «Эвелина и ее друзья» идет музыкальное сопровождение того, что связано с пониманием *лирического мира*, и музыка присутствует как «катализатор» этого состояния.

Первые строки этого романа можно рассматривать как «своеобразную увертюру, как его музыкальный код» [Алексеева, 2012, с. 95]. Два лейтмотива (*лирический мир* и *музыка*), несмотря на их близость (пересечение), не «покрывают» в текстах писателя друг друга. Лейтмотив *музыка* соотносится обычно с «*музыкальным рассказом*», восприятием музыкального произведения героем, с именем композитора, искусством импровизатора, участием разных инструментов. В то время как *лирический мир* предполагает особое состояние, которое стремится сохранить в себе молодой герой, ищет его (нередко *судорожно*). И «катализатором» этого состояния является не только музыка.

Эти два лейтмотива трудно разделить в языке Г.И. Газданова: в одних романах, рассказах писатель акцентирует *лирический мир/путешествия/сентиментальный транс* вместе с музыкальным звучанием, в других — только музыкальный рассказ («Пробуждение», «Возвращение Будды», «Вечер у Клэр»). И при этом Г.И. Газданов не использует номинацию *лирический мир*, хотя это состояние героев, воспринимающих *музыку*. Но герои акцентируют внимание на самой *музыке*, а не на своем состоянии поглощенности *лирическим миром*.

Крайнюю степень неразделенности этих лейтмотивов находим в романе «История одного путешествия», где возникает художественный образ *стремительного лирического потока жизни* в рамках шумного музыкального рассказа: *Володя уходил, оборачиваясь, и музыка все гремела* *вслед ему, все возвращалась — и потом, уже отойдя далеко, он все повторял про себя этот шумный, как мир, музыкальный рассказ. И тогда все, что он знал печального и нехорошего, скрылось и исчезло; и жизнь вдруг представилась ему, как стремительный лирический поток.* — Только движение, только **полет**, только **счастливое ощущение** этой перемещающейся массы мускулов и **чувств**.

Дополнительные фрагменты микрополя «музыка» в романе «Эвелина и ее друзья» включают экспрессивизирующие текст метонимические словосочетания (*звуковая тень, тень скользнула, исчезла, звуковое путешествие, звуковое движение*), в романе «Возвращение Будды» — *воздушный танец палочки* и *музыкальные переливы*, а также имена композиторов, музыкальных произведений.

Описания музыкальных концертов являются для героев романа счастливым предзнаменованием *лирического мира* (*было предрешено, суждено произойти*). Видения-сны (*в воображении*) для героя-рассказчика (*музыкальное вступление, в недалеком будущем*) намекают на обретение желаемого состояния. В соответствии с этим меняется темпоральный вектор (*не тогда, теперь, сейчас, вдруг*): ... **вдруг** *передо мной возникли: теплая ночь на Ривьере, стеклянный ресторан над морем и тот удивительный импровизатор, игра которого теперь* *в моем воображении была чем-то вроде музыкального вступления к тому, что сейчас происходило, что было предрешено и что уже существовало, быть может, в недалеком будущем, которое ожидало нас всех в этом случайном соединении: и что, вероятно, не могло произойти иначе, чем ему было суждено произойти.* Здесь важен акцент на субъектноличностном переживании времени.

Поиски Мервилем *лирического мира*, его ожидание или его временная потеря — находят выражение в напоминаниях о любимых представлениях, иллюзиях: ... **сейчас** *возникало представление о далеком и прозрачном мире* (*об иллюзиях, мечтах.* — А. К.), *похожем на удаляющийся пейзаж, облака, воздух, деревья, влажный шум реки.* Исполнение знакомого произведения производит сильное впечатление на Мервиля: внутреннее волнение, смятение героя находит выражение и во внешнем проявлении (*дернулось лицо*), которые было не раз замечено рассказчиком и раньше. Выбор «*Венгерской рапсодии*» композитора Ф. Листа не случаен, так как эта музыка проникнута импровизацией: обилие

мелизмов (всевозможные украшения звуков), лиричное, мелодическое развитие с контрастными элементами обеспечивают вариацию звучания и разнообразие музыкальных тем. Пунктирный аккомпанемент и ладовые обороты портретируют поиски героев *лирического мира*, это отмечает герой-рассказчик: *По-видимому, игра пианиста полна совершенно определенного содержания. Ты видишь, и у тебя, и у меня она вызвала одну и ту же мысль. Музыкальный, а вместе с ним и лирический мир при помощи сравнения становится пейзажным, используется водная метафора и метонимический синестетический (тактильно-слуховой) образ: вливались мелодии и влажный шум реки.*

Повторяющийся звук (*плачущий и долгий*) скрипки в романе «Призрак Александра Волфа» выражает мельчайшие оттенки проявления человеческой души, которая стремится к *лирическому миру*: *Играл оркестр венгерских цыган — с плачущими звуками скрипок, с неизменными и тягостно-соблазнительными удлинениями мелодии, которые внезапно обрывались и вслед за которыми начинался быстрый ритм...* Маркерами переживания героя можно считать характеристику музыкального звучания через олицетворения мелодий (*плачущие, тягостно-соблазнительные*).

Для творчества Г.И. Газданова характерна антропоморфная музыкальная метафора (*немая симфония*), что не передается словами, фразами (родовая и видовая лексемы здесь становятся контекстуальными синонимами, противопоставленными указанной метафоре): *То, что приближало ее к Мервилю, было похоже на немую симфонию, в которой слова были только далеким и неверным отзвуком чего-то, что не укладывалось в последовательность фраз и что было в эти минуты важнее всего другого. Немая симфония как далекий неверный отзвук имплицитует лирический мир.*

Роман «Эвелина и ее друзья» заканчивается описанием гармонии музыки и человека, создающей *лирическое состояние*. Эта музыка звучит во время встречи пятерых друзей, что говорит о неразделимости их союза, объединенного идеей *лирического мира*. Против этого союза бессильны обстоятельства, время (*так же, как год тому назад*) и расстояние:

На эстраде певец в русской вышитой рубаше, с гитарой в руках пел глубоким баритоном и его гитаре вторил под сурдинку оркестр... Все было так же, как год тому назад. ... в это пространство, зал кабаре, не доходили и не могли прийти никакие отзвуки внешнего мира.

Итак, лейтмотив *лирический мир* в произведениях Г.И. Газданова представлен варьирующимся ассоциативным межтекстовым микро-

полем, центр которого сосредоточен на выражении иллюзорного состояния счастья, влюбленности, одухотворенности, гармонического существования. «Катализаторами» этого состояния, кроме музыки, являются поэзия, искусство. Выразителями этой семантики становятся, с одной стороны, контекстуально-синонимические сверхсловные единства, актуализирующие динамику чувствительности, ее интенсивность, с другой стороны, атрибутивные словосочетания, варьирующие название *лирического мира*.

Наиболее подробно и ярко лейтмотив *лирический мир* представлен в романе «Эвелина и ее друзья». Ассоциативно-синонимическое микрополе контрастно воспринимается на фоне подробно воссозданном во многих произведениях Г.И. Газданова состояниями *душевной усталости, печали, ледяного томления, душевных катастроф*. Явление *лирического мира* в произведениях Г.И. Газданова как результат поисков писателем сущности *гармонического состояния* перекликается с им же открытыми, похожими душевными состояниями, такими как *третья жизнь* (см. одноименный рассказ); *полет* как «устремление, порыв» (роман «Полет»), *нирвана* (роман «Возвращение Будды»).

Идея *лирического мира* особо значима в идиолексиконе Г.И. Газданова, поскольку это одно из ярких проявлений исповедального начала в произведениях писателя. Установлено, что изображение *лирического и музыкального мира* в языке произведений Г.И. Газданова активно взаимодействуют друг с другом. Кроме того, эти два лейтмотива локализованы в разных группах произведений писателя.

Библиографический список

Алексеева Н. В. Поэтические функции круга в романе Г. И. Газданова «Эвелина и ее друзья» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. № 4 (2). С. 95–97.

Асмолова Е. В. Своеобразие художественного психологизма в романах Газданова : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2006.

Василенко А. Г. Графически выделенное слово в лексической организации текста (на материале художественных и публицистических произведений Ю. В. Трифонова) : дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2017.

Кухтенкова А. А. Лексико-тематическая сетка ассоциативно-семантического микрополя литературного героя (по роману Г.И. Газданова «Эвелина и ее друзья») // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 3. С. 141–147.

Кухтенкова А. А. Лексические текстовые парадигмы в языке произведений Г. И. Газданова: структура, семантика, функционирование : дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2019.

Лушникова Г. И., Осадчая Т. Ю. Реализация проблематики «реальное/иллюзорное» в постмодернистском романе Али Смит «Зима» // Филология и человек. 2020. № 2. С. 114–126.

Мансков А. А. Сказка и реальность в новелле С. Д. Кржижановского «Украденный колокол» // Филология и человек. 2020. № 3. С. 87–97.

Матвеева Ю. В. Экзистенциальное начало в творчестве Гайто Газданова // Дарьял. 2001. № 2. С. 147–179.

Синегубова К. В. Лирический поиск в «разных стихотворениях» Д. Самойлова // Филология и человек. 2017. № 1.

Шубин Р. В. Двойничество в рассказах В. Шукшина (в аспекте русской герменевтики) // Филология и человек. 2015. № 4. С. 59–69.

Источник

Газданов Г. И. Малое собрание сочинений. СПб., 2014.

References

Alekseyeva N. V. *Poeticheskiye funktsii kruga v romane G. I. Gazdanova «Evelina i yee druz'ya»* [Poetic functions of the circle the novel by G. I. Gazdanov «Evelyn and her friends»]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* [Vyatka state University for the Humanities Bulletin]. 2012. No 4.

Asmolova E. V. *Svoeyobraziye khudozhestvennogo psikhologizma v romanakh Gazdanova* [Originality of artistic psychologism in Gazdanov's novels]. Doctor of Philol. Diss. Moscow, 2006.

Vasilenko A. G. «*Graficheski vydelennoye slovo v leksicheskoy organizatsii teksta (na materiale khudozhestvennykh i publitsisticheskikh proizvedeniy YU. V. Trifonova)*» [Graphically marked words in lexical organization of text in Trifonov's literary and public writings by Yu. V. Trifonov]. Cand. of Philol. Diss. Novosibirsk, 2017.

Kukhtenkova A. A. *Leksiko-tematicheskaya setka assotsiativno-semanticeskogo mikropolya literaturnogo geroya (po romanu G. I. Gazdanova «Evelina i yee druz'ya»)* [A. A. Kukhtenkova The lexico-thematic grid of the associative-semantic microfield of the literary hero (based on the novel by G. I. Gazdanov «Evelina and her friends»)]. *Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bryansk state University Bulletin]. 2016. No 3.

Kukhtenkova A. A. *Leksicheskiye tekstovyye paradigmy v yazyke proizvedeniy G. I. Gazdanova: struktura, semantika, funktsionirovaniye*

[Lexical text paradigms in the language of works by G. I. Gazdanov: structure, semantics, functioning]. Cand. of Philol. Diss. Novosibirsk, 2019.

Lushnikova G. I., Osadchaya T. Yu. *Realizatsiya problematiki «real'noye/illyuzornoye» v postmodernistskom romane Ali Smit «Zima»* [Lushnikova G. I., Osadchaya T. Yu. Realization of the «real / illusory» problematic in Ali Smith's postmodern novel «Winter»]. *Filologiya i chelovek* [Philology & Human]. 2020. No 2.

Manskov A. A. *Skazka i real'nost' v novelle S. D. Krzhizhanovskogo «Ukradenny kolokol»* [Manskov A. A. Fairy tale and reality in the novel by S. D. Krzhizhanovsky «The Stolen Bell»]. *Filologiya i chelovek* [Philology & Human]. 2020. No 3.

Matveyeva Yu. V. *Ekzistentsial'noye nachalo v tvorchestve Gayto Gazdanova [Existential theme the novel by G. I. Gazdanov]*. *Dar'yal* [Darial] 2001. No 2.

Cinegubova K. V. *Liricheskiy poisk v «raznykh stikhotvoreniyakh» D. Samoylova* [Lyrical Search in «Different Poems» by D. Samoylov]. *Filologiya i chelovek* [Philology & Human]. 2017. No1.

Shubin R. V. *Dvoynichestvo v rasskazakh V. Shukshina (v aspekte russkoy hermenevtiki)* [Shubin R. V Duality in V. Shukshin's stories (in the aspect of Russian hermeneutics)]. *Filologiya i chelovek* [Philology & Human]. 2015. No 4.

List of sources

Gazdanov G. I. *Maloye sobraniye sochineniy* [Small collection of works]. St. Peterburg, 2014.

ВОСПРИЯТИЕ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ

Чжао Сюе

Ключевые слова: современная китайская литература, русская синология, рецепция.

Keywords: contemporary Chinese literature, Russian Chinese studies, reception.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-10

Распространение китайской литературы в России началось с XVIII века. Вначале китайские художественные произведения переводились с английского или французского языков, потом непосредственно с китайского. К настоящему времени изучение китайской литературы в России достигло немалых успехов. Уже в 1885 году российский ученый-синолог В. П. Васильев опубликовал монографию «Очерки истории китайской литературы», первую в мире, посвященную истории китайской литературы. Известный русский синолог С. М. Георгиевский в 1892 году написал монографию «Мифические воззрения и мифы китайцев», это была первая попытка исследования китайской мифологии. По словам китайского ученого Ли Минбиня, русское китаеведение как наука сформировалось в первой половине XIX века благодаря деятельности русских сиологов Н. Я. Бичурина, П. И. Кафарова и других, постепенно росло количество переводов, научных статей и книг, сложился метод обучения китайскому языку [李明滨, 1990, с. 7]. Российская синология быстро развилась в первой половине XX века, тогда некоторые учебные заведения открыли центры, которые специально занимались китаеведением (Московский государственный университет, Московский институт востоковедения, Санкт-Петербургский государственный университет). В то время русские ученые обращали внимание не только на классическую китайскую литературу, но и на модернистскую, которая формировалась в период Движения 4 мая. С середины 60-х годов XX века из-за ухудшения советско-китайских отношений количество переводов и исследований китайской литературы уменьшилось. После 1970-х годов изучение литературы возобновилось.

Под «современной китайской литературой» (*дандай вэньсюе*) китайские литературоведы²³ подразумевают произведения, написанные после 1949 года в материковом Китае. Русские китаисты не уделяют большого внимания вопросу периодизации (в отличие от литературоведов и критиков, интересующихся литературным процессом в России [Говорухина, 2010]). Однако легко обнаружить, что, используя понятие «современная китайская литература», они имеют в виду китайскую литературу последней трети XX века. Русские ученые мало исследуют китайскую литературу 50–70-х годов XX века. Причина заключается в политизированности литературы этого периода. А. А. Родионов считает, что китайские произведения 1950–1960-х годов были весьма политизированы, а проблемы социалистического общества стали совсем непривлекательными для отечественного читателя после краха социализма в СССР [Родионов, 2010, с. 138]. У русских ученых появился большой интерес к китайской литературе 80-х годов XX века. На наш взгляд, это объясняется тем, что в данный период, когда была проведена политика реформ и открытости, китайское литературоведение активно воспринимало западную теорию литературы. По мнению русского ученого О. Д. Цыреновой, «на литературной сцене 1990-х годов произошли значительные изменения, отделившие этот период от предыдущего как по количественным, так и по качественным характеристикам, причинами чему стали и успехи социально-экономических реформ и возросшая свобода творчества» [Цыренова, 2006, с. 3].

Одними из основных исследовательских направлений русской синологии, ориентированной на изучение китайской литературы, являются китайская классическая и модернистская литература (*сяньдай вэньсюе*, 1917–1949 годы). Имена китайских писателей и поэтов, таких как Ли Бо, Лу Синь, Лао Шэ, Мао Дунь, известны русским читателям. Несмотря на то, что современная китайская литература незнакома и непопулярна в России по сравнению с классической и модернистской литературой, многие произведения современных китайских писателей переведены на русский язык и вызвали отклик среди русских китаистов. Например, произведения Те Нин, Юй Хуа, Чжан Цзе, Ван Мэн, Фэн Цзидай, Цзя Пинва, Цань Сюе, Ван Аньи, Чжан Сяньлян и др. Особенно после того, как китайский писатель Мо Янь получил Нобелевскую премию в 2012 году, у русских китаистов проявился интерес к современной китайской литературе.

²³ См.: Хун Цзычэн. История современной китайской литературы. Пекин, издательство Пекинского университета, 2007; Чэнь Сыхэ. История современной китайской литературы. Шанхай, издательство Фуданьского университета, 2008.

В последние годы непрерывно развивается перевод современных китайских художественных произведений. В 2013 году Китай и Россия подписали «Меморандум о сотрудничестве по проекту взаимного перевода классических и современных литературных произведений», в рамках которого в России вышел ряд художественных произведений современных китайских писателей, например, «Десятилетие бедствий» Фэн Цзицай, «Тайный план» Май Цзя, «Братья» Юй Хуа и т. д. В 2017 году издательский Дом «Гиперион» издал книжную серию «Новый век китайской литературы», которая посвящена литературе Китая XXI века. В том же году вышла книга «Китайская литературная сказка XX века» (Москва: Книжный дом Университет: Университетская книга). В 2019 году была опубликована книга «Китайская драма XX–XXI вв.».

Наиболее типичной характеристикой современной китайской литературы в интерпретации русских китаистов является плюрализм, понимаемый как одновременное существование различных литературных направлений, идеологий, жанров. А. Н. Желоховцев использует понятие «многоголосие», объясняя тенденцию развития современной китайской литературы. «Многоголосие» современной китайской литературы обеспечивается, по мнению автора, синхронным развитием традиций модернизма, реализма и постмодернизма, а также сосуществованием разных прозаических и поэтических жанров [Желоховцев, 2008, с. 170–173]. Н. К. Хузиятова также выражает похожее мнение: «Китайская литература 1980-х годов предстает перед читателями в необыкновенном многообразии быстро меняющихся тенденций, направлений, стилей и отмечена многим творческими достижениями и взлетами» [Хузиятова, 2008, с. 143]. Кроме сосуществования литературных направлений, русские ученые также заметили разноформатность современной китайской литературы. Так, О. П. Родионова полагает, что в конце XX века появились такие новые явления, как массовая культура, экспериментальная драма и сетевая литература [Родионова, 2005, с. 242]. Данная тенденция оценивается в исследованиях русских китаистов принципиально положительно. Так, А. Н. Желоховцев полагает, что китайская литература становится частью мирового литературного процесса, а единое гласие сменилось многоголосием, и все стали признавать превосходство нынешнего плюрализма в литературе над прежней привычной «монолитностью» [Желоховцев, 2008, с. 171].

