

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«АРМАВИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ИНСТИТУТ РУССКОЙ И ИНОСТРАННОЙ ФИЛОЛОГИИ
КАФЕДРА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ И ЖУРНАЛИСТИКИ

СЛОВО И ТЕКСТ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА КОММУНИКАЦИИ

Сборник научно-методических трудов

Выпуск 12

*Под общей редакцией доктора филологических наук,
профессора О.В. Четвериковой*

**Армавир
АГПУ
2020**

УДК 81'272
ББК 81.001.2
С 48

С 48 **Слово и текст: теория и практика коммуникации : сборник научно-методических трудов / под общ. ред. д-ра филол. наук, проф. О.В. Четвериковой. – Вып. 12. – Армавир : РИО АГПУ, 2020. – 308 с.**

В сборнике опубликованы статьи, представляющие результаты лингвистических и литературоведческих исследований и освещающие актуальные проблемы лексики, семантики, грамматики современного русского языка, особенности функционирования языковых единиц в предложении и тексте, современные технологии в методике преподавания русского языка и литературы.

Сборник будет полезен читателям, интересующимся проблемами современной филологии, смысловым анализом художественного текста.

УДК 81'272
ББК 81.001.2

Авторы статей, 2020
© Оформление. ФГБОУ ВО
«Армавирский государственный
педагогический университет», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Теоретические аспекты исследования языка и текста

Щерба И.В.	Проблема исследования лексики функционально-семантического поля восприятия запаха в отечественной лингвистике	6
------------	---	---

Лексическая, фразеологическая и синтаксическая семантика языковых единиц

Авдюнина А.А., Селина Н.П.	Синтаксический статус конструкции с элементом <i>ведь</i> в производной функции	13
Аюева А.А.	Новые значения устаревших слов	19
Балаганская Н.А.	Структурно-семантические разновидности просторечной лексики в художественном тексте	24
Губа М.А.	Образные перифразы в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»	28
Дорофеева Н.В.	Функции полисиндетона в поэтической речи А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова	33
Драчевская А.В.	Типология вопросительных конструкций в современном русском языке	38
Касьянова А.В.	Экспликация и импликация союза «но» в конструкциях с противительными отношениями	41
Кистанов А.М.	Структурно-семантические особенности газетного заголовка, выраженного именной группой слов	44
Коробова Н.Н.	Местоимения как периферийные средства выражения градуальности	48
Лукьяненко К.А.	Способы выражения модальности в прозе М.Ю. Лермонтова	51
Овсепян А.А.	Дискурс как фактор трансформации афоризмов, содержащих гендерный конфликт	54
Проценко А.Ю.	Специфика парадигматических отношений фразеологических единиц русского языка	58
Селина Н.П.	Типология бинарных конструкций с гибридным компонентом в союзной функции	63
Сопова Д.А.	Семантико-синтаксические отношения при парцелляции сложных предложений	70
Тавадян Е.А.	Специфика употребления вопросительных конструкций в монологических текстах	73
Тонян Н.Р.	Семантика и функции обращений в романе М.Ю. Лермонтова «герой нашего времени»	77
Хачатрян Л.О.	Семантическое своеобразие тематической группы «наименования лиц» в русском языке XVII века (на материале Вестей-Курантов 1648–1650 гг.)	80
Четверикова О.В.	Синтаксические отношения в пояснительных конструкциях с обособленными приложениями	83

Актуальные проблемы литературоведения

Аванесов А.	Путь духовных исканий пилигрима в поэме Д. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда»	86
Анфиногенова Р.Д.	Образная структура романа В. Максимова «Ковчег для незваных»	90
Артеменко С.А.	Нравственные законы в маленькой трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость»	95
Безруков А.А.	О духовных основах русского литературного процесса	99