Изучая китайскую литературу, ученые демонстрируют схожие исследовательские «установки, которые определяют интерпретацию и оценку текстов» [Говорухина, 2009, с. 194] и вычленяются в структу-

ре исследовательской деятельности. Так, например, изучив исследования русских китаистов, посвященные современной китайской литературе, мы обнаружили следующие важные для ученых аспекты:

Проблема внимания к человеку в современной китайской литературе

Проблема внимания к человеку является центральным вопросом в интерпретации современной китайской литературы русскими синологами. Китайская литература 50–70-х годов XX века была политизированной, особенно в период культурной революции (1966–1976 гг.). Китайские писатели пересматривают историю, приходят к концепции человека как личности, художественно осмысливают отношения между политикой и литературой — все это оказывается важной проблемой для русских китаистов. Интерес к ней, на наш взгляд, с одной стороны, определяется сходством социокультурной ситуации в Китае и России. «Открывая книгу китайского автора в поисках экзотики, в надежде обнаружить любопытные детали жизни «Поднебесной империи», мы перелистываем страницы, удивленные созвучием проблем, совпадением болевых точек в истории наших народов. Там, где мы привыкли искать различия, обнаруживается поразительное сходство» [Сапрыка]. С другой стороны, русская гуманитарная литературная традиция определила интерес к сходной теме в иной культуре. Большинство русских ученых заметили тенденцию отдаления от политики в произведениях, написанных после 1980-х годов. И. Егоров отмечает, что «произведения, которые появились в конце 1980-х годов, настолько отличались новизной мысли, отстраненностью от политики и явным влиянием вышедших тогда в Китае произведений мировой литературы...» [Егоров, 2014, с. 8]. Русский китаист Н. К. Хузиятова в статье «Разработка категории субъективности в китайском литературоведении 1980-х годов» интерпретирует данное явление с точки зрения поиска национальной идентичности: «Для китайской литературы 1980-х годов формирование новой субъективности, способной утвердить индивида в статусе автономного субъекта, превратилось в один из главных вопросов ее существования. В основе такого поиска нового субъекта и новой субъективности лежало глубокое ощущение кризиса идентичности, переживаемого нацией в целом, и остро ощущаемого молодыми китайскими писателями, в особенности» [Хузиятова, 2009, с.110]. Тенденция возвращения к человечности в исследованиях русских ученых обнаруживается не только в прозе, но и в поэзии. В конце 1970-х годов в Китае появилось новое направление в поэзии: «туманная поэзия». Русский ученый М. Ю. Дондокова считает, что «сторонники «туманной поэзии» при-

внесли в поэтический мир идею возвращения к человеческой сущности» [Дондокова, 2009, с. 153].

Проблема традиции и современности

По мере проникновения в Китай глобализационных процессов проблема традиции и современности перестает быть локальным вопросом. В современной России эта проблема осмысливается и литературоведением, и литературной критикой. Русские ученые подчеркивают важность преемственности традиции. «Восприятие художественного текста с точки зрения литературной традиции позволяет не только постичь сущность отдельного произведения, но и генетически изучать литературный процесс в целом» [Веселова, 2011, с. 106]. По мнению русских китаистов, преемственность традиции наиболее полно прослеживается в таком явлении китайской литературы, которое называется литература «поиска корней»²⁴. Русский китаист Н. В. Турушева считает Дэна Юмэй, Вана Цзеэнци, Чжана Чженджи, А Чэн и Чжэна И основными представителями данного течения и полагает, что «авторы активно использовали народные легенды и предания, чтобы через такую литературу продемонстрировать особенности традиционных представлений китайцев о добре, о красоте, передать их вечную ценность» [Турушева, 2014, с. 127]. Кроме подчеркивания преемственности традиции в современной китайской прозе, русские китаисты также пытаются увидеть эксперименты в литературе «поиска корней». Н. К. Хузиятова высказывает мнение о том, что представители литературы «поиска корней» видели в традиционной китайской эстетике, западном модернизме и южноамериканском магическом реализме антитезу тоталитарному партийному диктату и источник вдохновения для своего творчества, стремясь, таким образом, к еще большему освобождению китайской литературы от подчинения искусства политике, постулированного Мао Цзэдуном на совещании в Яньани [Хузиятов, 2008, с. 146]. Русский ученый Ю. А. Дрейзис заметил проявление традиционных структур в современной китайской поэзии и сделал вывод, что «классическая поэтика жизнеспособна и сегодня, что доказывает частое использование традиционных структур в текстах на современном языке» [Дрейзис, 2017, с. 62].

Следующий вопрос, который видится важным русским исследователям, — отношения между традицией и современностью в современной китайской прозе. Е. А. Завидовская интерпретирует соотношение

²⁴ Литература «поиска корней» ориентирована на художественное осмысление культурных основ (корней) общества. Она возникла в середине 80-х годов XX века. Представителями являются Хань Шаогун, Цзя Пинва, А Чэн и др.

между современной китайской реалистической, модернистской и пост-модернистской литературой. По ее мнению, данная триада с трудом поддается четкому разграничению в прозе Китая исследуемого периода. Осознание писателями ограниченности реализма для выразительных целей в конце 1980-х годов приводит к усилению модернистских тенденций, затем в 1990-е годы на место формализма авангарда вновь возвращается более укорененный реализм. Но это уже не тот реализм, какой мы наблюдаем в начале 1980-х годов [Завидовская, 2005, с. 15].

Еще один важный момент при анализе проблемы традиции и современности в восприятии современной китайской литературы русскими учеными — исследование влияния западной литературы на современную китайскую литературу. Русский ученый Н. А. Плясенко заметил большое влияние английской эссеистики (*essay*) на китайскую эссеистику (*саньвэнь*) начала XX века. По его мнению, благодаря знакомству с классическим наследием западной литературы и философии Юй Цююй²⁵ пришел к важнейшим идеям, оказавшим влияние на дальнейшее развитие жанра саньвэнь, а именно: «свобода и открытость» жанра и «дух рациональности» [Плясенко, 2015, с. 178]. Русский китаист Н. К. Хузиятова анализирует влияние абсурдистской прозы Франца Кафки на творчество современной китайской писательницы Цань Сюэ. Автор считает, что «творчество Цань Сюэ ассоциируется прежде всего с сюрреализмом и психоанализом Ф. Кафки» [Хузиятова, 2008]. В целом, заимствование тем, образов, течений из западной литературы современными китайскими авторами оценивается русскими учеными положительно. Так, Н. К. Хузиятова полагает, что, «опираясь на опыт зарубежной литературы, эти писатели (Лю Сола, Сюй Сина, Цань Сюэ) не пошли по пути ее слепого копирования, а сумели утвердить свой индивидуальный взгляд на мир, выразив его в своеобразной, только им присущей манере [Хузиятова, 2008, с. 145].

Творчество китайских женщин-писательниц

Среди ряда проблем, посвященных современной китайской литературе в исследованиях русских китаистов, творчество китайских женщин-писательниц занимает важное место. Это, с одной стороны, объясняется расцветом самой китайской женской литературы начиная с 90-х годов XX века. Этот факт признается в большинстве исследований русских ученых. Причиной расцвета современной китайской женской литературы, по мнению Н. Г. Аюшеева, служат китайские исто-

²⁵ Юй Цююй (род. 1946) — китайский искусствовед, историк культуры, писатель и эссеист. Его главные произведения: «Пустой остров» (空岛), «Посыльный» (信客), «Ледяная река» (冰河) и т.д.

рические и экономические факторы указанного периода и прорыв западной женской литературы [Аюшеева, 2019, с. 79]. С другой стороны, из-за влияния конфуцианства и китайских традиционных ценностей китайские женщины обладали низким статусом в обществе и семье. Изменение статуса вызывает у русских читателей большой интерес. В.И. Молодых и Т.И. Леонтьева в качестве причин называют новые исторические условия в самом Китае, влияние американской и европейской культур. Они считают, что «главное изменение касается растущей маскулинности женщины и постепенной потери таковой у мужчин... в условиях современного общества активно растет тенденция, в рамках которой происходит унификация маскулинных и фемининных ценностей и ослабление влияния традиционных гендерных стереотипов, а, следовательно, изменяются и стандарты поведения представительниц женского пола» [Молодых, Леонтьева, 2019, с. 213–214].

В русской синологии активно исследуются такие современные китайские писательницы, как Ван Аньи, Чжан Цзе, Цань Сюэ, Шу Тин, Те Нин и др. Но нужно отметить, что изучение современной китайской женской литературы в русской синологии еще остается на начальном этапе. В большинстве работ русских китаистов применяется биографический метод. Например, в диссертации «Жизнь и творчество современной китайской писательницы Ван Аньи» Д. В. Львова, «Творчество Чжан Цзе в контексте китайской литературы» А. А. Саховской, «Поэтическое творчество Шу Тин в контексте развития китайской «туманной поэзии»» М. Б. Хайдаповой обращается большое внимание на основные этапы жизни и творчества китайских женщин-писательниц, на рефлексию истории после периода «культурной революции». Д. В. Львов считает вопрос о судьбе молодежи после «культурной революции» центральным в творчестве Вань Аньи [Львов, 2007, с. 243]. По словам М. Б. Хайдаповой, в ранней лирике Шу Тина нередко присутствует мотив трагедии «культурной революции» [Хайдапова, 2011, с. 171]. А. А. Саховская считает, что «темой первого произведения Чжан Цзе стала судьба молодого поколения, выросшего во время «культурной революции»» [Саховская, 2008, с. 36].

Итак, на современном этапе в русской синологии наблюдается всестороннее исследование современной китайской литературы. Изучив работы русских китаистов, мы увидели общие критерии интерпретации и анализа современной китайской литературы. Прежде всего это интерес к гуманизации общества и словесности, изменения в литературном процессе, связанные с ослаблением идеологического содержания. Принимая во внимание необходимость сохранения традиций, русские уче-

ные одновременно изучают влияние мировой литературы на современную китайскую словесность. Русские китаисты также стараются связывать литературные факты с общественно-политическим контекстом.

Библиографический список

Аюшеева Н. Г. Предпосылки расцвета китайской женской литературы во второй половине XX века // *Colloquium-journal*. 2019. № 5 (29).

Веселова О. Н. Проблема традиции в современном литературоведении // *Ученые записки Орловского государственного университета*. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2011. № 2 (40).

Говорухина Ю. А. Структура литературно-критической деятельности // *Критика и семиотика*. 2009. № 13.

Говорухина Ю. А. Русская литературная критика на рубеже XX–XXI веков : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2010.

Дондокова М. Ю. Трансформация китайской поэзии в историко-литературном процессе второй половины XX века // *Вестник Бурятского госуниверситета*. Серия: Востоковедение, Филология. 2009. № 8.

Дрейзис Ю. А. Традиционные структуры в текстах современной китайской поэзии // *Слово. ру: балтийский акцент*. 2017. Т. 8. № 4.

Егоров И. Лауреат Нобелевской премии писатель Мо Янь и современная китайская литература. СПб., 2014.

Желоховцев А. Н. Современная литература // *Духовная культура Китая : энциклопедия в 3 т. Т. 3: Литература. Язык и письменность*. М., 2008.

Завидовская Е. А. Постмодернизм в современной прозе Китая : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

Львов Д. В. Жизнь и творчество современной китайской писательницы Ван Аньи : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007.

Молодых В. И., Леонтьева Т. И. Трансформация женского образа в современной китайской художественной литературе // *Территория новых возможностей*. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. 2019. № 3.

Плясенко Н. А. Влияние западной литературы на современную китайскую эссеистику // *Вестник Московского государственного лингвистического университета*. Гуманитарные науки. 2015. № 3 (714).

Постникова Е. А. Анализ прямых идентификаторов художественного образа женщины-китайки в романе Э. Тэн «The Joy Luck Club» // *Филология и человек*. 2016. № 3.

Родионов А. А. О переводах новейшей китайской прозы на русский язык после распада СССР // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета*. Востоковедение и африканистика. 2010. № 2.

Родионова О. П. Справочник по истории литературы Китая (XII в. до н. э. — начало XXI в.): имена литераторов, названия произведений, литературоведческие и культурологические термины в иероглифическом написании, русской транскрипции и переводе. М., 2005.

Сапрыка Д. От переводчика. URL: <https://bookzip.ru/reader/8916/>.

Саховская А. А. Творчество Чжан Цзе в контексте китайской литературы : дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.

Серебряков Е. А., Родионов А. А., Родионова О. П. Справочник по истории литературы Китая (XII в. до н. э. — начало XXI в.): имена литераторов, названия произведений, литературоведческие и культурологические термины в иероглифическом написании, русской транскрипции и переводе. М., 2005.

Турушева Н. В. Современная китайская литература как отражение социальных процессов в КНР // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 383.

Хузиятова Н. К. О влиянии абсурдистской прозы Франца Кафки на творчество современной китайской писательницы Цань Сюэ // Филология и человек. 2008. № 4.

Хайдапова М. Б. Поэтическое творчество Шу Тин в контексте развития китайской «туманной поэзии» : дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2011.

Хузиятова Н. К. Разработка категории субъектности в китайском литературоведении 1980-х годов // Сибирский филологический журнал. 2009. № 2.

Хузиятова Н. К. Становление и развитие модернизма в современной китайской литературе // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 36.

Цыренова О. Д. Современная китайская поэзия (1980-е гг. — начало XXI в.) : дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2006.

Ли Минбинь Китайская литература в СССР и России. Гуанчжоу, 1990.

李明滨. 中国文学在俄苏. 广州, 1990.

References

Ajusheeva N. G. *Predposylki rascveta kitajskoj zhenskoy literatury vo vtoroj polovine XX veka* [Preconditions of broadcasting of Chinese women's literature in the second half of the XX century]. Colloquium-journal. 2019. No 5 (29).

Veselova O. N. *Problema tradicii v sovremennom literaturovedenii* [The problem of tradition in modern literary criticism]. *Uchenye zapiski Orlovsk-*

ogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Gumanitarnye i social'nye nauki. [Scientific notes of the Orel state University. Series: Humanities and social sciences]. 2011. No 2 (40).

Govoruhina Ju. A. *Struktura literaturno-kritičeskoj dejatel'nosti* [Structure of literary and critical activity]. *Kritika i semiotika* [Criticism and semiotics]. 2009. No 13.

Govoruhina Ju. A. *Russkaja literaturnaja kritika na rubezhe XX–XXI vekov* [Russian literary criticism at the turn of the XX–XXI centuries]. Doctor of Philol. Diss. Tomsk, 2010.

Dondokova M. Ju. *Transformacija kitajskoj poezii v istoriko-literaturnom processe vtoroj poloviny XX veka* [The transformation of the new Chinese poetry in the historical and literary process of the second half of the twentieth century]. *Vestnik Burjatskogo gosuniversiteta. Ser. Vostokovedenie, Filologija* [Bulletin of the Buryat state university. Ser. Oriental studies, philology]. 2009. No 8.

Drejzis Ju. A. *Tradicionnye struktury v tekstah sovremennoj kitajskoj poezii* [Traditional structures in contemporary Chinese poetry]. *Slovo. ru: baltijskij akcent* [Word. ru: Baltic accent]. 2017. T.8. No 4.

Egorov I. *Laureat Nobelevskoj premii pisatel' Mo Jan' i sovremennaja kitajskaja literatura* [Nobel prize winning author Mo Yan and modern Chinese literature]. St. Petersburg, 2014.

Zhelohovcev A. N. *Sovremennaja literature* [Modern literature]. *Duhovnaja kul'tura Kitaja: jenciklopedija v t. 3: Literatura. Jazyk i piš'mennost'* [Spiritual culture of China: encyclopedia in vol. 3: Literature. Language and writing]. Moscow, 2008.

Zavidovskaja E. A. *Postmodernizm v sovremennoj proze Kitaja* [Postmodernism in modern Chinese prose]. Cand. of Philol. Diss. Moscow, 2005.

L'vov D. V. *Zhizn' i tvorčestvo sovremennoj kitajskoj pisatel'nicy Van An'I* [The life and work of modern Chinese writer Wang Anyi]. Cand. of Philol. Diss. St. Petersburg, 2007.

Molodyh V. I., Leont'eva T. I. *Transformacija zhenskogo obraza v sovremennoj kitajskoj hudozhestvennoj literature* [Transformation of female image in modern Chinese fiction]. *Territorija novyh vozmožnostej. Vestnik Vladivostokskogo gosudarstvennogo universiteta jekonomiki i servisa* [The territory of new opportunities. The herald of the Vladivostok state University of Economics and service]. 2019. No 3.

Pljasenko N. A. *Vlijanie zapadnoj literatury na sovremennuju kitajskuju jesseistiku* [The influence of Western literature on contemporary Chinese essay writing]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvističeskogo univer-*

siteta. *Gumanitarnye nauki* [Bulletin of the Moscow state linguistic University. Humanities]. 2015. No 3.

Postnikova E. A. *Analiz prjamyh identifikatorov hudozhestvennogo obraza zhenshhiny-kitajanki v romane Je. Tjen «The Joy Luck Club»* [Analysis of Direct Identifiers of Chinese Woman Literary Image in the Novel by A. Tan «The Joy Luck Club»]. *Filologija i chelovek* [Philology & Human]. 2016. No 3.

Rodionov A. A. *O perevodah novejshej kitajskoj prozy na russkij jazyk posle raspada SSSR* [About translations of the latest Chinese prose into Russian after the collapse of the USSR]. *Vestnik SPBGU. Vostokovedenie i afrikanistika* [Bulletin of Saint Petersburg state University. Oriental and African studies]. 2010. No 2.

Sapryka D. *Ot perevodchika* [From the translator]. URL: <https://bookzip.ru/reader/8916/>

Sahovskaja A. A. *Tvorchestvo Chzhan Cze v kontekste kitajskoj literatury* [Zhang Jie's work in the context of Chinese literature]. Cand. of Philol. Diss. Moscow, 2008.

Serebrjakov E. A., Rodionov A. A., Rodionova O. P. *Spravochnik po istorii literatury Kitaja (XII v. do n.je. — nachalo XXI v.): imena literatorov, nazvaniya proizvedenij, literaturovedcheskie i kul'turologicheskie terminy v ieroglificheskom napisanii, russkoj transkripcii i perevode* [Reference book on the history of Chinese literature (XII century BC-early XXI century): names of writers, titles of works, literary and cultural terms in hieroglyphic writing, Russian transcription and translation]. Moscow, 2005.

Turusheva N. V. *Sovremennaja kitajskaja literatura kak otrazhenie social'nyh processov v KNR* [Modern Chinese literature as a reflection of social processes in the PRC]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk state University]. 2014. No 383.

Huzijatova N. K. *O vlijanii absurdistskoj prozy Franca Kafki na tvorcestvo sovremennoj kitajskoj pisatel'nicy Can' Sjuje* [On the influence of the absurdist prose of Franz Kafka on the work of the modern Chinese writer Can Xue]. *Filologija i chelovek* [Philology & Human]. 2008. No 4.

Hajdapova M. B. *Pojeticheskoe tvorcestvo Shu Tin v kontekste razvitiya kitajskoj «tumannoj poezii»* [Shu Ting's poetic creativity in the context of the development of Chinese «foggy poetry»]. Cand. of Philol. Diss. Ulan-Ude, 2011.