Безруков А.А., Симкина Е.А.	Чацкий и его предшественники в русской литературе (на примере сопоставления образов героев комедий А.С. Грибоедова «Горе от ума» и А.А. Шиховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды»	101
Болдырева Н.М.	Лирический герой В.А. Жуковского: к проблеме художественной концепции личности в русской литературе	105
Белова Т.В.	Детская идеологическая сказка 1920-х годов (по материалам произведений П.Н. Яковлева)	108
Годлевская Б.И.	Образ народа-массы и вожака в романе А.А. Фадеева «Разгром»	113
Гончаров Ф.А.	Фронтальная поэзия сквозь призму защитников и завоевателей	116
Демиденко В.	Тема войны в лирике Юрия Кузнецова	119
Еременко А.Ю.	Мотивы художественных произведений в текстах современных авторов-исполнителей	123
Караченцева Н.А.	Человек и время в сатирических произведениях М.А. Булгакова 20-х годов	128
Козленко И.И.	Христианские мотивы в ранней прозе В. Маканина (на примере произведения «Где сходилось небо с холмами»)	132
Козлова Г.А.	Рождественский рассказ в западноевропейской и русской литературе	138
Короленко А.	Нравственные проблемы общества в рассказе Валентина Распутина «Новая профессия»	140
Корсунова М.	Роль детали в художественном повествовании А.П. Чехова	144
Лобачёва Л.В.	Концепт СЕМЬЯ в романе Фёдора Абрамова «Братья и сёстры»	148
Логаш Е.В.	Художественная концепция личности в творчестве В.А. Жуковского (на примере анализа баллад «Ленора», «Людмила», «Светлана»)	152
Николаева А.	Проблема добра и зла в сказке О. Уайльда «Великан-эгоист»	157
Остренко П.С.	Мотив одиночества в творчестве М.Ю. Лермонтова	160
Плешкова Н.Ю.	Женские образы в драме Г. Ибсена «Кукольный дом»	163
Плешкова Н.Ю.	Взаимообусловленность мифа и сказки в творчестве М. Пришвина	167
Селезнева А.О.	Символы и образы повести Л. Бородина «Ловушка для Адама»	171
Симкина Е.А.	В. Скотт о христианстве XII в. в историческом романе «Айвенго»	175
Соткина В.В.	Шахматный мир в романе В.В. Набокова «Защита Лужина»	178
Чалченко М.И.	Сравнительный анализ романов В. Гюго «Отверженные» и Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные»	182
Яичкина Д.О.	Проблема взаимоотношения личности и государства в романе Е.И. Замятина «Мы»	185
Якунин К.С.	Трансформация античного мифа об Оресте в пьесе Жана-Поля Сартра «Мухи»	189

Текст в зеркале интерпретации: лингвистический аспект

Давлетбаева Е.А.	Мотив одиночества в лирике М.Ю. Лермонтова	195
Кочкина В.А.	Лексические средства создания флористических образов в лирике Ивана Бунина	197
Нахапетян С.А.	Прагматический потенциал художественных определений в романе А. Грина «Бегущая по волнам»	201
Рузавина И.Н.	Образ женщины в поэтической речи Е.А. Евтушенко	206
Филько Н.Н.	Языковая репрезентация перцептивного модуса «вкус» в художественном тексте	213
Цыганова Ю.С.	Мотив «творчество» в цикле произведений «Вечные спутники» Ю.М. Нагибина	216
Шагалов А.М.	Номинация «снег» в поэтической речи Арсения Тарковского как средство вербальной манифестации концепта СМЕРТЬ	222

СМИ и речевая практика носителей языка

Объедкова А.С.	Стилистическая контаминация в языке СМИ последних десятилетий	232
Саркисян М.М.	Научная лексика как активная часть современного медийного дискурса	238

Современная школа:

проблемы преподавания русского языка и литературы

Амбарян С.С.	Изучение литературной сказки XIX века в современной школе	242
Высоцкая Н.В.	Моя методическая копилка: подготовка школьников к ЕГЭ по русскому языку (сочинение)	246
Гробовец И.А.	Рассказ Е.И. Носова «Красное вино победы» в контексте патриотического воспитания в школе	251
Дурницына М.А.	Элементы кейс-технологии в дистанционном обучении	255
Дурницына М.А.	Некоторые приоритеты в преподавании русского языка в учреждении среднего профессионального образования	269
Кулюкова В.	Серебряный век: лики модернизма (урок- исследовательский проект)	272
Носова Е.А.	К вопросу изучения лирики в школе	277
Панкова Д.Ю.	Открытый урок по литературе в 9 классе	280
Самойленко Т.	Русский характер в рассказе М. Шолохова «Судьба человека»	286
Тернова Т. Н.	Урок «Причастие и деепричастие как особые формы глагола» с применением здоровьесберегающей и игровой технологий	290
Федченко Н.Л.	Формирование целевого компонента урока в контексте лично-деятельностного подхода к процессу обучения литературе	295
Щербакова О.А.	Методика подготовки учащихся к итоговому выпускному сочинению по литературе	300

Теоретические аспекты исследования языка и текста

Щерба И.В.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – проф. О.В. Четверикова)

Проблемы исследования лексики функционально-семантического поля восприятия запаха в отечественной лингвистике

Определенные свойства лексики чувственного восприятия обусловлены каналом получения информации, что находит своё отражение в лексическом значении слова. Место и роль, которую играет данная лексика в современной системе русского языка, зависит от ценности информации, получаемой при помощи конкретного органа перцепции, от особенностей смысловой сферы личности и коммуникативных задач.

Ключевые слова: перцептивная лексика, перцептивный образ, ситуация восприятия.

Интерес филологов к чувственному восприятию как способу интерпретации личностью реальной действительности обусловлен антропоцентрическим подходом, поставившим «во главу угла» изучение и описание процессов, протекающих в сознании познающего мир человека, который в произведениях речетворчества объективирует результаты этого познания в знаках языка.

Образование перцептивного образа происходит: а) на основе общих чувственных впечатлений (эмпирический опыт); б) на основе переработки информации и её понятийного обобщения (когнитивный опыт); в) на основе использования языка как информационно-знаковой системы, включающей эмоциональную сферу субъекта восприятия с его шкалой оценок (собственно языковой образно-метафорический опыт человека).