Huzijatova N. K. *Razrabotka kategorii sub'yektnosti v kitajskom literaturovedenii 1980-h godov* [Development of the category of subjectivity in Chinese literary studies of the 1980s]. *Sibirskij filologicheskij zhurnal* [Siberian philological journal]. 2009. No 2.

Huzijatova N. K. *Stanovlenie i razvitie modernizma v sovremennoj kitajskoj literature* [Formation and development of modernism in modern Chinese literature]. *Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk state University.]. 2008. No 36.

Cyrenova O. D. *Sovremennaja kitajskaja poezija (1980-e gg. — nachalo XXI v.)* [Modern Chinese poetry (1980s — early twenty-first century)]. Cand. of Philol. Diss. Ulan-Ude, 2006.

Li Mingbin *Kitajskaja literatura v SSSR i Rossii* [Chinese literature in the USSR and Russia]. Guangzhou, 1990.

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

СТРУКТУРА АВТОРСКОГО КОНЦЕПТА «WITCH» (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ДЖ. К. РОУЛИНГ «ГАРРИ ПОТТЕР И КУБОК ОГНЯ»)

Е. А. Мозгачева

Ключевые слова: концепт, концептуальный анализ, вербализация, фэнтези.

Key words: concept, conceptual analyses, verbalization, fantasy.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-11

На данный момент в лингвистике немало научных работ посвящено изучению языка как когнитивного механизма и установлению с его помощью механизма осмысления человеком окружающего мира и осуществлению когнитивных процессов, таких как восприятие, категоризация, классификация. Таким образом становится очевидным уход от анализа языка как «вещи в себе», опосредованной от своего пользователя. Сегодня ученые обращаются к рассмотрению языка в процессе его взаимодействия с культурной средой. Лингвистические исследования, направленные на изучения взаимодействия языка и человека, а также на описание специфики существования человека как субъекта культуры, характеризуются экспансионизмом в другие области научного знания. Это имеет некоторые преимущества по сравнению с принципом изучения «языка в самом себе и для себя», который был заложен Ф. де Соссюром и доминировал в научной парадигме языкознания XX века.

Данное исследование нацелено на изучение структуры ядра авторского концепта Дж. К. Роулинг «witch» и варианты его вербализации, а также соответствующего ему русскоязычного концепта «ведьма». Концепт «witch» является важной частью как авторской картины мира, созданной Дж. К. Роулинг, так и частью многих произведений фэнтези, а также в целом национальной картины мира англоязычных народов, является отражением как индивидуального мировосприятия мира автором и, вместе с тем, мировосприятия всего этнокультурного

общества, к которому он относится. Это позволяет говорить не только об авторской, но и о национальной концептосфере, отраженной в художественном тексте. Создавая художественное произведение, автор, с одной стороны, опирается на личный опыт, чувства и эмоции, с другой — на общественное мнение, культурные особенности, моральные устои общества. Часто концепт в художественной концептосфере того или иного автора обогащается индивидуальными приращениями содержательного и прагматического характера [Акетина, 2013].

В ходе работы были использованы такие методы, как концептуальный анализ, анализ словарных дефиниций, метод сплошной выборки. Концепт «witch» в волшебной картине мира, созданной Дж. К. Роулинг, имеет специфичную структуру. В статье приводится концептуальный анализ дефиниций концепта «witch», осуществляемый с помощью трех моноязычных словарей для выявления структуры ядра концепта, которое представляется наиболее устойчивым и зафиксировано в лексикографических источниках. Анализу подлежит и авторское видение концепта. Более того, сопоставляются семы, содержащиеся в лексемах «witch» и «ведьма», что позволяет выявить разницу в семантике двух лексем, а также в концептах, которые они вербализуют. В исследовании предпринимается попытка отобразить связь между вышеупомянутыми аспектами и стратегиями при переводе во время перехода от авторской картины мира к переводческой. Перед тем как перейти непосредственно к анализу словарных дефиниций и выделению признаков традиционных и авторских концептов в английском и русском языках, необходимо обратиться к вопросам терминологии и охарактеризовать ключевое понятие для исследования — понятие концепта.

В центре терминологического аппарата когнитивной лингвистики стоит концепт как одна из основных единиц картины мира. На сегодняшний день существует большое количество вариантов определения концепта. Выделим несколько из них. По мнению А. Вежбицкой, концепт — это объект из мира «Идеальное», имеющий имя и отражающий определенные культурно обусловленные представления человека о мире «Действительность», который дан нам в мышлении (а не в восприятии) именно через язык, а не непосредственно [Вежбицкая, 1996, с. 74]. З. Д. Попова и И. А. Стернин определяют концепт как «дискретное ментальное 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 явле-

нии, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету» [Попова, Стернин, 2006, с. 24]. В. Н. Телия рассматривает «концепт» как «все то, что мы знаем об объекте во всей экстенсии этого знания» [Телия, 1996, с. 97], В. И. Убийко определяет концепт как «содержательную сторону словообраза, его мыслеобраз». В таком случае концепт содержит в себе не только инвариант значений слова, которым он представлен, но также и инвариант словообразовательного гнезда и одноименного семантического поля [Убийко, 1998, с. 3].

Так как исследование направлено на изучение структуры концептов, а также на моделирование этой структуры, необходимо определить и подходы к изучению этих объектов. По мнению И. В. Войтешук, мы можем говорить о структуре концепта исходя из того, что формирование концепта, равно как и его существование, происходят на уровне сознания. Содержанием же концепта является информация об объекте мира, которую получил человек в процессе познавательной деятельности [Войтешук, 2015, с. 112]. На современном этапе исследования в области когнитивной лингвистики принято делить на две группы: выполненные в лингвокогнитивном направлении и лингвокультурологическом направлении. К первой группе можно отнести работы таких исследователей, как А. П. Бабушкин, Н. Н. Болдырев, С. А. Жаботинская, Е. С. Кубрякова, З. Д. Попова, Е. А. Селиванова И. А. Стернин. Ко второй группе традиционно относят работы А. Вежбицкой, С. Г. Воркачева, И. А. Голубовской, В. И. Карасика, О. А. Корнилова, В. В. Красных, Д. С. Лихачева, Т. В. Радзиевской, Н. В. Слухай, Ю. С. Степанова, В. Н. Телии. Несмотря на некоторые различия в этих двух подходах, исследователи отмечают взаимодополняемый характер двух подходов к пониманию концепта. Они также сходятся во мнении, что в концептах содержится национально-культурная составляющая. В. И. Карасик утверждает, что эти два подхода «различаются векторами по отношению к индивиду: лингвокогнитивный концепт — это направление от индивидуального сознания к культуре, а лингвокультурный концепт — это направление от культуры к индивидуальному сознанию» [Карасик, 2004, с. 97].

Что касается типологии концептов, то здесь также нет единого принципа классификации. В. И. Карасик разделяет концепты на две большие группы: параметрические и непараметрические. Внутри этих групп существует своя субкатегоризация. Параметрическими концептами исследователь называет концепты, выступающие классификаторами категорий для сопоставления реальных характеристик объектов: количество, качество, пространство, время и т. д. Непараметрические кон-

цепты исследователь предлагает разделить на регулятивные и нерегулятивные, причем у первых главное место в структуре занимает ценностный компонент [Карасик, 2004, с. 130]. З. Д. Попова и И. А. Стернин выделяют следующие типы концептов: концепт-представление; концепт-схема; концепт-понятие; концепт-фрейм; концепт-сценарий; гештальт. Более того, они указывают на возможность классификации концептов по следующим признакам: 1) по степени абстрактности содержания: абстрактные и конкретные; 2) по степени устойчивости: устойчивые и неустойчивые; 3) по наблюдаемости: вербализованные и не вербализуемые [Попова, Стернин, 2006].

А. Вежбицкая в качестве главной цели когнитивной лингвистики определяет описание структуры концепта [Вежбицкая, 1996, с. 213], однако и тут ученые не приходят к единому мнению на этот счет. Исследователи В. И. Карасик, Г. Г. Слышкин, Н. Р. Суродина определяют внутреннюю структуру концепта термином «концептуальное поле», подчёркивают наличие в структуре концепта таких областей, как ядро, центр и периферия, где ядром является наиболее устойчивая часть концепта, содержащая конкретно-образные характеристики объекта действительности, обозначаемого концептом (денотата). Центр можно определить как часть структуры концепта, состоящую из когнитивных слоев и когнитивных сегментов; периферия представляется наименее устойчивой составляющей концепта. Это далеко не единственное описание структуры концепта. С. Г. Воркачев и Ю. С. Степанов, к примеру, представляют многослойную структуру концепта, однако исследователи не могут прийти к единому мнению касательно количества и характера составляющих. Ю. С. Степанов выделяет в структуре концепта понятийную сторону и «все то, что и делает его фактом культуры» [Степанов, 1997, с. 43].

Концепты и их типы весьма разнообразны как по содержанию, так и по структуре. Но, тем не менее, мы можем выделить одну общую черту — все концепты имеют базовый слой, который, как правило, представлен определенным чувственным образом. Для доказательства этого перманентного признака концепта И. А. Стернин приводит следующие примеры: автобус — желтый, тесно, трясет; искусство — картины; религия — церковь, молящиеся люди [Стернин, 2001, с. 58].

Данная статья посвящена концепту «witch», который играет большую роль в волшебной картине мира многих произведений фэнтези. В качестве материала исследования был выбран роман J. K. Rowling «Harry Potter and The Goblet of Fire» (London, 2010) как одно из ярчайших произведений данного жанра (в примерах обозначен как АИТ),

а также два его перевода на русский язык (первый выполнен несколькими переводчиками под редакцией М. Д. Литвиновой [Роулинг, 2002] — в примерах обозначен как РПТ 1; второй осуществлен М. Н. Спивак [Роулинг, 2017] и в примерах обозначен как РПТ 2).

Цель статьи — обозначить структуру ядра и репрезентацию концепта «witch» в романе Дж. К. Роулинг «Harry Potter and the Goblet of Fire», а также структуру ядра и репрезентацию соответствующего ему в тексте перевода романа на русский язык концепта «ведьма»; проанализировать вербализацию концептов в английском и русском текстах романа.

Задачи исследования: с помощью анализа словарных дефиниций и концептуального анализа показать структуру ядра концептов «witch» и «ведьма» в традиционном понимании; сопоставить традиционный концепт «witch» с авторским представлением того же концепта; проследить, каким образом и с помощью каких приемов переводчики актуализировали соответствующий концепт «ведьма» в текстах перевода.

На первом этапе исследования был осуществлен дефиниционный анализ лексем по данным трех словарей (Longman Dictionary of Contemporary English, Merriam-Webster Online Dictionary, Collins Dictionary) с последующим выделением ключевых признаков концептов.

В статье исследуется концепт «witch», который выступает одним из центральных концептов волшебной картины мира романа. Поскольку ядерная структура концепта зафиксирована в словарных дефинициях, необходимо обратиться к толковым словарям для ее определения. Затем выявим структуру ядра авторского концепта и его признаки посредством концептуального анализа.

witch noun [countable]:

1) a woman who is supposed to have magic powers, especially to do bad things (выявленные семантические признаки: a person, female, magic, skill, evil);

2) *informal* an insulting word for a woman who is old or unpleasant (выявленные семантические признаки: a person, female, old age, unpleasantness) [Longman Dictionary of Contemporary English];

witch noun:

1) one that is credited with usually malignant supernatural powers, *especially*: a woman practicing usually black witchcraft often with the aid of a devil or familiar (выявленные семантические признаки: a person, female, skill, evil, supernaturalism, evil);

2) an ugly old woman (выявленные семантические признаки: a person, female, old age, ugliness);

3) a charming or alluring girl or woman (выявленные семантические признаки: a person, a female, beauty) [Merriam-Webster Online Dictionary];

witch noun:

1) In fairy stories, a witch is a woman, usually an old woman, who has evil magic powers. Witches often wear a pointed black hat, and have a pet black cat (выявленные семантические признаки: a person, female, old age, evil, magic, skill, black hat, black cat);

2) A witch is someone who claims to have magic powers and to be able to use them for good or bad purposes (выявленные семантические признаки: a person, magic, skill, the good, evil) [Collins Dictionary, URL].

Так, «традиционные», нашедшие отражение в словарных дефинициях признаки ядра концепта можно отразить следующим образом (см. рис. 1):

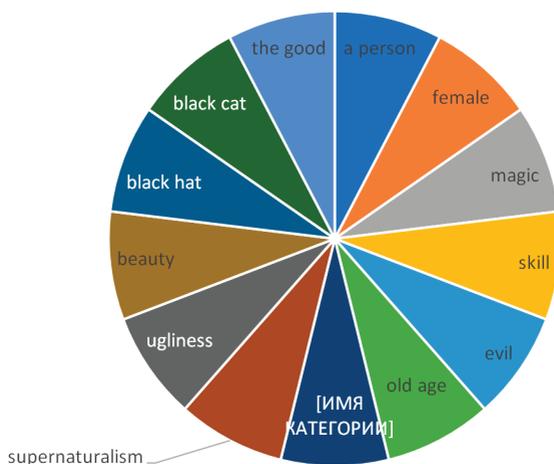


Рис. 1. Традиционные признаки ядра концепта, отраженные в словарных дефинициях (на английском языке)

Признаки концепта «witch» в авторском представлении Дж. К. Роулинг также можно отобразить в круговой диаграмме. Здесь видны отличия авторского видения концепта от «традиционного», выявленного из словарных дефиниций, предложенных ранее (рис. 2):



Рис. 2. Признаки концепта «witch» в авторском представлении Дж.К. Роулинг

Проследим вербализацию некоторых признаков концепта «witch», используя текст романа «Harry Potter and the Goblet of Fire». В авторской версии концепт вербализуется в тексте романа чаще всего через признак «age», указанный имплицитно через следующие лексемы:

1) «full-grown»: ... *he had performed the curse that had disposed of many full-grown witches...*

2) «young»: *Harry had never seen witches and wizards this young before.*

3) «barely older»: ... *they saw two little witches, barely older than Kevin...*

Признак «love», который характерен только для авторского концепта, выражен эксплицитно: *My mother, a witch who lived here in this village, fell in love with him.*

Привносит немалые отличия в модели концептов и признак «complexion», однако он прямо не называется: *It most certainly isn't!* said the pale witch indignantly.

Далее проанализируем ядро аналога концепта «witch» в русском языке — ядро концепта «ведьма». Для данного концепта существует несколько лексем-актуализаторов: *ведьма, колдунья, волшебница*. Далее для выделения структуры ядра концепта «ведьма», которая также зафиксирована в дефинициях словарей, проведем анализ словарных дефиниций лексем, вербализующих концепт в русском тексте романа.

Ведьма

1) В народных поверьях: женщина, продавшая душу нечистой силе (дьяволу) в обмен на обладание особыми знаниями и способностями

ми; колдунья (выявленные признаки: женщина, зло, обмен, знания, умение);

2) *Бранно*. О безобразной, злой женщине (выявленные семантические признаки: женщина, зло, непривлекательность) [Кузнецов, URL];

Ведьма

1) В народной мифологии — колдунья, чародейка, женщина, знающая с нечистой силой (выявленные признаки: женщина, зло) [Ушаков, URL];

Колдунья

1) Женск. к колдун [Кузнецов, URL];

Волшебница

1) Женск. к волшебник [Ушаков, URL].

Так как в двух последних случаях наблюдается отсылка к синонимичным лексемам, справедливо внести их признаки в модель концепта «ведьма». Несмотря на присутствие положительных признаков, в русском языке видно, что лексемы обладают скорее негативной коннотацией, следовательно, и концепт будет обладать такими же отталкивающими признаками (см. рис. 3):

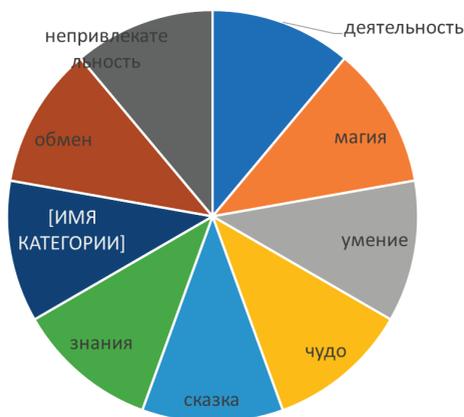


Рис. 3. Модель концепта «ведьма» (на материале переводов)

Более того, в русском переводном тексте выбор лексемы для вербализации концепта зависит от определенного эффекта, который необходимо сохранить в переводе. Лексема «ведьма» используется для указания на неприятных персонажей. Чаще всего такой вариант репрезентации концепта используется для описания персонажа Риты Скитер.

АИТ: *How on earth was he to know how his parents would feel if they were alive? He could feel Rita Skeeter watching him very intently* (Rowling, 2010, p. 198).

РПТ 1: *Да откуда же Гарри мог узнать, что думали бы родители, останься они в живых?! А эта ведьма так и сверлит его взглядом* (Роулинг, 2002, с. 396).

РПТ 2: *Откуда, скажите на милость, ему знать, что сказали бы родители, будь они живы? Он чувствовал на себе пристальный взгляд репортера* (Роулинг, 2017, с. 365).

В первом случае произошла замена имени собственного на слово «ведьма», с помощью которого переводчик передает раздражение и недовольство протагониста романа Ритой Скитер, также эта замена передает характеристику персонажа, посредством которой читатель понимает, что Скитер — не очень приятная особа. В этом примере переводчик также использует экспрессивную конкретизацию, он переводит нейтральное слово «watch» в английском языке словосочетанием «сверлить взглядом» на русский язык. Тем самым усиливается уровень экспрессивности предложения, с помощью этого достигается необходимый эффект — читателю Скитер неприятна. Во втором случае также используется замена, как и в предыдущем варианте, переводчик убирает атрибут, заменяя его на профессию, но выбирает не нейтральное слово «репортер», а вызывающее неприятные ассоциации слово «репортерша», которое подчеркивает нахальный характер Риты Вритер. В обоих случаях переводчикам удалось вызвать у читателей неприязнь к ведьме.

АИТ: *He saw a wizened witch flit out of the frame of her picture...* (Rowling, 2010, p. 165).

РПТ 1: *Сморщенная, как печеное яблоко, ведьма выскочила из рамы* (Роулинг, 2002, с. 330).

РПТ 2: *Одна сморщенная старушенция метнулась со своей картины на соседнюю...* (Роулинг, 2017, с. 289).

В этом примере в первом варианте перевода используется слово «ведьма» для усиления немилостивого внешнего образа. Достигнуть отталкивающего эффекта также помогает экспрессивно-прагматическая конкретизация. Переводчик добавляет сравнение «как печеное яблоко». Это обусловлено нормами русского языка (а именно экспрессивно-стилистическим согласованием, которое является одним из законов словоупотребления в русском языке). Во втором варианте перевода переводчик также решает усилить неприятный образ ведьмы, но делает с помощью контекстуальной замены: witch — старушенция, таким об-

разом, атрибут в этом варианте перевода исчезает, но сохраняется отталкивающее впечатление от образа старой ведьмы.

Важно отметить, что негативные признаки концепта «ведьма» и отрицательный оттенок одноименной лексемы используется преимущественно в варианте перевода издательства «РОСМЭН». Там мы четко видим грань между хорошими *волшебницами* и плохими *ведьмами*, т. е. признак добра/зла концепта актуализируется определенной лексемой. В противоположность этому, в переводе издательства «Махаон» переводчик использует исключительно лексему «ведьма» с нейтральной оценочной категорией для обозначения целого класса людей, обитающих в волшебном мире, а не с целью определить дальнейшее отношение читателя к персонажу. Признаки добра/зла актуализируются в этом случае с помощью контекста:

*Немного дальше им встретились две маленькие **ведьмочки** чуть старше Кевина, катавшиеся на игрушечных метлах.*

*...принято было считать, что это блестящий метод установления дружеских контактов между молодыми **ведьмами** и колдунами из разных стран...*

*— Поторопитесь, поторопитесь, колокол прозвенел пять минут назад, — рывкнула **ведьма**, когда они продрались к ней по снегу.*

В результате при сопоставлении моделей ядра концепта «witch», основанных на анализе словарных дефиниций, и на авторском видении данного концепта, можно установить константные признаки концепта: *female, magic, unpleasantness, age, clothes*. К авторским признакам можно отнести: *fame, proper name, love, complexion, skill, job*. Несмотря на то, что в русскоязычном тексте романа соответствующий концепт выражен не одним словом, а тремя, концепта «ведьма» выявилось меньше, чем в традиционном концепте английской картины мира и картины мира анализируемого произведения, созданной Дж. К. Роулинг. Переводчики при работе с данными концептами и вариантами их вербализации обычно не сталкивались с трудностями и выбирали один из существующих в русском языке лексических аналогов. Выбор переводчиков издательства «РОСМЭН» зависел от необходимого эффекта в том или ином контексте; Мария Спивак на протяжении всей книги в большинстве случаев придерживается лексемы «ведьма», придавая ей дополнительные положительные и нейтральные оттенки.

Библиографический список

Акетина О. С. Концептуальный анализ художественного текста и художественный концепт // Вестник Адыгейского государственного уни-

верситета. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnyy-analiz-hudozhestvennogo-teksta-i-hudozhestvennyy-kontsept>.

Вежицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996

Войтецук И. В. Способы номинации макроконцепта «вода» в немецком и русском языках. Воронеж, 2015.

Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., 2004.

Попова З. Д., Стернин И. А. Семантико-когнитивный анализ языка. Воронеж, 2006.

Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.

Стернин И. А. Методика исследования структуры концепта. Воронеж, 2001.

Телия В. Н. Русская фразеология: Семантический, прагматический, культурологический аспекты. М., 1996.

Убийко В. И. Концептосфера внутреннего мира человека в русском языке: функционально-когнитивный словарь. Уфа, 1998.

Словари

Большой толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. URL: <http://gramota.ru/slovari/info/bts/>

Толковый словарь русского языка Д. Н. Ушакова. URL: <https://ushakovdictionary.ru>

Collins Online English Dictionary. URL: <https://www.collinsdictionary.com>

Longman Dictionary of Contemporary English. URL: <https://www.ldoceanonline.com>

Merriam-Webster Online Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com>

Источники

Роулинг Д. К. Гарри Поттер и Кубок огня / пер. с англ. М. Д. Литвиновой, Н. А. Литвиновой, А. Г. Ляха, М. А. Межуева, Е. И. Саломатиной / под ред. М. Д. Литвиновой. М., 2002.

Роулинг Д. К. Гарри Поттер и Кубок Огня / пер. с англ. М. В. Спивак. М., 2017.

Rowling J. K. Harry Potter and The Goblet of Fire. London, 2010.

References

Aketina O. S. *Kontseptual'nyj analiz hudozhestvennogo teksta i hudozhestvennyj concept* [Conceptual analysis of fiction and fiction concept]. *Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija 2: Filologija i iskusstvovedenie*.

denie [Bulletin of Adyghe State University. No. 2: Philology and Art History]. 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnyy-analiz-hudozhestvennogo-teksta-i-hudozhestvennyy-kontsept> (accessed 20.08.2020).

Vezhbickaja A. *Jazyk. Kul'tura. Poznanie* [Language. Culture. Cognition]. Moscow, 1996.

Vojteshhuk I. V. *Sposoby nominacii makrokoncepta «voda» v nemeckom i russkom jazykah* [Nomination of the concept «water» in German and Russian]. Voronezh, 2015.

Karasik V. I. *Jazykovej krug: lichnost', koncepty, diskurs* [Language circle: personality, concepts, discourse]. Moscow, 2004.

Popova Z. D., Sternin I. A. *Semantiko-kognitivnyj analiz jazyka* [Semantic-cognitive analysis of language]. Voronezh, 2006.

Stepanov Ju. S. *Konstanty. Slovar' russkoj kul'tury. Opyt issledovanija* [Constants. Dictionary of Russian culture]. Moscow, 1997.

Sternin I. A. *Metodika issledovanija struktury koncepta* [Methodology of studying of concept structure]. Voronezh, 2001.

Telija V. N. *Russkaja frazeologija: Semanticheskij, pragmaticheskij, kul'turologicheskij aspekty* [Russian phraseology: Semantic, pragmatic, cultural aspects]. Moscow, 1996.

Ubijko V. I. *Konceptosfera vnutrennego mira cheloveka v russkom jazyke: funkcional'no-kognitivnyj slovar'* [Conceptual framework of human inner world in Russian: functional-cognitive dictionary]. Ufa, 1998.

Dictionaries

Bo'shoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka pod red. S. A. Kuznecova [Big definition dictionary of Russian language edited by S. A. Kuznecov]. URL: <http://gramota.ru/slovari/info/bts/>.

Collins Online English Dictionary. URL: <https://www.collinsdictionary.com>.

Longman Dictionary of Contemporary English. URL: <https://www.ldoceanonline.com>.

Merriam-Webster Online Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com>.

Tolkovyj slovar' russkogo jazyka D. N. Ushakova [D. N. Ushakov's definition dictionary of Russian language]. URL: <https://ushakovdictionary.ru>.

List of sources

Rowling J. K. *Harry Potter and The Goblet of Fire*. London, 2010.

Rouling D. K. *Garri Potter i Kubok ognja*. Moscow, 2002.

Rouling D. K. *Garri Potter i Kubok Ognja*. Moscow, 2017.

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ФОРМИРОВАНИЯ МЕДИАОБРАЗА КИТАЯ В РУССКОЯЗЫЧНЫХ ИНТЕРНЕТ-ТЕКСТАХ (НА ПРИМЕРЕ БЛОГОВ О КИТАЙСКОЙ ОПЕРЕ)²⁶

Му Юйси

Ключевые слова: медиаобраз Китая, блог, китайская опера, языковые средства.

Keywords: media image of China, blog, Chinese opera, language means.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-12

В эпоху медиациентризма люди получают информацию и формируют представление о мире при непосредственном участии средств массовой коммуникации, поэтому медиаобраз является важнейшей формой существования феноменов массового сознания в медиакоммуникации [Галинская, 2013, с. 91]. Понятие **медиаобраз** чаще всего определяется как «совокупность эмоциональных и рациональных представлений, основанных на информации, получаемой из СМИ» [Марущак, 2012, с. 95]. В ряде исследований цитируется дефиниция этого термина, представленная в работе Е. Н. Богдан: медиаобраз — «особый образ реальности, предъявляемый массовой аудитории медиаиндустрией» [Богдан, 2007, с. 124]. В аспекте межкультурной коммуникации Ю. В. Белоусова определяет медиаобраз как «конструкт общественного сознания, формирующийся в медиапространстве и выстраивающий систему ценностей и оценок с опорой на культурные особенности и традиции» [Белоусова, 2015, с. 10].

Рассматривая феномен медиаобраза в лингвистическом аспекте, Т. Н. Галинская выделяет три подхода к изучению медийного образа в зависимости от анализируемого текстового материала: 1) медиаобраз изучается в медиатекстах, созданных только профессиональными репортерами; 2) медийные образы рассматриваются на базе речевых продуктов, полученных в результате работы фокус-групп; 3) медиаобраз исследуется на материале спонтанных речевых произведений интернет-пользователей, обсуждающих то или иное явление в социальных сетях, блогах, на сайтах медиаизданий [Галинская, 2013, с. 92–93].

²⁶ Исследование выполнено при финансовой поддержке Китайского совета по стипендиям № [2019] 553.

Другие исследователи, отмечая значимость учета специфики материала, привлекаемого для изучения медиаобраза, считают, что особенно актуальным является изучение языковых средств и стилистических приемов воплощения тех или иных медиаобразов, представленных в медиатекстах [Григорян, 2016; Сабаева, 2019; Айдоган, 2017].

Современный Китай играет все возрастающую роль на мировой арене, высок его статус в сфере международных отношений, поэтому изучение медиаобраза Китая становится актуальным объектом изучения разных наук. Наиболее активно ведутся исследования в области политических и экономических наук. Однако недостаточно изучена лингвистическая специфика медиаобраза Китая, создаваемого в русскоязычных текстах. В частности, в работах лингвистов не описаны как важные составляющие медиаобраза страны культура и искусство Китая. Отмеченные факты свидетельствуют об актуальности и новизне данного исследования.

Китайская опера, которая «знакомит мир с историей и культурой Востока» [Ху, 2015, с. 28], отличается от европейской оперы не только сочетанием пения, музыки и танца, но и своим уникальным визуальным оформлением. Благодаря оригинальности артистического и аудиовизуального воплощения жанра, китайская опера привлекает любителей искусства разных стран. Важное место, которое занимает китайская опера в мировой художественной культуре, обусловлено как особой эстетической и коммуникативной природой этого жанра, так и его ролью в популяризации традиционной китайской этики и эстетики. Опера, являясь неотъемлемой частью богатой и разнообразной культуры Китая, способна лучше других видов искусства показать национальный дух китайского народа.

В данном исследовании поставлена цель выявить языковые средства, с помощью которых создается фрагмент медиаобраза Китая, связанный с его оперным искусством, отражающим уникальную культуру страны. Исследование проводится на материале русскоязычных блогов. Источниками эмпирического материала послужили тематические блоги, публикуемые на онлайн-платформе «Живой Журнал» (<https://www.livejournal.com/>) и в интернет-издании «Магазета» (<https://magazeta.com/>). Авторы блогов — путешественники, специалисты и любители культуры и искусства Китая. Проанализировано 8 текстов, из которых отобрано 175 высказываний, наиболее адекватно репрезентирующих идеи статьи; часть высказываний использована в качестве иллюстраций в данной статье.

В ходе исследования выявлено, что медиаобраз Китая в рассматриваемых блогах создается посредством актуализации ряда пяти основных аспектов описания оперы как культурного феномена и её восприятия.

I. Роль и место китайской оперы в истории театрального искусства. Тезис о том, что китайская опера имеет глубокую историю, подчеркивается частотно используемым эпитетом *тысячелетний*, указанием на век или на династию, правившую в Китайской империи в определённую эпоху, указаниями на даты событий.: *Пройдя через более, чем тысячелетнюю историю, китайская опера сохранила* (разнообразие. — М. Ю.) *жанров*²⁷; *Во времена династии Мин (1368–1644) нередко на основе мотивов народных танцев создавались и разыгрывались маленькие спектакли-новеллы; Первая оперная труппа появилась в Поднебесной в VIII веке; История открытия в Китае театральных подмостков насчитывает более восьми веков.*

Высокий статус китайской оперы в мировом искусстве характеризуется словосочетаниями, в том числе устойчивыми: *национальное сокровище, всемирное культурное наследие, обретать признание во всем мире: Китайская опера считается национальным сокровищем Поднебесной, а 2014 году ЮНЕСКО включила китайскую оперу в список Всемирного культурного наследия; С тех пор система Китайской театральной игры обрела признание во всем мире.*

Мировая известность китайской оперы подтверждается цитированием мнений всемирно известных деятелей театрального искусства, в том числе апелляцией к именам авторитетных российских деятелей культуры: *Один зарубежный драматург, побывавший в Китае, сказал своим китайским коллегам, что он не знает другой страны, кроме Китая, где так была широко популярна опера; В сердечных беседах с великими деятелями Русского театрального искусства Станиславским, Немировичем-Данченко, Мейерхольдом и другими была дана глубокая и точная оценка Китайской театральной школы.*

II. Оперные жанры. В проанализированных текстах подчеркивается многообразие оперных жанров. Используемые в текстах количественные данные, выраженные именами числительными, являются не просто фактами, но и вызывают эмоциональное воздействие на адресата. *Китайская опера сохранила всего 368 жанров китайской оперы; Существует более 360 видов китайской оперы.* Жанровая сложность, обусловленная переплетением разных жанров, обозначается перечислением однородных членов предложения в форме существительных

²⁷ Здесь и далее текстовые иллюстрации приводятся с сохранением особенностей оригинального текста.

и прилагательных: *Китайская опера — синтез пения, стилизованного действия, пантомимы, диалогов, танцев и акробатического боя; Китайская опера — это калейдоскоп вокальных и инструментальных номеров, пантомимы, театра теней, цирковых номеров, магии, смены масок — всего и не упомнишь.* Показательна в данном контексте обобщённо-личная конструкция *всего и не упомнишь*.

Представление о жанровом своеобразии китайской оперы как оригинальном виде искусства актуализируется именем прилагательным *уникальный*, конструкцией *не похожий ни на один другой*, формой превосходной степени имени прилагательного **интереснейший**: *В разных провинциях и частях страны складывались свои уникальные стили театральных представлений; Представление обусловлено традициями китайского театра, не похожего ни на один другой; Мы собрали 10 малоизвестных фактов о китайской опере — интереснейшем <...> виде восточного искусства.*

Важная особенность китайской оперы состоит в том, что каждый ее жанр соотносится более чем с одной оперной мелодией; использованные в текстах числительные указывают на их сложность: *Эта опера (уцзюй. — М. Ю.) представляет собой комбинацию шести известных Оперных Мелодий; Для каждой из мелодий существует свой набор пьес. Чаще всего встречаются труппы, исполняющие пьесы трех первых мелодий.*

Наиболее известным жанром китайской оперы является пекинская опера, она хорошо известна иностранным любителям искусства и чаще всего упоминается в средствах массовой коммуникации. Подчеркивая известность и загадочность пекинской оперы, авторы блогов используют слова и словосочетания со значением высокой степени оценки, в том числе прилагательные в форме превосходной степени: *Этот жанр впитал в себя элементы многих местных жанров и постепенно, во многом благодаря своему «столичному» статусу занял ведущее положение в китайском театре, став «китайским национальным театральным жанром»; Непередаваемая игра актеров, их полное перевоплощение заставят вас полностью перенестись в сказочный, волшебный мир «Пекинской Оперы»; Пекинская опера — самый известный <...> жанр таких представлений.*

Образ пекинской оперы как самого успешного и популярного жанра, оказывающего эмоциональное воздействие на зрителя, формируется благодаря нанизыванию однородных членов предложения: *За счет богатства репертуара, хрестоматийности сюжетов, мастерства актеров и сценических эффектов она* (пекинская опе-

ра. — М. Ю.) *нашла ключик к сердцу зрителей и вызвала их интерес и восхищение.*

Активное отражение в изученных текстах находит описание яркой визуальной особенности оперы — орнаментальное и цветовое разнообразие масок. Подчеркивая, что символические значения цвета масок в китайской опере демонстрируют качества персонажей, авторы блогов часто используют имена существительные с абстрактной семантикой: *Красный цвет — символизирует верность и честность, черный — смелость, желтый — жестокость и обман, матово-белый — хитрость, золотым и серебряным цветом раскрашивают лица мифических героев; Белый — злость, хитрость, предательство и подозрительность; Зеленый — импульсивность, жестокость, отсутствие самообладания или самоконтроля; Красный — храбрость и лояльность; Черный — грубость, жестокость или беспристрастность; Желтый — амбициозность, жестокость, ум.*

III. Образы, создаваемые актерами китайской оперы. Формируя представление о сложности и глубине создаваемых образах, авторы блогов используют выразительные возможности имен прилагательных. Например, с целью подчеркнуть, что успешное выступление требует специальной подготовки, используются выражения, включающие указания на длительность подготовки актера к выходу на сцену и сам процесс подготовки, связанный с гримом. *Процесс нанесения грима перед спектаклем может занять до трех часов. Но интереснее всего было наблюдать за приготовлениями артистов, сидящих в огромной гримерной; В постановке органически соединяется ... фантастический грим.*

Красота и уникальная традиционность костюмов артистов описываются с помощью определений *потрясающий, фантастический, яркий, необычный, шикарный, роскошный, невероятный*, которые выражают эмоциональное потрясение авторов, присутствовавших на зрелище: *Здесь почти отсутствуют декорации, зато костюмы артистов поражают воображение своими яркими цветами и множеством необычных аксессуаров; В постановке органически соединяется пение с танцем <...>, а также роскошные традиционные костюмы; К тому же у них были просто фантастические, потрясающие китайские костюмы (у одной только принцессы было 7 или 8 разных шикарных нарядов) и грим; Кружилась в своем невероятном красочном костюме во время боя.*

Многогранность актерского мастерства описывается с помощью однородных членов предложения: *Можно было просто наслаждаться тем, как они ведут себя на сцене — танцуют, демонстрируют элементы*

боевого искусства у-шу, **бегают** наперегонки, **дурачатся**, **корчат** рожи и **показывают** неприличные жесты и одновременно при всем при этом еще и **поют!** Игра туловищем — это различные положения **шеи, плеч, груди, спины, поясицы и ягодиц**. Цитирование китайских театральных пословиц также косвенно отражает представление о тяжелой работе актеров: *Театральные пословицы гласят: «пой для вассала, декламируй для господина»; или «пой хорошо, говори великолепно»; Есть такая театральная пословица: «Тело заключается в лице, лицо заключается в глазах»; И еще одна: «Если в глазах нет духа — человек умер внутри своего храма»; Пословица говорит об этом: «Одно движение или сто — начало в поясице».*

Для констатации высокой положительной оценки мастерства китайских актеров блогеры используют имена прилагательные со значением успеха, называют имена известных за границами Китая оперных артистов: *Артисты оказались **замечательные!** То прекрасно видно, как временно не участвующие в действии артисты общаются между собой, передеваются или — вероятно, **самые талантливые** из них — настраиваются на очередной выход к публике; Вместе с тем в стране появляются **талантливые** оперные актеры, в частности, **известная** певица **Го Ланьинь**; В 1935 году **известный** Китайский актер, **мастер перевоплощения**, прославившийся исполнением женских ролей, **Мей Ланьфан** посетил Советский Союз. Наречие специально подчеркивает популярность и профессиональную исключительность китайского актера: *Европейские драматурги **специально** приезжали в СССР, чтобы посмотреть выступление труппы **Мей Ланьфана** и обменяться мнениями и соображениями по поводу Искусства.**

IV. Отклики зрителей. Будучи выражением субъективной оценки, похвала в адрес актеров, выражение эмоций, чувства радости, полученного удовольствия также способствуют созданию позитивного образа Китая в части, связанной с оперным искусством. Положительно-оценочная модальность передается посредством слов и устойчивых словосочетаний: *В любом случае артисты и музыканты заслужили **громкие и продолжительные аплодисменты**; Нам оставалось лишь также выразить свое **искреннее восхищение**; Их долго не **отпускали со сцены**; **Со всех сторон раздавались крики «браво»** (кричали, конечно, по-китайски, но по лицам видно было, что люди **выражают** именно **восторг**).*

V. Субъективные оценки авторов текстов. Наиболее часты пожелания блогеров, обращенных к участникам и создателям китайской оперы, выражаются глаголами *надеяться и хотеть*, наречием *очень*: *Мы*

также **надемся** на новое блестящее будущее китайского оперного искусства; В общем, я **очень хочу** еще **сходить** в китайскую оперу.