Перцептивный образ, по Е.В. Падучевой, включает в себя перцепт и образ, коррелирующие между собой как стимул и реакция (сложная ассоциация) [18, с. 34]. Содержание перцептивного образа определяют интенции субъекта восприятия, его языковая подготовка и широта его перцептивного поля, но прежде всего – смысл, который автор речи хочет донести до того, кто его слушает или читает текст. В перцептивных образах воспринимающего отражаются: а) реалии в первичном восприятии субъекта (наблюдателя); б) оценка собственных впечатлений (концептуализация); в) форма выражения с помощью средств субъективной модальности (собственно лингвистика).

В языке ядро перцептивной лексики составляют слова с прямым значением, далее следуют лексемы с абстрактным значением, периферию занимают языковые единицы с метафорическим значением. В художественном тексте происходит наложение перцепции, отражённой в языке, и сенсорной модели мира конкретного автора, которая характеризуется субъективным языком оценки и находит своё отражение в индивидуальном стиле художника слова.

Ситуация восприятия включает человека как субъекта восприятия и то, что воспринимается – объект восприятия. В художественной речи семантика восприятия образует «смысловую вертикаль», выполняющую в тексте структурирующую и смыслоорганизирующую функции.

Ситуация восприятия отражена в следующей схеме (см. рис. 1).



Рис. 1 – Ситуация чувственного восприятия

Именно специфика восприятия выступает связующим звеном между внешним миром и внутренним миром человека.

Запахом называется специфическое ощущение присутствия в воздухе летучих ароматных веществ, которые обнаруживаются химическими рецепторами обоняния, расположенными в носовой полости животных и человека. Психологи утверждают, что человек воспринимает запахи двумя способами: реальным (естественным) и мнимым, ибо любой запах как категория психофизиологическая вызывает в сознании индивида ассоциативные образы, связанные с прошлыми событиями. Таким образом, ситуация восприятия запаха связана с физическим, психическим и эмоциональным состоянием человека. Обоняние непосредственно связано с мышлением, подсознанием, воображением, ассоциативной памятью. В свою очередь, связь обонятельного признака с различными элементами окружающего мира позволяет использовать единицы языка в качестве особого кода, передающего смыслы. Одоративные образы «выполняют функцию знаков, которые помечают предмет и имеют определённый смысл» [8, с. 164].

Завершённой классификации запахов пока не существует, так как в языке отсутствуют обозначения для тысячи запахов и поэтому их описание невозможно [20, с. 85]. Не так много в русском языке глаголов с семантикой обоняния [3, с. 2], но их недостаток восполняется новообразованиями [5, с. 27]. Основным направлением изучения запахов в лингвистике является языковое рассмотрение лексики обоняния [6, с. 42]. Исследуются социоэтический, сенсорно-ментальный, психосоциальный, историко-художественный и другие аспекты, позволяющие раскрыть особенности авторского мировосприятия;

изучается строение лексико-семантического поля запаха как фрагмента русской языковой картины мира. Так, М.В. Одинцова описывает словообразовательные гнезда с одорической семантикой, выделяет индивидуально-авторское наполнение данных образований [15].

В последние десятилетия проблематика языковой перцептивности широко исследуется в лингвистической науке, особенно в тех работах, которые посвящены анализу идиостиля автора, художественного текста, в котором перцептивная лексика выступает в качестве «аксиологического знака» художественной модели мира говорящего, работает «на смысл» и на образ. В целом, исследования, выполняемые в рамках лингвосенсорики, объединены тем, что перцептивность рассматривается как семантическая и эпистемическая (гносеологическая) категория, имеющая «инструментальный статус в познании» и устанавливающая «границы возможностей и параметров какого-либо языка в передаче определённого смыслового содержания на основании перцептивной составляющей опыта человека» [9, с. 14]. Подчеркивается, что восприятие – это особая область языкового смысла: перцептивная семантика [1], представляющая собой совокупность значений, означающих перцептивно-психологический процесс.

Описание и анализ лексических единиц со значением чувственного восприятия и специфики его функционирования в творчестве конкретного автора – самый продуктивный способ изучения идиостиля в рамках лингвоперсонологического подхода (Григорьева 2004; Жаркова 2005; Оконешникова 2009; Одинцова 2008; Колупаева 2009; Овчинникова 2009; Мещерякова 2011; Рогачева 2011 и др.). Так, функциональная нагрузка лексем с перцептивной семантикой анализируется в аспекте идиостиля А. Чехова в книге О.Н. Григорьевой «Цвет и запах власти». Автор выделяет следующие функции «запахов» в произведениях А. Чехова: запахи «формируют жизненное пространство героев <...> становятся частью портрета героя или описания его состояний, используются для создания стилистического контраста, влияют на эмоциональный строй всего рассказа, характеризуют время жизни (молодость или старость) или время года (весну или осень), при помощи запахов автор даёт социальную оценку человека в обществе [4, с. 158].

Кандидатская диссертация О.С. Жарковой посвящена описанию лексики ощущения, восприятия и чувственного представления как средств номинации и предикации в поэмах С. Есенина. В работе учитывается лингво-когнитивный уровень структуры языковой личности, отвечающий «за формирование и преобразование индивидуального знания о мире...» [7]. Исследователь опирается на понятие ассоциативно-семантического поля текста как номинанта концепта.

В диссертационном исследовании И.Г. Оконешниковой «Роль модусов перцепции в организации смыслового и коммуникативного пространства художественного прозаического текста» (2006) отмечается, что «взаимодействие доминирующих модусов перцепции в сознании автора создаёт определённую стратегию реализации авторского замысла в процессе порождения речевого произведения. Это приводит к тому, что вербализованные модусы восприятия играют структурообразующую, коммуникативную и смыслообразующую роль для всего текста, а также структурируют основные компоненты сознания героя

через системы доминантных смыслов, портретные и пейзажные формы, детализацию его профессиональной деятельности» [17, с. 3–4]. И.Г. Оконешникова указывает на то, что художественные модусы перцепции характеризуются полифункциональностью, участвуют в реконструкции образа мира автора и персонажей, отражают перцептивный, аффективный и когнитивный опыт автора, систему его знаний о мире и человеке.

В диссертационном исследовании М.В. Одинцовой «Художественно-стилевая роль слов лексико-семантического поля “запах” в произведениях И.А. Бунина» [15] одоративная лексика рассматривается в аспекте номинации и предикации как средства репрезентации чувственного фрагмента индивидуализированной языковой картины мира И.А. Бунина, выявляется её стилистическая нагрузка в прозаических и поэтических текстах художника слова.

Предметом диссертационного исследования А.А. Колупаевой «Концепт запах и способы его репрезентации в русском языке» (2009) является «содержание и структура концепта «запах», который представляет фрагмент мира, объективированный в русском языке» [10, с. 3]. Изучаются языковые средства репрезентации и механизмы объективации данного концепта, содержащего знания человека об обонятельном признаке объектов в русской национальной концептосфере. Работа выполнена в русле когнитивной лингвистики, изучающей специфику представления знаний человека в семантике языковых единиц, что даёт возможность оценить роль человека и его культурный опыт в восприятии и оценке окружающей действительности. В исследовании определены содержательные признаки концепта «запах» посредством анализа различных средств их репрезентации в русском языке, выявлены основные принципы структурирования данного концепта путем создания таксономической модели, описана специфика его функционирования.

В диссертации Н.А. Рогачевой (2011) рассматривается ольфакторная образность русской лирики рубежа XIX–XX веков в свете исторической поэтики. Автор работы отмечает, что «аксиология ощущений лежит в основе литературных и философских споров Серебряного века. Психофизиологическая проблематика и язык психосоматики входит в литературные манифесты разных поэтических течений и автобиографические тексты поэтов рубежа веков» [19, с. 5]. Н.А. Рогачева отмечает, что на рубеже XIX–XX веков язык запаха впервые в истории русской лирики получает поэтологическое содержание. Поэты Серебряного века подвергли художественно-эстетической «обработке» как способность обоняния, так и способность перевода ольфакторных восприятий на язык поэзии. Тем самым язык запаха не только остался языком художественной изобразительности, но и стал «языком для размышлений о судьбах поэзии, о возможностях и границах поэтического слова, об истории литературы и о ее будущем» [19, с. 11]. Делается вывод, что всё многообразие приёмов языкового означивания обонятельных восприятий и их функций в поэзии рубежа XIX–XX веков проявляется в трех базовых тенденциях: а) в стремлении передать единичность обонятельных впечатлений с помощью новых определений запаха, в расширении художественной реальности, в заполнении ее новыми предметными символами (например, «сладкий» запах

керосина у О. Мандельштама или «кислый» запах ландыша у И. Бунина); б) в обусловленности языка запаха философскими, личностными, мифологическими предпосылками; в) в совмещении индивидуального обонятельного опыта с опытом науки, культуры, истории (например, запахи осени в поэзии А. Ахматовой – метафора русской поэзии – И.Ш.). Автор исследования убедительно доказывает, что «именно на рубеже XIX–XX веков происходит формирование ольфакторного пространства как художественного языка, предназначенного для передачи индивидуально-субъективного опыта многомерной, лишенной целостности личности художника, и поэтики запаха как системы, предназначенной для декодирования (дешифровки) этого язык» [19, с. 12–13].