Внутренние чувства блогеров передаются словосочетаниями с прилагательным в превосходной степени, именем существительным *радость* и словом категории состояния *жаль*: Так и остался в моей памяти этот никому не известный городок как **самое яркое впечатление от Китая**; Так что **с радостью** оказался на островке китайской атмосферы посреди холодного Санкт-Петербурга; **Жаль**, что они редко к нам приезжают.

Восклицательные предложения, часто используемые авторами блогов, подчеркивают чувства радости, восторга и восхищения, которые они испытывают: *Китайская опера — для всех!*; *И весь этот передвижной, но настоящий театр выступает совершенно бесплатно!*; *Экзотика добралась до Санкт-Петербурга в виде китайской традиционной оперы!*

Значимым средством выражения оценки являются названия анализируемых текстов, которые, как правило, включают оценочную лексику. **«Прекрасная» опера из провинции Чжэцзян; 10 малоизвестных фактов о китайской опере, которая пока остается загадкой для всего мира.** Выделенные слова и словосочетания отражают восхищение китайской оперой, указывают на то, что китайская опера остается интереснейшей загадкой для иностранных любителей искусства.

Известно, что культура каждого народа, характеризуясь своеобразием, воспринимается представителями другой культуры по-разному. Указанный факт объясняет имеющиеся в текстах блогов отрицательные оценки китайской оперы. Например, блогер использует слова **завывание, несносный**, словосочетание **не для слабонервных** и др., выражающие чувства неудовольствия по поводу характера пения в китайской опере: *Но когда начались пения... не, не пения, для советского уха это больше походило на завывания*; *В общем, те части с пением были несносными*; *В общем, я вам скажу, зрелище не для слабонервных*; *Время пролетело достаточно быстро, хотя без пения было бы лучше.* Блогеры объясняют неприятие восприятие услышанного различиями в представлении о том, что называется оперой в разных странах, в данном случае, в России и Китае. *Оказалось, что это совсем не похоже на нашу советскую оперу.* Об этом же свидетельствует словосочетание **для советского уха** в приведённом выше примере.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о разнообразии языковых средств описания китайской оперы. В текстах блогов используются выразительные возможности единиц разных уровней языка: лек-

сическо-семантического, морфологического, синтаксического: лексика с семантикой оценки; качественные прилагательные, числительные, наречия, существительные с абстрактной семантикой, собственные имена существительные; однородные члены предложения, восклицательные предложения.

Впечатления блогеров, представленные в текстах о китайской опере, создают фрагмент медийного образа Китая, который авторы представляют как страну с древней историей и богатой уникальной культурой. Своеобразное оперное искусство Китая не только занимает важное место в мировом искусстве, но и ярко, содержательно отражает специфику загадочной души Китая.

Библиографический список

Айдоган Хакан Джейхан. Медиаобраз Турции в российских СМИ: особенности формирования имиджа : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2017.

Белоусова Ю. В. Медиаобраз в культурной коммуникации: репрезентация религии в медиапространстве : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Челябинск, 2015.

Богдан Е. Н. Медиаобраз России как понятие теории журналистики // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2007. № 4.

Галинская Т. Н. Понятие медиаобраза и проблема его реконструкции в современной лингвистике // Вестник Оренбургского государственного университета. 2013. № 11.

Григорян С. В. Современный медиаобраз России на отечественном телевидении : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2016.

Марущак А. В. Политико-социальный образ России в американском медиапространстве // Журналистский ежегодник. 2012. № 1.

Сабаева Ю. С. Языковая репрезентация медиаобраза Сибири в региональном просветительском радиодискурсе : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2019.

Ху Я. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая // Общество: философия, история, культура. 2015. № 4.

References

Aydogan Hakan Ceyhan. *Mediaobraz Turtsii v rossiyskikh SMI: osobennosti formirovaniya imidzha* [The media image of Turkey in the Russian mass media: peculiarities of forming the image]. Abstract of Philol. Cand. Diss. Moscow, 2017.

Belousova Yu. V. *Mediaobraz v kul'turnoy kommunikatsii: reprezentatsiya religii v mediaprostranstve* [Media Image in Cultural Communication: Representation of Religion in the Media Space]. Abstract of Philol. Cand. Diss. Chelyabinsk, 2015.

Bogdan E. N. *Mediaobraz Rossii kak ponyatie teorii zhurnalistiki* [Media image of Russia as a concept of the theory of journalism]. *Vestnik Mosk. Unta. Ser. 10: Zhurnalistika* [Moscow University Bulletin]. 2007. Ser. 10. Journalism. No.4.

Galinskaya T. N. *Ponyatie mediaobraza i problema ego rekonstruktsii v sovremennoy lingvistike* [The concept of a media image and the problem of its reconstruction in modern linguistics]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Orenburg State University] 2013. No 11.

Grigoryan S. V. *Sovremennyy mediaobraz Rossii na otechestvennom televizionii* [The modern media image of Russia on domestic television]. Abstract of Philol. Cand. Diss. Moscow, 2016.

Marushchak A. V. *Politiko-sotsial'nyy obraz Rossii v amerikanskom mediaprostranstve* [The political and social image of Russia in the American media space]. *Zhurnalisticheskii ezhegodnik* [Journalist Yearbook]. 2012. No 1.

Sabaeva Yu. S. *Yazykovaya reprezentatsiya mediaobraza Sibiri v regional'nom prosvetitel'skom radiodiskurse* [Linguistic representation of the media image of Siberia in the regional educational radio discourse] Cand. of Philol. Diss. Tomsk, 2019.

Hu Yanli. *Kitayskaya opera kak nematerial'noe kul'turnoe nasledie Kitaya* [Chinese Opera as Intangible Cultural Heritage of China] *Obshchestvo: filozofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2015. No 4.

РОЛЬ ЦЕННОСТНО-СЕМАНТИЧЕСКИХ ОППОЗИЦИЙ В РАСКРЫТИИ ГЛУБИННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРИСТИК ОБРАЗА ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В ПОВЕСТИ Н. М. КАРАМЗИНА «БЕДНАЯ ЛИЗА»

О. Н. Краснова

Ключевые слова: ценностно-семантические оппозиции, «экзистенциальная наполненность», содержательные текстовые доминанты, текстовые связи, глубинные художественно-психологические черты повествователя.

Keywords: value-semantic oppositions, «existential fullness», substantial textual dominants, textual connections, in-depth artistic and psychological features of the narrator.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-13

Современными филологическими науками — литературоведением, лингвистикой, культурологией, а также психологией, фило-софией, социологией — зачастую на их стыке, активно исследуется круг вопросов, относящихся к субъективным состояниям человека, охватывающим широкий спектр его переживаний.

С позиций когнитивного литературоведения, лингвокогнитивистики, лингвокультурологии, психосемантики, психолингвистики на материале художественных текстов изучаются художественно-психологические состояния их персонажей: «месть», «удивление», «зависть», «жалость», «страх», «печаль» и др., рассматриваемые как эмоционально-поведенческие концепты либо аспекты художественной картины мира (В. И. Шаховский, Н. А. Красавский, С. А. Аскольдов, Ю. Д. Тильман, И. И. Чесноков, В. И. Карасик, Е. С. Бульбенко, А. П. Бабушкин, В. В. Колесов, В. А. Пищальникова, В. С. Мельникова, Ю. С. Степанов, Л. В. Миллер, И. А. Тарасова, А. А. Залевская).

Особое место в разысканиях, связанных с субъективными состояниями человека, занимает разработка понятия «экзистенциальная наполненность». Аристотель определяет его как «счастье — деятельность совершенной жизни в соответствии с совершенной добродетелью» [Аристотель, 2005, с. 31], К. Ясперс — «значимость подлинного бытия»

на краю разрушения и гибели [Ясперс, URL], А. Ф. Лосев — «моральная и космическая красота» [Лосев, 2000, с. 164].

В описании М. М. Бахтина «экзистенциальная наполненность» — это состояние «только я единственный во всем бытии я-для-себя и все остальные другие-для-меня — вот положение, вне которого для меня ничего ценностного нет и быть не может ... с этого началось и вечно начинается какое бы то ни было событие для меня» [Бахтин, 1986, с. 120–121].

Понятие «экзистенциальной наполненности» разрабатывалось литературоведами. Проблемы свободы, события освещаются Ю. М. Лотманом, судьбы — В. Н. Топоровым, «пороговых состояний» — Н. Л. Лейдерманом, В. Ф. Асмусом, выбора, ответственности, «психологического предела», жизни и смерти — С. М. Козловой, С. М. Шаврыгиным, Л. Г. Андреевым, О. Б. Золотухиной, К. М. Долговым, А. Н. Сидоровым, А. С. Янушкевич, А. Н. Кошечко, Е. А. Московкиной.

«Экзистенциальная наполненность» получила осмысление в философии (П. Тиллих, Г. Марсель, Л. И. Шестов, Н. А. Бердяев, С. Л. Франк), в экзистенциальной психологии (В. Франкл, Р. Мэй, С. Мадди), интенсивно рефлексировалась в психологии нынешнего этапа (Д. А. Леонтьев, С. А. Богомаз, Т. Е. Левицкая, С. В. Кривцова, А. С. Баранников, Г. А. Петрова, И. А. Ларина, И. Н. Майнина, А. Лэнгле, М. Кунди, Г. Гуттманн, К. Орглер, А. Тертц, К. Кольбэ, П. Бекер, Л. Гомез, Р. Галлер, М. Вейс, Дж. Шелленбахер, Э. Вурст).

«Экзистенциальная наполненность» представляет собой субъективное интегральное переживание человека в отношении его жизни в данный момент времени и описывается А. Лэнгле как состояние «оставаться у самого себя», «в глубокой внутренней реальности, которая никогда не может быть исчерпана до конца <...> с установкой открытости по отношению к себе — своим чувствам, мыслям, страхам и радостям, своей тоске и своей боли во внутреннем созвучии с Собственным» [Лэнгле, 2005, с. 61].

Предпринятое нами междисциплинарное исследование рассматривает текст как область стыка литературоведения, теории текста, психологии, лингвистики, что связано с целями: выделением, анализом, систематизацией текстовых связей (знаков текста) с глубинными художественно-психологическими свойствами образа повествователя (его экзистенциальными характеристиками), а также описанием процесса художественно-психологического смыслопорождения, сопряжённого с глубинными чертами и выраженного через текстовые связи.

В данной статье мы рассмотрим ценностно-семантические оппозиции в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» как содержательные текстовые доминанты, расположенные в ситуациях «экзистенциальной наполненности».

По словам М. М. Бахтина, подлинная жизнь личности совершается «в точке внахождения себя <...> где я абсолютно не совпадаю с самим собою <...> там, где преодолевается в себе ценностное самодовление бытия-наличности» в условиях диалогического проникновения [Бахтин, 1986, с. 134–143].

Такие «точки внахождения себя» в мире, обозначающие ощущение повествователем того, что вне него, как «своего» (внутренне важного для себя), многочисленны. Предваряющие первое появление ключевого слова «сердце» в произведении, они составляют ряд ценностно-семантических оппозиций, каждая часть которых одинаково важна для находящегося в «экзистенциальной наполненности» повествователя: «Москва — загородное пространство», «человек — монах», «человек — власть», «слабость — сила», «чувство — долг», «множество — единица».

Оппозиции, дихотомически разделённые по структуре и семантике, обозначают не только отношение повествователя к выше названным реалиям, но и диалогичность этого отношения²⁸. Например, в оппозиции «Москва — загородное пространство» повествователь и пропозиционально и художественно-психологически принадлежит части оппозиции «Москва» (жителем города он и является). На эту внутреннюю приверженность указывает структура предложения, где происходит перекрёстное наложение функций двух семантических актантов («жители Москвы» и «я»), что придаёт свойство взаимной ориентированности, маркирует их диалогические отношения, тем самым обозначая двойные художественно-психологические связи:

Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком... (с. 506)²⁹.

Тем не менее повествователь одновременно является членом и второй части оппозиции «загородное пространство» (по которому совершает прогулки).

²⁸ И. А. Гурвич отмечает в качестве типологического показателя прозы Карамзина «несогласие, раздвоение мысли», представляющее собой «череду диссонансов, лишённых разрушительной силы» [Гурвич, 1987, с. 22].

²⁹ Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на произведение Н. М. Карамзина по следующему источнику: Карамзин Н. М. Собр. соч.: в 2 т. Л., 1984. Т. 1.

Оппозиция «множество — единица» насыщена дополнительной диалогичностью за счёт двойной художественно-психологической отнесённости повествователя к каждой из её частей: чувствительный литератор с любящим сердцем как «единица» и он же — один из людей, в том числе и «чувствительных» — как «множество». Если рассматривать оппозицию в аспекте «множество» (народ) — «единица» (царь), то повествователь — это «множество». Выделение части оппозиции «единица» (царь)» подчёркивается тестовыми ритмами — усиленной семи-сложной синтагмой, к которой «ведут» цепочки десятисложных синтагм с семантикой сельской жизни, что создаёт дополнительную оппозицию «царь — народ (сельские жители)»:

Почти на краю горизонта, 9 синеются Воробьевы горы. 10 На левой же стороне 7 видны обширные, 6 хлебом покрытые поля, лесочки, 11 три или четыре деревеньки 10 и вдали село Коломенское 10 с высоким дворцом своим 7 (с. 506).

Описанная оппозиция семантически сближается с ранее названной «Москва — загородное пространство», образуя имплицитную текстовую связь образов царя и повествователя, проявляющую мотив — намерение повествователя, касающееся возможностей его влияния на царя³⁰.

В оппозиции «человек — монах» повествователь, пропозиционально принадлежа к первой её части, художественно-психологически «стремится» и ко второй. Ему необходимо слышать внутренним слухом «глухой стон времен», слова и молитвы монахов, что составляет важную часть его сентиментальных прогулок. Ключевые слова «сердце» и «чувство», важные не только для «Бедной Лизы», но и для всего творчества Карамзина, появляются впервые в повести в «монастырском» контексте:

Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травой, и в темных переходах келий. Там, оперишись на развалины гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездную минувшего поглощенных, — стону, от которого сердце мое содрогается и трепещет (с. 507).

Приведённый фрагмент передаёт интегральное эмоционально насыщенное состояние глубины и полноты восприятия в ситуации соприкосновения с разрушением, соотносимое с определением К. Ясперса («действительность бытия в подлинном крушении») [Ясперс, URL], Л. А. Капитановой (при осознании «краткости и бренности челове-

³⁰ В. Н. Топоров говорит об экспликации через образ рассказчика «пейзажного» и «исторического», что соединяет историю частную с «общей» историей [Топоров, 1995, с. 84].

ской жизни, он преклоняется перед ее вечным обновлением») [Капитанова, 1999, с. 69], что проявлено лексическими маркерами пространственной деструкции, в то же время не представляющей прямой опасности («опустевшего», «гробов, заросших высокою травой», «темных переходах»), в сочетании с маркерами аудиальными («воют», «внимаю глухому стону») и кинестетическими («содрогается и трепещет»).

Тем самым создаётся «воронка» активного читательского внимания, ведущая к следующему фрагменту:

Иногда вхожу в келии и представляю себе тех, которые в них жили, — печальные картины! Здесь вижу седого старца, преклонившего колена перед распятием и молящегося о скором разрешении земных оков своих, ибо все удовольствия исчезли для него в жизни, все чувства его умерли, кроме чувства болезни и слабости (с. 507).

Ключевое слово «чувство» в данном фрагменте существует в трёх вариантах: лексическом эквиваленте «удовольствие» как «наслаждение»³¹ («все удовольствия исчезли для него в жизни»), «чувство» как «эмоция»³² («все чувства его умерли») и «чувство» как «ощущение»³³ («чувства болезни и слабости»).

Приведённая текстовая триада содержит в себе один из парадоксов повести: старому монаху, всю жизнь усердно исполняющему свой долг («преклонившего колена перед распятием»), «наслаждения» попросту не интересны. Тем не менее монах молится о приходе смерти в первую очередь из-за исчезнувших удовольствий и лишь во вторую — из-за отсутствия эмоций.

При разрешении этого парадокса нужно учесть, что повествователь входит в кельи, максимально сблизившись с сознанием другого человека, настроившись на переживание другого человека в его неповторимости, сущности, т. е. в состоянии «экзистенциальной наполненности», дающем ощущение новой полноты и совершенства жизни (или, по-иному, «удовольствия») ³⁴. А этого как раз и лишён описываемый повествователем монах. Таким образом, предмет печали монаха — это отсутствие «экзистенциальной наполненности», когда-то им испытываемой и без которой он ощущает «экзистенциальный вакуум», а предмет

³¹ Чувство радости, довольства от приятных ощущений, переживаний [Словарь русского языка, т. 4, 1988, с. 469].

³² Внутреннее психологическое состояние человека, его душевное переживание [Словарь русского языка, т. 4, 1988, с. 689].

³³ Психофизическое ощущение, испытываемое человеком [Словарь русского языка, т. 4, 1988, с. 689].

³⁴ Ср. у Ю. М. Лотмана: «Момент высшего напряжения снимает все границы непереодолимостей и делает несовместимое единым» [Лотман, 2000, с. 30].

печали повествователя — отсутствие «экзистенциальной наполненности» в заброшенном монастыре, когда «полнота человеческой жизни недостижима» [Гребнева, 2020, с. 74].

Итак, в рамках оппозиции «человек — монах» мы можем определить ещё одну имплицитную художественно-психологическую связь с глубинными свойствами повествователя и через неё установить мотив побуждающего к действию сопереживания.

Таким образом, ценностно-семантические оппозиции являются текстовыми связями, ведущими к раскрытию глубинных художественно-психологических черт повествователя, а также контекстуальным способом их характеристики, отражающим его мотивы, установки, обобщённые суждения мировоззрения (генерализации).

Ценностно-семантические оппозиции обладают свойством обозначения диалогичности художественно-психологического отношения повествователя к обозначаемым реалиям в ситуации «экзистенциальной наполненности», а пропозициональные и художественно-психологические противоречия разрешаются в рамках означенной ситуации.