Интерпретации способов реализации обонятельно-вкусовых синестезий на примере анализа безличных предложений посвящена статья Л. Малгожата «“Вкус на расстоянии” как проявление синестетических ощущений» (на материале русского и польского языков» [11]. В этой работе идёт о «вкусовых» запахах, т. е. о сопряжении в контексте обоняния и осязания. В коллективной монографии «Человек как субъект и объект восприятия: фрагменты языкового образа человека» (2011) в главах, написанных Е.В. Гейко и Т.С. Борейко, рассматриваются модусы осязания и обоняния. Е.В. Гейко описывает основные способы вербальной манифестации субъекта обонятельного восприятия, его основные свойства, связанные со всей ситуацией восприятия ассоциативно-оценочные смыслы, коллективно-субъективные по своей природе. Автор приходит к выводу о том, что несмотря на явную субъективность обонятельных оценок, они не только отражают вкусы отдельного человека, но и «образуют фрагмент фоновых знаний всех членов социума» [3, с. 24–42]. Работы Е.В. Гейко и Т.С. Борейко убедительно доказывают, что границы тактильного и обонятельного восприятия раздвигаются, пересекаются разные каналы восприятия.

В исследовании О.Ю. Авдеевниной «Категория восприятия и средства её выражения в современном русском языке» (2014) изучается специфика «лексической репрезентации процесса восприятия, проявления перцептивных значений в лексических значениях и оттенках словоупотребления» [1, с. 3], анализируется взаимодействие и взаимовлияние лексических и грамматических факторов реализации перцептивных значений в лексических группах и отдельных лексических единицах.

В статье О.В. Четвериковой «Способы языкового означивания перцептивного модуса “запах” в поэтической речи И.А. Бунина» исследование базируется «на выявлении специфики текстовых ассоциативных связей и отношений, погружённых в эстетически организованную и трансформирующую текстовую среду и обуславливающих способы вербализации одоративного опыта автора речи» [23, с. 54]. И. Бунин через использование одоративной лексики побуждает читателя обратиться к своему собственному перцептивному опыту, что активизирует мыслительную деятельность воспринимающего текст, его воображение, интуицию.

Таким образом, в работах отечественных лингвистов исследование перцептивной лексики опирается на интегрирующее знание, которое поступает по различным каналам восприятия, и на знание, обусловленное художественным освоением мира, которое «имеет субъективно-эмоционально-эстетический

характер и детерминировано интуитивно-образно-ассоциативным способом мышления. В рамках художественной когниции меняется и содержание перцепции» [12].

В работах отечественных учёных представлен анализ языковой, ментальной, коммуникативной, лингвокультурной составляющих ситуации восприятия, способов её вербализации в разных типах дискурса.

Список литературы

1. Авдеевнина О.Ю. Категория восприятия и средства её выражения в современном русском языке: автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Москва: Моск. гос. пед. ун-т., 2014. 47 с.
2. Гейко Е.В. Смысловый тип пропозиции и его манифестация в современной русской речи (на материале высказываний, содержащих информацию о запахах) : автореф. дис канд. филол. наук : 10.02.01 / Гейко Елена Васильевна. Омск, 1999. 26 с.
3. Гейко Е.В., Федяева, Н.Д., Литвиненко, Ю.Ю., Борейко, Т.С., Штехман, Е.А. Человек как субъект и объект восприятия: фрагменты языкового образа человека / Е.В. Гейко, Н.Д. Федяева, Т.С. Борейко и др. М: Флинта, 2011. 109 с.
4. Григорьева О.Н. Цвет и запах власти: Лексика чувственного восприятия в публицистическом и художественном текстах : учеб. пособие М.: Наука, 2004. 248 с.
5. Демешкина Т.А. Модели восприятия в поэтическом тексте как способ интерпретации мира // Европейский интерлингвизм в зеркале литературы: Картина мира в немецкой поэзии и в ее русских переводах: От романтизма к модернизму: материалы российско-германского семинара (24–28 апреля 2006 г.). Томск: Том. гос. ун-т, 2006. С.9–18.
6. Дроботун А.В. Специфика казачьего восприятия запаха в произведениях М.А. Шолохова // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. – № 4. 2009. С. 41–55.
7. Жаркова О.С. Лексика ощущения, восприятия и чувственного представления как средство номинации и предикации в поэмах С. Есенина : дис канд. филол. наук. М., 2005. 322 с.
8. Зайцева М.Л. Синестезийное восприятие и познание объективной реальности в пространстве эстетических коннотаций // Вестник Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова. Кострома, 2012. Т. 18. – № 1. С. 164–167.
9. Колесов И.Ю. Актуализация зрительного восприятия в языке: когнитивный аспект (на материале английского и русского языков) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Барнаул, 2009. 31 с.
10. Колупаева А.А. Концепт запах и способы его репрезентации в русском языке: автореф. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2009. 24 с.
11. Малгожата Л. «Вкус на расстоянии» как проявление синестетических ощущений» (на материале русского и польского языков) // Вестник науки Сибири. Серия Филология. Педагогика. 2013. № 2 (8). С. 151–154.
12. Мещерякова О.А. Авторская концептосфера и ее репрезентация средствами свето- и цветообозначения в цикле рассказов И.А. Бунина «Тёмные аллеи» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2002. 24 с.
13. Мещерякова, О.А. Семантика перцепции в аспекте художественной когниции И.А. Бунина: автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Елец, 2011. 51 с.
14. Овчинникова, Л. О. Сенсорная лексика как средство выражения ценностной картины мира Ю.Н. Куранова : дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2009. 197 с.
15. Одинцова М.В. Художественно-стилевая роль слов лексико-семантического поля «запах» в произведениях И. А. Бунина (аспекты номинации и предикации): автореф. дис канд. филол. наук. М., 2008. 27 с.
16. Ожегов С.И. Словарь русского языка: ок. 57 000 слов. М.: Рус. яз., 1988. 750 с.
17. Оконешникова И.Г. Роль модусов перцепции в организации смыслового и коммуникативного пространства художественного прозаического текста (на материале романов Р. Киплинга): автореф. дис канд. филол. наук. Омск, 2009. 18 с.

18. Падучева Е.В. Актантная структура глаголов восприятия // Вопросы языкознания. – 2003. – № 3. С. 33–45.
19. Рогачёва Н.А. Русская лирика рубежа XIX–XX веков: поэтика запаха: автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2011. 49 с.
20. Рузин И.Г. Когнитивные стратегии именования. Модусы перцепции (зрение, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке // Вопросы языкознания. – 1994. – № 6. С. 79–100.
21. Рузин И.Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции и их выражение в языке // Вопросы языкознания. – 1995. – № 6. С. 61–72.
22. Четверикова О.В., Булюбаш, А.Ю. Средства языкового маркирования перцептивного модуса «слух» в лирике И. Бунина // «Есть некий свет, что тьма не сокрушит...»: мат-лы междунар. научно-практ. конф. (Армавир, 22-23 октября 2015 г.). Армавир: РИО АГПУ, 2015. С. 225–230.
23. Четверикова О.В. Способы языкового означивания перцептивного модуса «запах» в поэтической речи И.А. Бунина // II Междунар. науч.-пр. конф. «Наука и образование в глобальных процессах». Уфа, 2016. С. 54–59.



Лексическая, фразеологическая и синтаксическая семантика языковых единиц

Авдюнина А.А.,
магистрант ИРиИФ
Селина Н.П.,
канд. филол. наук, доцент
АГПУ, г. Армавир

Синтаксический статус конструкции с элементом *ведь* в производной функции

Статья посвящена синтаксическим особенностям конструкций с элементом *ведь* в союзной функции. В ней рассматривается понятие синтаксической конструкции на основе взглядов на эту проблему видных ученых-лингвистов. В статье анализируется гибридный характер номинационного релятива *ведь* в определенных зона функционирования.

Ключевые слова: конструкция, гибридность, производная функция, синкретичная конструкция, союзная функция, присоединение, модальность.

В синтаксической науке приобретают все больший интерес такие исследования, которые не ограничиваются описанием изучаемого объекта, а рассматривают его на фоне всей синтаксической системы в его связях и соотношениях с другими явлениями, потому что только при этом условии формальные и функциональные особенности объекта осознаются как органическая часть языка во всех сферах и многообразных проявлениях. Лишь при таком подходе исследуемый факт воспринимается не сам по себе, а становится деталью гой общей картины, которая получила наименование системы языка.

В науке о русском языке вторая половина XX века – начало XXI характеризуются целенаправленным вниманием к основным базовым конструкциям и явлениям системы русского языка, наблюдается всестороннее изучение простого, сложносочиненного, сложноподчиненного предложения, сложного синтаксического целого как единицы строения текста. Достигнуты существенные результаты в исследовании основных видов синтаксических связей и отношений в рамках сочинения и подчинения, которые выражаются предложениями, сочинительными, подчинительными союзами, союзно-местоименными средствами соединения на различных ярусах синтаксической системы. Все большую актуальность приобретает исследование конструкций со слабо дифференцированными или недифференцированными средствами связи: осложненные предложения, бессоюзные предложения, сочетание предложений в сложном синтаксическом целом. Показателями связей и отношений в таких конструкциях выступают различные неспецифические средства связи, как присоединительные союзы, союзоподобные элементы и частичные скрепы, которые не входят в число традиционных объектов синтаксических исследований. Нечеткая маркированность или отсутствие маркированности таких конструкций побуждают к переносу внимания от синтаксических

средств оформления к семантическому их наполнению, к выявлению вторичных, окказиональных показателей и структурных стереотипов, которые компенсируют отсутствие собственно союзных или предложных формальных показателей. В числе нетрадиционных объектов изучения все более привлекают к себе внимание различные гибридные слова и их синтаксические функции. Зонами их функционирования являются переходные и синкретичные конструкции, совмещающие признаки и особенности пограничных с ними основных для синтаксической системы базисных построений и единиц. Явления переходности, синкретизма, контаминации, полифункциональности все чаще включаются в сферу исследования синтаксиса русского языка. В то время как основные единицы и конструкции простого и сложного предложения уже получили достаточно детальное и всестороннее освещение в трудах многих языковедов и в академических грамматиках, остается еще немало переходных конструкций и явлений, которые рассматривались не специально, а в связи с исследованием наиболее типичных синтаксических построений.