Текстовыми знаками, организующими активное читательское внимание и привлекающими его к глубинным художественно-психологическим характеристикам, являются лексические маркеры, соответствующие изображаемому интегральному эмоциональному состоянию повествователя.

Библиографический список

- Аристотель. Эвдемова этика. М., 2005.
- Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М., 1986.
- Гребнева М. П. Тема жизни и смерти в рассказах А. Е. Новоселова // Филология и человек. 2020. № 1.
- Гурвич И. А. О развитии художественного мышления в русской литературе (конец XVIII — 1-я пол. XIX вв.). Ташкент, 1987.
- Капитанова Л. А. Изучение «Бедной Лизы Н. М. Карамзина на уроках литературы в школах нового типа // Карамзинский сборник. Повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»: Проблемы изучения и преподавания. Ульяновск, 1999.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики : в 8 т. Т. 4. М., 2000.
- Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Семиосфера. СПб., 2000.
- Лэнгле А. Person. Экзистенциально-аналитическая теория личности. М., 2005.

Топоров В. Н. Бедная Лиза Карамзина. Опыт прочтения: К двухсотлетию выхода в свет. М., 1995.

Ясперс К. Духовная ситуация времени. URL: <https://readli.net/chitat-online/?b=102788&pg=1>

Источник

Карамзин Н. М. Собр. соч. : в 2 т. Т. 1. Л., 1984.

Словарь

Словарь русского языка. АН СССР : в 4 т. Т. 4. М., 1988.

References

Aristotel. *Evdemova etika* [Eudem's ethics]. Moscow, 2005.

Bahhtin M. M. *Avtor i geroj v esteticheskoj deyatel'nosti* [Author and hero in aesthetic activity]. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow, 1986.

Grebneva M. P. *Tema zhizni i smerti v rasskazakh A. E. Novoselova* [The Theme of life and death in the stories of A. E. Novoselov]. *Filologiya i chelovek*. [Philology & Human]. Barnaul, 2020. No 1.

Gurvich I. A. *O razvitii khudozhestvennogo my'shleniya v russkoj literature (konecz XVIII — 1-ya pol. XIX vv.)* [On the development of artistic thinking in Russian literature (late XVIII-1st floor) XIX centuries]. Tashkent, 1987.

Kapitanova L. A. *Izuchenie «Bednoj Lizy N. M. Karamzina na urokah literatury v shkolah novogo tipa* [The Study of «Poor Liza» N. M. Karamzin at literature lessons in schools of a new type]. *Karamzinskij sbornik. Povest» N. M. Karamzina «Bednaya Liza»: Problemy izucheniya i prepodavaniya* [Karamzin collection N. M. Karamzin's story «Poor Liza»: Problems of studying and teaching]. Ulyanovsk, 1999.

Losev A. F. *Istoriya antichnoj estetiki* [History of ancient aesthetics]. In 8 vols. Vol. 4. Moscow, 2000.

Lotman Yu. M. *Kul'tura i vzryv* [Culture and explosion]. *Semiosfera* [Semiosfera]. St. Petersburg, 2000.

Längle A. *Person. Existential-analytical theory of personality* [Existential-analytical theory of personality]. Moscow, 2005.

Toporov V. N. *Bednaya Liza Karamzina* [Poor Liza Karamzina]. *Opy't prochteniya: K dvukhsotletiyu vy'khoda v sve*. [Experience of reading: To the bicentenary of publication]. Moscow, 1995.

Jaspers K. *Duhovnaya situaciya vremeni* [The spiritual situation of the time]. URL: <https://readli.net/chitat-online/?b=102788&pg=1>

List of sources

Karamzin N. M. *Sobraniye sochineniy v dvukh tomakh* [Collected works in two volumes]. Vol. 1. Leningrad, 1984.

ЛЮБОВЬ КАК ОСВОБОЖДЕНИЕ В РОМАНЕ АНЧИ МИН «ДИКИЙ ИМБИРЬ»

Е. М. Караваяева

Ключевые слова: Анчи Мин, любовь, личная свобода.

Key words: Anchee Min, love, personal freedom.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-14

Китайскую литературу конца XX — начала XXI века отличают не только многоголосье тем и мотивов, но и территориальное разнообразие. Исследователи выделяют две основные группы. К первой относят литературу, созданную китайскими писателями на китайском языке на территории Китая. Так называемая заморская литература [Цзин, 2013, с. 3] включает в себя «произведения как на китайском языке, так и на других языках, созданные этническими китайцами, живущими за пределами Китая» [Букатая, 2016, с. 32]. Ко второй группе принадлежит Анчи Мин (англ. Anchee Min), родившаяся в Шанхае в 1957 году. Детство и юность в коммунистическом Китае подарили будущей писательнице богатый материал для последующих произведений. Мин проходит путь от искренней преданности идеям коммунистической партии в юности до горького разочарования, которое вынуждает ее покинуть страну и уехать в США. На новой родине она преобразует собственные воспоминания в автобиографический роман «Красная Азалия» об ужасах «культурной революции», который выходит в 1994 году. Открытая и искренняя манера повествования обеспечила произведению громкий успех и любовь читателей. В 2002 году Мин вновь обращается ко времени правления Мао и выпускает роман «Дикий Имбирь» (англ. Wild Ginger) [Min, 2002], который укрепляет популярность автора. Основная сюжетная линия выстроена вокруг взаимоотношений двух подруг и молодого человека, юность которых пришлось на эпоху культурной революции в Китае. Классическая форма любовного треугольника позволяет автору обратиться к теме любви не только на уровне отношений между женщиной и женщиной, но и в контексте взаимоотношений религиозной любви и коммунистической идеологии. Вслед за многими исследователями мы исходим из того, что «любовный дискурс персонажей значим для понимания идейного содержания произведения» [Велюго, 2016, с. 10; Вдо-

виченко, Лушникова, 2019, с. 130]. В данной статье исследуется художественная трактовка темы любви, которая, по мнению автора, предоставляет единственную возможность обрести личную свободу в тоталитарном обществе.

Рассмотрение темы любви в романе невозможно без анализа окружающей действительности, которая формирует мировоззрение героев и оказывает влияние на их психологию и поведение. В идеологии коммунистического тоталитаризма религиозное чувство и любовь к партии несовместимы. Отвергая религию, коммунизм копирует церковную вертикаль, в которой партия и ее лидер стремятся занять место церкви и бога. Коммунисты стремятся не только к достижению абсолютной власти, но и завоеванию народной любви, трансформируя традиционную любовь к ближнему и любовь к богу в любовь к партии и ее лидеру. Основным инструментом художественного анализа взаимоотношений религии и коммунистической идеологии в романе становится гротеск, в основе которого лежит «активное неприятие изображаемой действительности в ее существующем виде» [Эстетика, 1989, с. 69]. Чрезмерное преувеличение, заострение отдельных явлений, граничащее с неправдоподобием, позволяют автору бросить вызов существующей реальности.

Одна из главных героинь – Мейпл, от лица которой ведется повествование, – сравнивает стремление своих ровесников стать настоящим маоистом с достижением нирваны у буддистов:

Для нашего поколения стать маоистом было равносильно тому, что для буддиста достичь нирваны. Возможно, мы пока и не понимали как следует маоистской литературы, но с детского возраста нас учили тому, что смена взглядов и убеждений является смыслом нашей жизни, что мы должны поработить свои тело и душу, пожертвовать всем, чтобы достичь этого³⁵ (с. 12).

Коммунистическая пропаганда, направленная в основном на молодое поколение, приводит к тому, что молодежь начинает искренне верить в заботу и защиту Мао и любить его. Традиционная вера в Будду подменяется верой в Мао. Любовь к «спасителю» перерастает в обожествление, а его образ превращается в чудотворную социалистическую икону:

Я посмотрела на портрет Мао на стене. У Председателя были добрые черты лица. Улыбающиеся глаза, сияющие щеки, круглый нос, мягкий рот. Спокойное лицо. Острый Перец однажды сказа-

³⁵ Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на следующее издание: Мин А. Дикий Имбирь: роман / пер. С. Андрюниной. М.: Гелиос, 2007.

ла, что если долго смотреть на портрет Мао, Председатель оживет. В глазах появится блеск, а губы расплывутся в улыбке» (с. 23).

Спаситель китайского народа подобно богу растворяется в жизни китайского общества. Его присутствие ощущается в каждой школе, учреждении и доме. Все молодые люди обязаны приносить в школу «три сокровища»: пуговицу с изображением Мао, книжечку с избранными цитатами и красную повязку на руке, а взрослые должны иметь в доме портрет лидера. Мао становится одновременно видимым и невидимым членом каждой семьи:

Статуэтка Мао стояла на шкафу. Мао смотрел на нас с портрета на стене. В каждом углу дома было что-то, напоминавшее о Мао. Всего девять портретов. Образ Мао был на обложках книг, шкафах, одеялах, посуде (с. 23).

Совмещая элементы карикатуры и условности, автор доводит антропоморфный фетишизм до уровня абсурдного китча. Так, главная героиня Джинджер разговаривает с «ожившей» статуей лидера, а пуговицы на карманах рубашки одной из школьниц издалека напоминают «обнаженные груди с головой Мао вместо сосков» (с. 45).

В отличие от молодежи, персонажи старшего поколения сохраняют верность религиозным традициям даже под страхом репрессий со стороны властей. Конфликт поколений особенно ярко выражен на примере отношений главной героини и ее матери. Джинджер отвергает религию и стремится стать образцовым маоистом, ради чего даже отрекается от отца, подобно сотням молодых людей в Китае того времени. Ее мать не отказывается от религиозных чувств и не боится открыто противостоять партии. Женщина молит Бога направить дочь на путь истинный, так как «коммунисты запудрили ей мозги, как и всем в Китае» (с. 15). В прошлом оперная певица, отлученная от сцены по политическим причинам, она считает, что причина «безумства» дочери кроется в ее имени. В свое время родители пренебрегли советом родственницы назвать дочь «Чистая Вода» и нарекли ее «Дикий Имбирь», несмотря на предостережение о том, что «в девочке слишком много огня, и она испепелит саму себя» (с. 6). Матери кажется, что пренебрежение традициями заставило дочь превратиться из свободолюбивого человека в ревностного фанатика тоталитарного режима.

В отношениях Мейпл и ее матери нет открытого конфликта. Девушка снисходительно относится к чувствам матери, которая продолжает тайно совершать религиозные обряды. Мать Мейпл винит коммунистов в том, что они запретили поклонение духам, а ведь «этот ритуал помогал предкам выпускать гнев» (с. 112). Кульминацией выну-

жденного компромисса между искренней любовью к Будде и притворной верностью Мао становится неосознанное и оттого еще более гротескное низвержение китайского лидера во время демонстрации. Завявив, что «*учение Мао придаст ей сил*», чтобы нести его портрет, в самый ответственный момент выражения всеобщей любви к Великому Кормчему женщина падает с портретом в руках, восклицая «*О, Всевышний Будда!*» (с. 164).

Если старшее поколение находит утешение в любви к богу и вере, то молодежь становится жертвой государственной пропаганды. Тем не менее в финале романа мать Мейпл приносит в буддистский храм урну с прахом Джинджер под именем «Обрела землю». Этот жест в отношении героини, которая мечтала занять место в пантеоне видных деятелей маоизма и тем самым обрести бессмертие, становится символом торжества вечных человеческих ценностей и всепрощающей любви.

Особое отношение партии к любви между мужчиной и женщиной также приобретает в романе гротескное звучание. Любовь к партии требует сверхчеловеческой преданности. Присваивая себе единоличное право быть блюстителем коммунистической морали, главная героиня Джинджер не только устанавливает законы для молодежи (любой, кого поймают за выражением любовных чувств, будет считаться преступником), но и лично возглавляет несколько рейдов, в ходе которых Красные Охранники врываются в жилые дома. Несмотря на все усилия, героине не удается полностью отречься от себя ради партии, ее лидера и идеи социалистического равенства и братства. Девушка пребывает в плену иллюзий, что идеи Великого Кормчего помогут ей подавить желания плоти. Автор доводит ситуацию до уровня абсолютного гротеска. После так называемой аудиенции у Мао Джинджер дает письменную клятву верности лидеру в том, что она «*готова отказаться от личной жизни, брака и семьи, чтобы быть слугой народа и настоящим маоистом*» (с. 74). Она подписывает контракт на публикацию своего дневника в последующие десять лет. Этот текст займет свое место в школьных учебниках, а школьники будут его цитировать. Однако если попытки героини спрятать женственные формы под военной одеждой в стиле Мао в некоторой степени успешны, ее сопротивление естественной человеческой любви оборачивается полным провалом.

Зная о чувствах Эвергрин, Джинджер приглашает молодого человека к себе домой, чтобы учить цитаты Мао. Но ни многочисленные портреты, ни «ожившая» скульптура любимого Председателя не способны подавить естественные человеческие желания. Героиня прячет свою лучшую подругу Мейпл в шкаф с тем, чтобы та помогла ей про-

тивостоять собственным чувствам. Однако идея оказывается не такой уж удачной. Преданность подруге не позволяет Мейпл признаться в чувствах к Эвергрину, но «обоюдная страсть толкает их на предательство» [Панова, 2016, с. 55]. Первая любовь меняет молодого маоиста:

Председатель учит нас отказаться от себя. Но я узнаю себя настоящего, себя как человека. Впервые я смотрю на все своими глазами, а не глазами Мао. Это опустошает. Мой мир перевернулся (с. 59).

Разрушение иллюзий повлекло за собой цепь вопросов, на которые молодому человеку нужно ответить, прежде всего, самому себе. Он приходит к осознанию того, что важнее быть человеком, чем маоистом, а любовь является единственной формой личной свободы. Опыт чувственной любви заставляет Эвергрин навсегда покинуть светлый мир идей Мао. Он не желает быть «евнухом-охранником» идеологии Джинджер и выбирает жизнь с Мейпл, которая оказывается готовой отказаться от своих политических взглядов ради настоящей любви. Открытка со словами «для меня любовь важнее маоизма» (с. 72), которую Эвергрин отправляет Мейпл, становится символическим триумфом любви над идеологией.

Романтические отношения между Эвергрином и Мейпл вносят новую динамику в развитие сюжета и раскрытие образов персонажей, прежде всего Джинджер. Оставаясь верной идеям маоизма, героиня не может отказаться от чувств к Эвергрину и стремится вернуть молодого человека. С презрением называя сексуальные отношения проявлением животной натуры человека, девушка старается доказать превосходство идей Мао над желаниями плоти и соблазняет молодого человека. Она искренне считает, что совершает падение исключительно во имя Председателя и цитирует его изречения даже в моменты близости. Для Джинджер этот странный акт символизирует своеобразное слияние с двумя возлюбленными. В свою очередь для молодого человека это становится метафорой протеста против демагогии, бесчеловечности и бесполезности маоизма. Именно любовь обладает достаточной силой, чтобы избавить героя от ложных представлений и обрести свободу.

Совершенно другой женский характер изображен в образе Мейпл — третьей участницы этого любовного треугольника. Любовь занимает центральное место в жизни юной Мейпл. Открытая миру, она одинаково сильно любит родителей, Мао, Джинджер и Эвергрин. Однако естественное взросление расставляет приоритеты в этом своеобразном четырехугольнике. Несмотря на запутанные личные и идеологические повороты судьбы, любовь и верность Мейпл по отношению к подруге

остаются неизменными. Первый опыт романтических отношений становится ключевым событием в переоценке ее жизненных ценностей. Испытывая одновременно чувство вины и освобождения, Мейпл осознает, что «*больше не девственница, как Джинджер*» (с. 70), а идея посвятить всю жизнь Мао была не только скучной, но и нелепой. Однако автор вновь позволяет идеологии вмешаться в жизнь героев, лишая их возможности насладиться естественным человеческим счастьем. Фанатичная преданность Джинджер маоизму проникает в интимные отношения Мейпл и Эвергрин. В моменты близости молодой человек шепчет своей возлюбленной: «*Давай станем реакционерами, давай сожжем дом Мао*» (с. 123). Однако цитирование изречений Мао, начавшееся как шутка, становится мощным афродизиакком, необходимым для акта любви. Со временем идеи Председателя начинают замещать отсутствие Джинджер, в которую по-своему влюблены и Эвергрин, и Мейпл. Для них образ Мао сливается с образом девушки, и упоминание одного имени автоматически вызывает в памяти образ другого:

Однажды ночью все стало для меня невыносимо. Я сказала, чтобы он называл меня ее именем, а сама стала говорить как она. Я цитировала Мао так, как бы это сделала Джинджер. Я подражала ее интонациям и манере речи (с. 186).

Эвергрин может получить чувственное наслаждение, думая о Джинджер, а Мейпл — представляя будущее без нее. Освободившись от влияния маоизма, молодые люди продолжают испытывать сильную зависимость от подруги, поэтому долгое время не способны ощущать волшебство момента «здесь и сейчас». Несмотря на искренние чувства, герои воссоединяются лишь спустя годы.

Для Джинджер вовлечение партии в любовные отношения оборачивается катастрофой, доказывающей, что делить любовь к Мао с любовью к простому смертному практически невозможно. Став жертвой ложного доноса, Джинджер, надеясь доказать свою верность партии и Мао, совершает самоубийство. Однако вместо восстановления доброго имени героиня обретает полное забвение, символизирующее неспособность партии навязать идеологию и влиять на личную жизнь людей.

Образы, созданные Мин в романе, являются неотъемлемой частью своего времени.

Реализуя выбранные или навязанные им роли, молодые люди хотят определить свое место в жизни. Автор подчеркивает, что не идеологические трансформации и верность партии, а естественная человеческая любовь способствует становлению личностей Эвергрин и Мейпл. В ро-

мане рефреном проходит мысль: вмешательство партии в самую интимную сферу человеческой жизни отвергает саму идею «партоцентризма» [Karaguzov, 2008, с. 185] и культивирует антропоцентрический взгляд на мир и поведение персонажей. Переплетение комических и трагических ситуаций позволяет автору пророчески утверждать, что доминирование коммунистической идеологии — явление временное, а естественная человеческая любовь является единственным средством обрести личную свободу и зрелость.

Библиографический список

Букатая А. М. Культурный полифонизм в современной китайской прозе // Белорусско-китайский культурный диалог (II): история, современное состояние, перспективы : сб. науч. ст. / под научн. ред. Н. Н. Хмельницкого. Минск, 2016.

Велюго О. А. Дискурс любви или любовный дискурс? Комментарий к терминологическому аппарату // Вестник Белорусского государственного экономического университета. 2016. № 1.

Вдовиченко Е. А., Лушникова Г. И. Дискурс любви в художественной литературе (на материале романа Эрика Шмитта «Попугай с площади Ареццо») // Филология и человек. 2019. № 3.

Панова А. М. Женские образы в романе «Дикий Имбирь» Анчи Мин // Новая наука: от идеи к результату : материалы научно-практ. конф. 2016. № 11–2.