Актуальность исследования этих переходных конструкций и явлений определяется тем, что без их детального и всестороннего изучения невозможно представить хотя бы относительно полную систему синтаксического строя языка. И хотя переходные и синкретичные конструкции вследствие того, что они испытывают на себе влияние смежных, более очерченных и определенных явлений, характеризуются внутренней противоречивостью, они не могут игнорироваться при системном описании русского синтаксиса. Среди таких промежуточных и синкретичных объектов изучения заметное место занимают конструкции со словом *ведь*. Противоречивость и синкретизм этих конструкций проявляется в самых различных планах. Слово *ведь* может обслуживать внутренние потребности предложения, выступать в нем в роли усилительной частицы, оно может употребляться как скрепа между частями сложного предложения и даже сигнализировать о смысловой целостности блоков, состоящих из самостоятельных предложений. Слово *ведь* не входит в число собственно сочинительных или подчинительных союзов, хотя наличие у него союзных функций не вызывает сомнения. Это слово обладает способностью выражать субъективную модальность, и такая его роль совмещается с другими его функциями. Все это создает немалые трудности в определении статуса предложений и конструкций, в которых употребляется это слово, в квалификации тех отношений, которые выражаются при его участии.

Дополнительные сложности возникают еще и в связи с тем, что конструкции со словом *ведь* функционируют по преимуществу в разговорной и, как правило, в диалогической речи, которая до сих пор считается одной из наименее разработанных областей синтаксиса. Необходимость изучения синтаксической специфики разговорной речи также свидетельствует об актуальности исследования конструкций со словом *ведь*.

В числе пока еще не вполне изученных вопросов теории неполнозначных слов и синтаксических связей находится и вопрос о союзоподобии различных функциональных элементов языка, в частности, вопрос о союзности отдельных групп частиц. Всестороннее рассмотрение роли слова *ведь* может пролить свет на эту область научного описания русского языка.

Чтобы представить сферы функционирования слова ведь в современном русском языке, рассмотрим следующие примеры, иллюстрирующие только самые основные случаи:

Я ведь уже старая, за шестой десяток лета-весны мои перекинулись – пошли. (М. Горький. Детство). *И масштабы подлогов, манипуляции тоже ведь небывалые.* (Из газет). *На то ведь и бумаги, чтоб их подписывать.* (А.П. Чехов. Три сестры). *Вы отдаете себе отчет в том, что едете на войну? Ведь «на войне как на войне».* (Из газет). *Сегодня личные библиотеки в очень многих домах. Существует даже такое явление – книжный бум. Книжный бум – это же прекрасно! Ведь книжный же бум, а не какой-нибудь другой.* (Д. Лихачев. Письма о добром и прекрасном). *Фенечка покраснела, но взглянула на Павла Петровича. Он показался ей какие-то странным, и сердце у ней тихонько задрожало. – Ведь у вас совесть чиста? – спросил он ее.* (И.С. Тургенев. Отцы и дети) *Я повторяю вам, вы не знаете, что это за люди. Ведь они ничего не понимают, ничему не сочувствуют, далее ума у них нет..., а одно только лукавство да сноровка; ведь в сущности и музыка, и поэзия, и искусство им одинаково чужды* (И.С. Тургенев. Дым). *Да, да, тяжелые пойти времена. А все же я скажу – Русь... Экая лее Русь! Посмотри хоть на эту пару гусей: ведь в целой Европе ничего нет подобного.* (И.С. Тургенев. Дым). *Маша не знала, но ведь кто-то же знал, где сейчас он, что он делает, где лежит, что думает.* (К. Симонов. Живые и мертвые).

Эти примеры свидетельствуют о том, что конструкции со словом *ведь* характеризуются большим разнообразием как в структурном, так и в семантическом отношении. Среди них можно выделить простые предложения различной степени осложненности, сложные предложения, в составе которых компонент со словом *ведь* может занимать как постпозитивное, так и препозитивное положение, и, наконец, эти конструкции могут быть представлены сложным синтаксическим целым, в рамках которого взаимодействуют отдельные предложения, объединяемые правилами межфазовой сочетаемости.

Разнообразие построений, в которых употребляется интересующее нас слово, побуждает нас к поиску такого термина, который удовлетворял бы целому ряду требований. Он должен подчеркивать, что в качестве предмета исследования нами рассматриваются синтаксические явления, связи и отношения. Во-вторых, он должен подчеркивать, что речь идет о явлениях, которые могут выделяться на разных уровнях синтаксиса и, прежде всего, о таких, которые по своему объему больше, чем простое предложение. В-третьих, необходимый термин должен указывать, что изучаемые нами явления языка, несмотря на их расчлененность, обладают смысловой и структурной целостностью, вытекающей из неавтосемантической хотя бы одной из составляющих его частей.