Цзин Л. Литература зарубежья на китайском языке становится новой силой китайской литературы (новый обзор) URL: http://paper.people.com.cn/rmrbhwb/html/2013-07/12/content_1267858.htm.

Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. М., 1989.

Karaguzov P. The Intimate Jokes of «Partocentrism» in Milan Kundera's The Joke and Anchee Min's Wild Ginger. Acta Slavica Iaponica. Vol. 25, 2008.

Источники

Мин А. Дикий Имбирь: роман / пер. С. Андрюниной. М. : Гелиос, 2007.

Min A. Wild Ginger. Houghton Mifflin. New York, 2002.

References

Bukataya A. M. *Kul'turnyi polifonizm v sovremennoi kitaiskoi proze* [Cultural Polyphonism in Modern Chinese Prose]. *Belorussko-kitaiskii kul'turnyi dialog (II): istoriya, sovremennoye sostoyanie, perspektivy* [Belarusian-Chinese cultural dialogue (II): history, current state, prospects]. Minsk, 2016.

Velugo O. A. *Diskurs ljubvi ili ljubovniy diskurs? Kommentariy k termenologicheskomu apparatus* [The Discourse of Love or a Love Discourse? Comment to the Terminological Apparatus]. *Vestnik Belorusskogo gosudarstvenogo ekonomicheskogo universiteta* [Bulletin of Belarus State Economical University]. 2016. No 1.

Vdovichenko E. A., Lushnikova G. I. *Diskurs lyubvi v khudozhestvennoi literature (na materiale romana Erika Shmitta «Popugaii s ploschadi Arretso»)* [The Discourse of Love in Literature (Based on the French Novel by Eric Emmanuel Schmitt Les Perroquets de la Place d'Arrezzo)] // *Filologia i chelovek* [Philology & Human]. 2019. No 3.

Panova A. M. *Zhenskie obrazy v romane «Dikii Imbir» Anchee Min* [Female Characters in Anchee Min's Wild Ginger]. *Novaya nauka: ot idei k resul'tatu* [New science: from idea to result]. 2016. No 11–2.

Tszin L. *Literatura zarubezhya na kitaiskom yazyke stanovitsya novoi siloi kitaiskoi literatury (novyi obzor)* [Overseas Chinese Literature is Becoming a New Force]. URL: http://paper.people.com.cn/rmrbhwb/html/2013-07/12/content_1267858.htm

Estetika: Slovar' [Aesthetics: Dictionary]. Edited by A. A. Belyaev. Moscow, 1989.

Karagyozyov P. *The Intimate Jokes of «Partocentrism» in Milan Kundera's The Joke and Anchee Min's Wild Ginger*. *Acta Slavica Iaponica*. Vol. 25. 2008.

List of sources

Min A. *Dikiy Imbir'* [Wild Ginger. Novel']. Translated by S. Andryunina. Moscow, 2007.

Min A. *Wild Ginger*. *Houghton Mifflin*. New York, 2002.

РЕЗЮМЕ

SUMMARY

И. Н. Дьяченко. Звуковой уровень текста как детерминанта интерпретации. В статье рассматриваются современные подходы к изучению текста как продукта речевой деятельности. Речевая деятельность является неотъемлемой частью любой деятельности индивида вообще. В последнее время лингвистика актуализирует определение языка как средства репрезентации психики и сознания индивида. Понимание речевого произведения подразумевает построение системы концептов, вследствие чего оказывается возможным восприятие авторского замысла. Указанный подход представляется чрезвычайно актуальным применительно к исследованию иноязычного текста. Переводчик воссоздает содержание оригинального текста на основе собственной концептуальной системы. При этом следует отметить, что полное совпадение концептуальных систем автора и переводчика в принципе невозможно в силу их уникальности. При переводе инокультурного текста эквивалентность достигается путем реконструирования переводчиком его доминантного смысла, эмоционального и фоносемантического содержания.

I. N. Dyachenko. Phonemic Level of the Text as the Interpretation Determinant. The article deals with modern paradigms of the text analysis. The text is considered as a result of speech activity. Speech activity is an integral part of any individual's activity. Recently, linguists have emphasized that language is the way of representation of an individual's mentality and consciousness. Understanding of the text is based on the system of concepts, which makes it possible to perceive the author's idea. This approach is topical in the original text analysis. The interpreter reconstructs the original text content within the framework of his/her own conceptual system. It is worth mentioning that absolute identity of conceptual systems of the author and the interpreter is impossible because of their differences. In the process of translation the interpreter should get the dominant meaning, emotive and phonosemantic content of the original text.

М. А. Деминова. Трансмедийный проект: стратегия коммуникативного интерактива (на материале сайта «РБК Pro»). Статья посвя-

щена анализу трансмедийного проекта сайта «РБК Про» как интерактивной площадки, на которой происходит формирование медийного продукта, обладающего определенной ценностью для целевой аудитории. Традиционные способы получения информации сегодня не привлекательны для аудитории. Новые запросы потребителей повлияли на появление формата трансмедиа. Должна была появиться новая культурная практика восприятия содержания средств массовой информации. Современные технологии коммуникации дают журналистике возможность представлять информацию не только с помощью традиционных средств, но и используя другие инструменты цифровой передачи данных. Применение инструментов трансмедиа явилось ответом журналистики на запросы аудитории. В данном исследовании выявлены виды коммуникативных стратегий, используемых для создания трансмедийного проекта «РБК Про», систематизированы трансмедийные принципы и технологии продвижения медийного продукта, привлекательного для интерактивного взаимодействия с аудиторией. Новизной исследования является раскрытие эффекта мультиплицируемости организаторской функции СМИ, творчески реализующего современные технологии создания и продвижения медиаконтента.

M. A. Deminova. Transmedia Project: Strategy of Communicative Interaction (Based on the Material of the «RBC Pro» Website). The article is devoted to the analysis of a transmedia project of the *RBC Pro* website as an interactive platform where a media product is formed which is valuable for the target audience. Nowadays, traditional methods of obtaining information are not attractive to the audience. New consumer demands have caused the emergence of a transmedia format. New cultural practice of perceiving media content was to emerge. Modern communication technologies give journalists an opportunity to present information not only by traditional means but also using other digital data transfer tools. The use of transmedia tools meet the expectations of the new audience. This study identifies the types of communication strategies used to create the *RBC Pro* transmedia project, systematizes transmedia principles and technologies of promotion of a media product that is attractive for interactive contact with the audience. The novelty of the research is the disclosure of the multiplication effect of the organizing function of the media, which creatively implements modern technologies to create and promote media content.

Е. В. Бакланова, И. Ю. Колесов. Актуализация признаков песенно-поэтического текста в текстах жанров «рок» и «поп». Песня, а именно песенно-поэтический текст, рассматривается в данной статье как худо-

жественно-музыкальное произведение, имеющее ряд характерных текстовых признаков. Авторы выделяют критерии для разграничения различных манифестаций текстов. В качестве критериев текста как речевого вербального произведения авторы рассматривают главные признаки текста: семиотический, структурный, смысловой, функциональный и коммуникативный. В статье приведены песенно-поэтические тексты различной жанровой принадлежности, а именно жанров «рок» и «поп». Авторы анализируют их в соответствии с основными признаками текста. В процессе анализа выявляются как общие, так и отличительные черты текстов контрастирующих жанров. Посредством анализа авторы показывают, что при определении текстовой принадлежности к конкретному типу недостаточно какого-либо одного критерия, так как текст является многоаспектным феноменом. Делается вывод, что именно совокупность признаков песенно-поэтических текстов, выявляемых в ходе анализа рассматриваемых в статье аспектов, позволяет отграничивать песенно-поэтические тексты одного жанра от другого.

E. V. Baklanova, I. Y. Kolesov. Actualization of Song and Poetic Text Features in the Texts of «Rock» and «Pop» Genres. In this article a song, or more specifically, a song-and-poetry text, is presented as a literary musical piece of art displaying a number of particular text features. The authors define criteria for distinguishing various text manifestations. Main features of the text — its semiotic, structural, semantic, functional and communicative characteristics are considered as the criteria of the text as a verbal speech product. Song-and-poetry texts of various genres, such as «rock» and «pop» are described in the article. They are analyzed in accordance with the main features of the text. In the process of analysis, both general and distinctive features of texts of contrasting genres are revealed. By analyzing the samples of the texts belonging to rock and pop, the authors claim that while determining the text type or genre, one criterion is not enough, because the text is a many-sided phenomenon. The authors come to the conclusion that it is the combination of features of song-and-poetry texts which are revealed in the analysis of the aspects considered in the article that can serve the instrument to differentiate song-and-poetry texts of various genres.

Е. В. Милетова, О. М. Литвишко. Сравнительный анализ структурно-семантических особенностей терминологических единиц профессионально-ориентированного дискурса (на материале английского языка). Статья посвящена анализу структурных особенностей англоязычных терминов сферы искусства, религии и права. В качестве материала исследования выступают современные англоязычные искусство-

ведческие тексты из журнала *The Artist*, тексты религиозной направленности из журнала *Faith and Philosophy*, размещенные в сети Интернет, тексты решений Международного суда ООН, представленные на официальном сайте суда. Авторы говорят о существовании универсальной классификации терминов, согласно которой термины по своей структуре делятся на однокомпонентные, двухкомпонентные и многокомпонентные. В работе представлен сравнительный анализ терминосистем сферы искусства, религии и права. Результаты эмпирического анализа языкового материала показали, что в пределах области искусства функционируют однокомпонентные термины, актуализируемые существительными, двухкомпонентные термины, представляющие собой конструкцию прилагательное + существительное, многокомпонентные термины, состоящие из трех и более лексем. В терминологическом поле религиозной сферы находят свою практическую реализацию однокомпонентные и двухкомпонентные термины, репрезентирующие аналогичные частеречные модели. В терминосистеме права наблюдается использование однокомпонентных терминов, выраженных как существительными, так и глаголами, двухкомпонентных и многокомпонентных терминов, представленных различными структурными моделями.

E. V. Miletova, O. M. Litvishko. Comparative Analysis of Structural and Semantic Features of Terminological Units of Professionally Oriented Discourse (on the Material of the English Language). The article is devoted to the analysis of structural features of terms in the spheres of art, religion and law. The material of the research includes art-related texts from the journal *The Artist*, religion-related texts from the journal *Faith and Philosophy* published in the Internet, texts of the International Court of Justice judgements presented on the official website of the Court. The authors speak about the existence of a universal classification of terms according to which terms can be classified into one-component, two-component and multi-component ones. The article presents a comparative analysis of terminological systems of art, religion and law. The results of the empirical research prove that the sphere of art is represented by one-component terms presented by nouns, two-component terms expressed by a combination adjective + noun, multi-component terms consisting of three and more lexemes. Terminological system of religion is represented by one-component and two-component terms, expressed by analogous part-of-speech models. Terminological system of law also employs one-component terms expressed both by nouns and verbs, two-component terms represented by various structural models, multi-component terms.

Е. Э. Уланова. Компетенции устного переводчика. В статье описываются практические навыки устного переводчика. Проводится обзор необходимых профессиональных навыков, которыми должен обладать устный переводчик. Автор рассуждает о профессиональных и врожденных способностях, которые важны при овладении профессией синхронного переводчика и совершенствовании необходимых навыков: концентрация внимания, долговременная и оперативная память, диафрагмальное дыхание, коммуникативные навыки. Обосновывается положение, что подача в устном переводе играет решающую роль, в связи с этим автор говорит о проблеме гигиены голоса. Особое место в статье уделяется понятию фоновых знаний и культурологической компетенции, а также объясняется практическое значение указанных понятий для устного переводчика. Автор приходит к выводу, что полнота и разносторонность фоновых знаний значат больше, нежели актуальность новостей, получаемых из медиаканалов. В статье также рассматриваются причины типичных ошибок при подготовке к устному переводу. В заключение автор рассуждает о проблемах внутренней мотивации и квалифицированной подготовке переводчиков, что в совокупности с самостоятельной работой и опытом межкультурной коммуникации способствует построению компетентной профессиональной личности.

Е. Е. Ulanova. Competences of the Interpreter. The article describes practical skills of the interpreter. It reviews necessary professional skills essential for the interpreter. The author describes professional and innate abilities as vital when mastering and improving one's skills of the simultaneous interpretation: mental alertness, long-term and operational memories, diaphragm breathing, and communication skills. The presentation plays a decisive role in the interpretation, in this regard, the author speaks about the problem of the working tool of the interpreter: voice hygiene. In the article much attention is paid to the concept of background knowledge, cultural competence, and their practical significance for the interpreter. The author concludes that range and richness of the background knowledge is more than recent news from media. The article also describes the reasons of common mistakes while studying interpretation. In conclusion, the author emphasises the necessity of interpreters' motivation and qualified training. These things together with experience in intercultural communication and skills development make a competent interpreter.

А. А. Булгакова. Символические образы в поэме Семёна Боброва «Древняя ночь Вселенной, или Странствующий слепец». Статья посвящена изучению символических образов в философско-эзотериче-

ской поэме Семена Боброва «Древняя ночь Вселенной, или Странствующий слепец». Подчеркивается интерес поэта к традиционной символической, осмысленной им в контексте культуры конца XVIII — начала XIX века, что отражает своеобразие его творческого сознания. Бинарная оппозиция «хаос — космос» является концептуально значимой для поэта и реализуется в системе антитестических понятий и символических образов, которые обнаруживают в поэме глубокую взаимосвязь. Следуя принципам мифологического мышления, поэт совмещает члены бинарных оппозиций, формирует систему отражений, вводит семантических посредников, наделяет образы амбивалентными значениями и допускает инвертирование диад. Свет и луч, выступающие в качестве основных символов в поэме, стягивают вокруг себя множество образов (колесо, солнце, луна, лампада, ночь, око и др.) и воплощают идею движения, которая является смысло- и формообразующей в поэме.

A. A. Bulgakova. Symbolic Images in the Poem by Semyon Bobrov *The Ancient Night of the Universe, or the Wandering Blind*. The article is devoted to the study of symbolic images in the philosophical and esoteric poem by Semyon Bobrov *The Ancient Night of the Universe, or the Wandering Blind*. The poet's interest in traditional symbolism, interpreted by him in the context of culture of the late 18th — early 19th century, is emphasized. It reflects originality of S. Bobrov's creative consciousness. The binary opposition «chaos — space» is conceptually significant for the poet and is realized in the system of antithetical concepts and symbolic images, which reveal a deep correlation in the poem. Following the principles of mythological thinking, the poet combines the members of binary oppositions, forms a system of reflections, introduces semantic mediators, endows images with ambivalent meanings and allows inverting dyads. Light and ray, which act as the main symbols of the poem, combine a lot of images (wheel, sun, moon, lamp, night, eye, etc.) and embody the idea of movement, which is the meaning- and form-building one in the poem.

М. А. Курбакова. Художественная символика И. С. Тургенева как проявление романтического начала в его творчестве. В статье рассматривается художественная символика писателя как отражение литературного направления его творчества, проводится ее анализ. История вопроса по данной теме зародилась давно, достаточно обширна и вызывает несомненный интерес. Особенность представления романтического связано с личностью самого И. С. Тургенева и присущим ему глубоким психологизмом, психофизикой его личности. Символическая система в его произведениях наполнена гегелевскими идеями о неразрыв-

ной взаимосвязи жизни Природы и человека, приверженцем которых был писатель. Эта взаимосвязь лежит в области параллельных процессов, происходящих в них. Немало внимания в творчестве И. С. Тургенева уделено силам косности и эгоизма, которые, по мнению автора, также являются двигателями прогресса. Весь этот комплекс идей, отражающих различные грани бытия и составляющих базис романтической системы и символики его творчества, порождают значимый пласт символических деталей, наполняющих его произведения особым художественным звучанием, где отдельным «украшением» стала богатая любовная символика.

М. А. Kurbakova. Artistic Symbolism of I. Turgenev as a Manifestation of Romantic Spirit of His Works. The article considers the artistic symbolism of the writer as a reflection of the literary movement of his work, and analyzes it. The history of the issue started long ago; it is quite extensive and arise much interest. Peculiarities of the romantic view are connected with the the writer himself, his inherent deep psychologism, psychophysics of his personality. The symbolic system in Turgenev's works is filled with Hegelian ideas about the inextricable relationship between the life of Nature and man, which was adopted and developed by the writer. This relationship is found in parallel processes occurring in both of them. A lot of attention in the work is paid to the forces of inertness and egoism, which, according to the author, are also engines of progress. All these ideas, reflecting various facets of human being and constituting the basis of the romantic system and symbolism of his work, bring out a great number of symbolic details in his works with a special artistic «sound», where rich love symbolism becomes a separate «ornament».

Е. Ю. Сафронова. Вопрос о жанре произведения Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели». В статье обсуждается вопрос жанровой принадлежности произведения Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», дается обзор и анализ существующих точек зрения на проблему жанра, высказывается мысль, что этот художественный текст представляет собой жанровый эксперимент ссыльного автора. Генетически произведение восходит к жанру комедии. Достоевский действительно учитывает отдельные традиции античной, ренессансной, классицистической комедии, использует частотный для комедийного репертуара матримонийный сюжет. По типу фабулы «Село Степанчиково» сближается с комедией положений, комедией интриги и комедией характеров. В то же время из жанра трагедии автор заимствовал неожиданную развязку и такой компонент фабулы, как перипетия, более того, сделал ее постоянным элементом сюжетики. Достоевский отдает предпочтение роману как жанру, более соответствующему особенностям его

дарования и имеющему возможности полного, внутренне противоречивого изображения «течения» жизни, синтезируя его разные модификации: рыцарский, любовный, усадебный, нравоописательный, семейный, психологический, социальный, философский.

Е. Yu. Safronova. The Issue of Genre Belonging of F. M. Dostoevsky's Work «The Village of Stepanchikovo». The article discusses the issue of genre belonging of Dostoevsky's work «The Village of Stepanchikovo», provides an overview and analysis of existing points of view on the problem of genre, and suggests that this literary text represents a genre experiment of the exiled author. Genetically, the work goes back to the comedy genre. Dostoevsky certainly takes into account the individual traditions of antique, Renaissance, classic comedy, uses a matrimonial plot that is frequent for the comedy repertoire. By the type of plot, «The Village of Stepanchikovo» is close to sitcoms, comedy of intrigue and comedy of characters. At the same time, the author borrowed an unexpected denouement from the genre of tragedy, and such a plot component as twists and turns, moreover, made it a permanent element of the plot. Dostoevsky gives preference to the novel as a genre more appropriate to the peculiarities of his talent and facilitating a complete, internally contradictory depiction of the «course» of life, synthesizing its various modifications: tale of chivalry, love novel, manor, moral, family, psychological, social, philosophical novel.

А. А. Кухтенкова. «Лирический мир» как одно из проявлений экзистенциональных исканий героев произведений Г. И. Газданова при восприятии ими музыки. В статье представлено участие лексических текстовых парадигм в экспликациях смежных в творчестве Г. И. Газданова лейтмотивов (*лирический мир* и *музыкальные рассказы*). Ассоциативно-синонимическое микрополе *лирический мир*, включающее метафорические перифразы, повторы, разные способы выражения контекстуальной синонимии, соотнесено с ассоциативно-тематическим микрополем, которое организуется гипонимами, отражающими лейтмотив *музыка*, а признаковые слова являются сигналами состояний исполнителя или слушателя музыкального звучания. Установлена композиционная взаимосвязь и значимость этих лейтмотивов в проявлениях их исповедального характера, проспективной функции, эмигрантского подтекста. Следовательно, обращение к репрезентации *лирического мира* в произведениях этого писателя обнаруживает взаимодействие смежных лейтмотивов, отражая глубины исповедальности героев, проявления их «духовной психобиографии». Композиционная рамка, гармоническое равновесие, эмоциональное спокойствие — основа лирического мира. Од-

ной из особенностей идиостиля Г. И. Газданова является сопровождение лирического мира музыкальным звучанием, условная граница между лейтмотивами.

A. A. Kukhtenkova, The «Lyrical World» as One of the Manifestations of the Existential Quests of the Characters of G. I. Gazdanov's Novels when They Perceive Music. The article presents the employment of lexical textual paradigms in the explications of related motives in the novels by G. I. Gazdanov (lyrical world and musical stories). The associative-synonymous microfield *lyric world*, including metaphorical periphrases, repetitions, different ways of describing the functioning of contextual synonymy, is correlated with the associative-thematic microfield, which is built by the hyponyms reflecting the theme of music, and the distinctive-feature words are signals of states of a performer or a listener of musical sounds. The compositional relation and the significance of these leitmotifs in the manifestations of their confessional character, the prospective function, and the emigrant subtext are established. That is, the reference to the representation of the lyrical world in the works of this writer reveals the interaction of related leitmotifs, reflecting the depths of the characters' confessional nature, the manifestation of their «spiritual psychobiography.» The compositional frame of harmonious balance, emotional calmness is the basis of the lyrical world. A specific feature of G. I. Gazdanov's ideostyle is the supporting of the lyrical world with musical sounds, a blurred boundary between leitmotifs.

Чжао Сюе. Восприятие современной китайской литературы в России. В данной статье осуществляется попытка осмыслить восприятие современной китайской литературы в России. Одними из основных исследовательских направлений русской синологии, ориентированной на изучение китайской литературы, являются китайская классическая литература и модернистская литература. Однако на рубеже XX–XXI веков все более очевидным становится интерес к современной китайской литературе. В последние годы непрерывно осуществляется перевод современных китайских художественных произведений. Наиболее типичной характеристикой современной китайской литературы в интерпретации русских китаистов является плюрализм, понимаемый как одновременное существование различных литературных направлений, идеологий, жанров и т. д. Автор анализирует основные направления рецепции в исследованиях русских ученых и приходит к выводу о том, что наиболее интересными для китаистов оказываются следующие темы: гуманизация в современной китайской литературе, традиции и современность, женская литература.

Zhao Xue. Perception of Contemporary Chinese Literature in Russia.

This article attempts to comprehend the perception of contemporary Chinese literature in Russia. One of the main research areas of Russian Sinology focused on the study of Chinese literature is Chinese classical literature and modern literature. However, at the turn of the XX–XXI centuries, the interest for contemporary Chinese literature becomes more and more obvious. In recent years, the translation of contemporary Chinese literary works has been continuously developing. The most typical characteristic of contemporary Chinese literature in the interpretation of Russian sinologists is pluralism, which is understood as the simultaneous existence of various literary trends, ideologies, genres, etc. The author analyzes the main trends of reception in the research of Russian scientists and comes to the conclusion that the most interesting for sinologists is the problem of attention to «People» in contemporary Chinese literature, the problem of tradition and modernity, the works of Chinese women writers.

Е. А. Мозгачева. Структура авторского концепта «witch» (на материале романа Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер и Кубок Огня»). В статье рассматривается структура ядра одного из центральных концептов для серии романов Дж. К. Роулинг «Harry Potter» — концепта «witch», а также его соответствия в русском языке — концепта «ведьма». Оба концепта представляются чрезвычайно важными для подавляющего большинства произведений фэнтези, способствуют формированию аутентичной волшебной картины мира произведения. В данной статье выделяются признаки ядра концепта «witch». Затем в ходе концептуального анализа моделируется состав ядра авторского концепта. Путем сопоставления моделей ядра традиционного и авторского концептов выделяются константные признаки концепта, а также признаки, которые различают авторское видение концепта «witch» и традиционное отражение концепта, выведенное из словарей. В ходе исследования с применением сравнительно-сопоставительного анализа двух вариантов перевода текста романа выявляются приемы и трансформации, использованные переводчиками для перехода от авторской к переводческой картине мира, т. е. способы актуализации авторского концепта в русскоязычном тексте.

E. A. Mozgacheva. Structure of Author's Concept «Witch» (a Case Study of J. K. Rowling's Novel «Harry Potter and the Goblet of Fire»). This article describes the core structure of one of the most important concepts in the series of novels by J. K. Rowling «Harry Potter», the concept «witch» and its corresponding concept in the Russian language, the concept «ведьма». Both of these concepts are extremely important for the majority of fantasy pieces of

literature, they contribute to the authentic worldview. The model of the author's concept «witch» is conveyed with the help of the analyses of verbalization of the concept in the original text. The invariant features of the concept are identified by comparing the models of traditional and author's concepts, as well as the unique markers of the author's concept. The most common transformations and techniques used by translators are highlighted through the comparative analyses of two variants of translation of the same novel. This also shows the ways that were used to verbalize the English concepts in Russian translation.

Му Юйси. Языковые средства формирования медиаобраза Китая в русскоязычных интернет-текстах (на материале блогов о китайской опере). Статья посвящена исследованию медиаобраза Китая в русскоязычных интернет-текстах. Цель исследования — выявить языковые средства формирования медиаобраза Китая в блогах о китайской опере. Материалом послужили тематические блоги, публикуемые на онлайн-платформе «Живой Журнал» и в интернет-издании «Магазета». В изучаемых текстах фрагмент медиаобраза Китая создается благодаря актуализации разных аспектов китайской оперы как культурного феномена: это культурный контекст, в котором существует китайская опера; особенности многообразных оперных жанров; образы артистов; отклики зрителей; оценки и чувства блогеров. Выявляются выразительные возможности разных уровней языка, отражающие авторское восприятие данного вида искусства. Делаются выводы, что медиаобраз, создаваемый в блогах о китайской опере различными языковыми средствами, представляет Китай как страну с древней историей и уникальной культурой. Китайская опера не только занимает важное место в мировой художественной культуре, но и ярко и содержательно отражает специфику загадочной души Китая.

Mu Yuxi. Language Means for Shaping the Media Image of China in Russian Internet Texts (Case Study of Blogs about the Chinese Opera). The article presents the study of the media image of China in the Russian Internet texts. The purpose of the study is to identify the language means of shaping the media image of China in blogs about Chinese opera. The material involves some of the topical blogs published on the Internet version of «Live Journal» and the «Magazeta». In those materials, the media image of China is partially formed by various aspects of Chinese opera as a cultural phenomenon: it is the cultural context in which Chinese opera exists; features of diverse opera genres; images of performers; audience responses; assessments and feelings of bloggers. The possibilities of expression of different kinds of language means are revealed, so is the authors' perception of this type of art. It is concluded

that the media image created in blogs about Chinese opera by various language means represents China as a country with a long history and unique culture. Chinese opera not only occupies an important place in the world art, but also vividly and meaningfully reflects the mystery of China.

О. Н. Краснова. Роль ценностно-семантических оппозиций в раскрытии глубинных художественно-психологических характеристик образа повествователя в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». В статье с точки зрения междисциплинарного подхода на стыке литературоведения, теории текста, психологии, лингвистики рассматриваются ценностно-семантические оппозиции в повести Н. М. Карамзина, выступающие как содержательные текстовые доминанты, расположенные в ситуациях «экзистенциальной наполненности». Описываются процесс художественно-психологического смыслопорождения, сопряжённого с глубинными свойствами повествователя, а также имплицитные художественно-психологические текстовые связи с глубинными чертами, устанавливаются контекстуальные способы их характеристик, отражающих мотивы, установки, обобщённые суждения мировоззрения (генерализации). Показывается диалогичность художественно-психологического отношения повествователя в ситуации «экзистенциальной наполненности» к реалиям, обозначаемым различными частями оппозиций. Раскрывается роль лексических маркеров, соответствующих изображаемому интегральному эмоциональному состоянию повествователя, в организации активного читательского внимания и привлечении его к глубинным художественно-психологическим характеристикам.

O. N. Krasnova. The Role of Value-Semantic Oppositions in Revealing the Deep Literary and Psychological Characteristics of the Narrator's Image in «Poor Liza» by N. M. Karamzin. Value-semantic oppositions in the novel by N. M. Karamzin, seen as meaningful text dominants in situations of «existential fullness», are discussed in the article from the point of view of an interdisciplinary approach of literary criticism, text theory, psychology and linguistics. The article describes the process of literary and psychological meaning generation, coupled with the narrator's inherent properties, as well as implicit literary and psychological textual relationships with inherent properties, it also singles out the contextual ways of these characteristics, reflecting motives, attitudes, generalized worldview judgments (generalizations). The author shows the dialog nature of the narrator's literary and psychological attitude to the realities denoted by various parts of the opposition in the situation of «existential fullness». The role of lexical markers corresponding to the depicted integral emotional state of the narrator in the

privision of active reader's attention and attracting him to the deep literary and psychological characteristics is revealed.

Е. М. Караваева. Любовь как освобождение в романе Анчи Мин «Дикий Имбирь». Автор статьи исследует художественную трактовку темы любви в тоталитарном обществе на примере романа современной американской писательницы китайского происхождения Анчи Мин. Детство и юность, проведенные в Китае в эпоху «культурной революции», подарили Мин богатый материал для последующих произведений. Классический сюжет любовного треугольника позволяет писательнице обратиться к теме любви не только на уровне отношений между мужчиной и женщиной, но и в контексте взаимоотношения религиозной любви и коммунистической идеологии. Основным инструментом художественного анализа в романе становится гротеск. Чрезмерное преувеличение, заострение отдельных явлений, граничащее с неправдоподобием, выражают авторское неприятие описываемой действительности. Переплетение комических и трагических ситуаций позволяет автору пророчески утверждать, что доминирование коммунистической идеологии — явление временное, а естественная человеческая любовь является единственным средством обрести личную свободу.

E. M. Karavaeva. Love as a Liberation in Anchee Min's novel «Wild Ginger». The article explores the motif of love in a totalitarian society in Anchee Min's novel «Wild Ginger». Though an American citizen, Anchee Min belongs to a group of modern Chinese-American writers whose interests focus around the past of her home country China. Childhood and teenage years which Min spent in Communist China provided her with a lot of material for her later novels. In *Wild Ginger* through a classic plot of love triangle the writer approaches the motif of love in the times of Cultural Revolution. The author examines love as a relationship between a man and a woman, and as a religious feeling and communist ideology. Grotesque becomes the main literary device. Over-exaggeration bordering on incredibility expresses the author's rejection of the surrounding reality. Intertwining comical and tragical situations, the novels brings the reader to a conclusion that love is the only means of attaining personal freedom and maturity in a totalitarian society.

НАШИ АВТОРЫ

- Бакланова
Евгения
Владимировна — аспирант Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул)
E-mail: Evgeniya.baklanova@aiesec.net
- Булгакова
Анна
Александровна — кандидат филологических наук, доцент Гродненского государственного университета им. Янки Купалы (Гродно, Беларусь)
E-mail: abulgakova@inbox.ru
- Деминова
Марина
Александровна — кандидат филологических наук, доцент Алтайского государственного университета (Барнаул)
E-mail: m.deminova@mail.ru
- Дьяченко
Ирина
Николаевна — кандидат филологических наук, доцент Алтайского государственного университета (Барнаул).
E-mail: dyachenko.irinka@bk.ru
- Караваева
Екатерина
Михайловна — кандидат филологических наук, доцент Московского государственного института международных отношений МИД Российской Федерации.
E-mail: gazoprovod-24@yandex.ru
- Колесов
Игорь
Юрьевич — доктор филологических наук, профессор Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул).
E-mail: igor.kolesov44@gmail.com
- Краснова
Ольга
Николаевна — аспирант Алтайского государственного университета (Барнаул).
E-mail: olg.isupowa@yandex.ru
- Курбакова
Марина
Андреевна — кандидат филологических наук, доцент Московского государственного машиностроительного университета.
E-mail: mkurbakova@inbox.ru

- Кухтенкова Анастасия Анатольевна — преподаватель русского языка, литературы, родного языка Новосибирского авиастроительного лицея.
E-mail: kuhtenkovaanastasiya@mail.ru
- Литвишко Ольга Михайловна — кандидат политических наук, доцент Пятигорского государственного университета.
E-mail: olitvishko@yandex.ru
- Милетова Екатерина Владимировна — кандидат филологических наук, доцент Пятигорского государственного университета,
E-mail: katemiletova@rambler.ru
- Мозгачева Екатерина Александровна — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета.
E-mail: mrkate12@gmail.com
- Му Юйси — аспирант Национального исследовательского Томского государственного университета.
E-mail: mu.yuisi@yandex.ru
- Сафронова Елена Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул).
E-mail: esafr@mail.ru
- Уланова Екатерина Эдуардовна — кандидат филологических наук, переводчик: ООО «Ильский НПЗ» (Краснодар).
E-mail: arvin-elf@mail.ru, e.ulanova@i-npz.ru
- Чжао Сюе — кандидат филологических наук, старший преподаватель Сычуаньского университета (Чэнду, Китай)
E-mail: zhaoxue2018@163.com

Требования к оформлению присылаемых в редакцию материалов

1. Редакция журнала принимает статьи объемом до 35 тыс. знаков с пробелами, научные сообщения — до 20 тыс. знаков с пробелами, другие материалы — до 10 тыс. знаков с пробелами). Для аспирантов — объем не более 20 тыс. знаков с пробелами.

2. Электронные материалы должны быть представлены в формате Word for Windows. Для знаков, отсутствующих в шрифте Times New Roman (для транскрипции, иноязычных примеров и т. д.), используются стандартные распространенные шрифты (Symbol, Lucida Sans Unicode). При использовании оригинальных шрифтов их файлы (формат *.ttf — True Type Font) необходимо выслать вместе со статьей приложением к электронному письму. Для создания схем, графиков, иллюстраций используются программы стандартного пакета Microsoft Office; графика должна быть внутри файла.

3. Примеры в тексте статьи оформляются *курсивом*.

4. Примечания к тексту оформляются в виде постраничных сносок и имеют постраничную нумерацию.

5. Библиографическое описание научных изданий оформляется в сокращенном варианте (без указания издательства, страниц и вида издания — учебное пособие, монография, сборник и т. п.) и приводится в конце работы по алфавиту. Издания на иностранных языках располагаются после изданий на русском языке. Ненаучные издания (нормативные документы, архивные и др. материалы) указываются в отдельной рубрике «Источники» в конце списка литературы.

6. Ссылки на литературу в тексте даются в квадратных скобках, где указываются фамилия автора, год издания, цитируемые страницы. Например: [Виноградов, 1963, с. 46]. Если в библиографии упоминается несколько работ одного и того же автора и года, то используется уточнение: [Горелов, 1987*a*]. В списке литературы делается такая же пометка. При цитировании изданий на иностранных языках цитата дается на языке оригинала (при необходимости — с переводом автора статьи). Если цитата дана на русском языке в неавторском переводе, то в библиографическом списке указывается не иноязычный оригинал, а источник, в котором был опубликован перевод. Интернет-источники с изменчивым контентом без указания конкретного материала (кроме электронных изданий, поддающихся библиографическому описанию), блоги, форумы и т. п., а также авторские комментарии помещаются в подстрочных примечаниях (сносках). Ссылка на источник приводимого в качестве иллюстративного материала фрагмента чужого текста да-

ется после примера в круглых скобках: *Надзор за деятельностью банков должен быть в надежных руках* (Независимая газета. 01.02.2016).

7. Статьи следует отправлять в редакцию через электронный портал «Научные журналы АлтГУ» по адресу: <http://journal.asu.ru/pm/information/authors>. К статье прилагается справка об авторе или авторах: фамилия, имя, отчество, место работы (полное название организации с указанием адреса и почтового индекса), должность, ученая степень, ученое звание, служебный и домашний адрес, номера телефонов / факса, электронная почта. **Наличие адреса электронной почты обязательно!**

8. Статьи, оформленные с нарушением приведенных правил или плохо отредактированные, редакцией не рассматриваются.

9. Требования к оформлению основного текста статьи: 12 кегль, шрифт: Times New Roman, междустрочный интервал одинарный, абзацный отступ — 0,8 см. **Неосновной текст**, предваряющий статью (научное сообщение), состоит из следующих компонентов: и. о. фамилия автора (на русском и английском языках, выделяется полужирным), название (на русском и английском языках, выделяется полужирным), аннотации на русском и английском языках (не менее 1000 знаков с пробелами каждая). Далее следует **основной текст** статьи: название (на русском языке, прописными буквами, выравнивание по центру), и. о. фамилия автора (полужирным, курсивом, выравнивание по центру), ключевые слова на русском и английском языках (не более 6-ти на каждом языке, отступы слева и справа по 0,8 см., выравнивание по ширине), собственно текст, список литературы и References.

Примечания:

1. Научные тексты, присылаемые аспирантами и соискателями ученой степени кандидата наук, должны отражать основные результаты исследования, соответствовать жанру научного сообщения и сопровождаться рекомендацией кафедры, при которой выполняется диссертационная работа (оформляется в виде выписки из протокола заседания кафедры), и отзывом научного руководителя (с оценкой актуальности темы исследования, новизны полученных результатов, их теоретической и практической значимости) и рекомендацией к печати в журнале «Филология и человек». Сопроводительные документы (скрепленные печатью организации) сканируются и высылаются в редакцию по электронной почте. 2. **Обращаем внимание, что указанный в п. 1 объем научного текста учитывает все его компоненты (от названия до примечаний и источников материала включительно).** 3. Все материалы публикуются в журнале бесплатно.

Периодическое издание

ФИЛОЛОГИЯ И ЧЕЛОВЕК

№ 1 2021

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия.
Свидетельство ПИ № ФС77–30179 от 02.11.2007

Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук

Литературный редактор Л. И. Базина
Подготовка оригинал-макета О. В. Майер

Журнал распространяется по подписке
Подписной индекс П5843 в каталоге Почты России
Цена свободная

Издательская лицензия ЛР 020261 от 14.01.1997.
Подписано в печать 08.02.2021.
Дата выхода издания в свет 14.07.2021.
Формат 60×84/16. Гарнитура Minion Pro. Бумага офсетная.
Усл.-печ. л. 12,3. Тираж 500 экз. Заказ № 261.

Издательство Алтайского государственного университета
Типография Алтайского государственного университета
656049, Барнаул, ул. Димитрова, 66