В качестве такого термина мы остановились на термине «синтаксическая конструкция» со словом *ведь*. Этот термин широко используется в работах лингвистов. Так, Л.Д. Чеснокова следующим образом определяет понятие синтаксической конструкции: «Конструкция – это синтаксическая единица, структура, компоненты которой находятся в определенных смысловых отношениях друг к другу, образуя некоторое смысловое и грамматическое единство» (цит. по: [2]).

А.Ф. Прияткина говорит о конструкции как относительно самостоятельном, целостном и оформленном по некоторой грамматической схеме синтаксическом единстве. Оно состоит из компонентов, количество и характер которых определяются в отвлечении от реализации в конкретных словах. А.Ф. Прияткина считает: «Основным средством образования конструкции являются служебные слова, которые взаимодействуют со словоформами. Грамматическая связь слов составляет формальную основу (базу) конструкции (связь словоформ может образовать конструкцию и без служебного слова)» (цит. по: [2]).

Интересующие нас конструкции по их структурно-синтаксическим признакам могут быть разделены на однокомпонентные и двухкомпонентные. К первым относятся простые предложения со словом *ведь*, в которых оно не сигнализирует о связи с другими предложениями. Ко вторым относятся конструкции, представляющие собой сложные предложения или сложные синтаксические целые.

Слово *ведь* в них служит формальным и категориально-семантическим показателем их связанности. Границы конструкции определяются тем синтаксическим пространством, в состав которого входят предложения со словом *ведь*, характеризующиеся бинарным строением и сопоставленностью частей по какому-либо признаку. Так, например, в сложном предложении: *Слышишь песнь соловья? В ней звучит торжество: Но о чем он поет. Неизвестно, увы, никому. Я уверен: о родине песня его. Ведь другая давно б надоела ему!* (Р. Гамзатов. Песнь соловья).

Компонент со словом *ведь* характеризуется причинной семантикой, а предшествующая ему часть, выступая в роли главного предложения, имеет значение следствия или результата: *Можем ли мы характеризовать народ по его недостаткам? Ведь когда пишется история искусств, в нее включают только высшие достижения, лучшие произведения.* (Д. Лихачев. Раздумья).

Нравственные вершины тоже находятся в отношениях внутренней оппозиции: одна часть выражает вопрос, а другая имеет значение возражения на него. В сложном синтаксическом целом могут передаваться и отношения обратной зависимости, т. е. на первом месте может находиться часть, заключающая вывод, а на втором – основание: *Проблемами генетики и селекции именно в монастырях занимались еще в Древней Руси. Ведь было известно около трехсот сортов яблок!* (Д. Лихачев. Раздумья).

Конструкция со словом *ведь*, представленная простым предложением, не обладает двухкомпонентностью, поскольку в ее пределах слово *ведь* употребляется в присловной позиции. Она характеризует все предложение в целом как его модально-экспрессивный показатель: *Ведь каждое обращение к старому в новых условиях было всегда новым.* (Д. Лихачев. Раздумья).

Конструкции со словом *ведь*, относящиеся к различным уровням синтаксиса, не образуют единой синтаксической или деривационной парадигмы. Более сложные из них не выводятся непосредственно из простых ни путем осложнения, ни путем упорядоченной трансформации потому, что в простом предложении не наблюдается синтаксической двучленности, которая характерна для сложного предложения и сложного синтаксического целого. Соотношение преемственности между сложным предложением и сложным синтаксическим целым прослеживается более последовательно и регулярно: *Николай*

Николаевич утешил меня словами, что он горд этой ошибкой: ведь смешал я его стихи не с чьими-то – со стихами Маяковского. (Д. Лихачев. Раздумья). Ср.: *Николай Николаевич утешил меня словами, что он горд этой ошибкой. Ведь смешал я его стихи не с чьими-то со стихами Маяковского.*

Возможны и преобразования в обратном направлении – от сложного синтаксического целого к сложному предложению: *Абсолютной свободы нет и не может быть. Ведь человек живет среди людей.* (В.А. Сухомлинский. Письма к сыну). Ср.: *Абсолютной свободы нет, и не может быть, ведь человек живет среди людей.* Однако возможности таких преобразований наблюдается далеко не во всех случаях.

Семантические и категориальные особенности слова *ведь* наиболее полно проявляются в условиях его функционирования в качестве формального показателя и скрепы в составе содержащих его конструкций. С другой стороны, структурно-синтаксические особенности таких конструкций могут быть охарактеризованы наиболее полно лишь с учетом семантики и синтаксической роли слова *ведь*. Из этого следует, что основными в изучении таких конструкций являются функционально-семантический и структурно-синтаксический аспекты в их взаимодействии. Под функционально-семантическим аспектом мы понимаем выявление семантических особенностей слова *ведь* и маркируемой им конструкции, а под структурно-синтаксическим аспектом мы подразумеваем, изучение тех особенностей построения данных конструкций, которые связаны с употреблением слова *ведь*.

Конструкции со словом *ведь* существенно различаются по их уровневой принадлежности. Одни из них, составляющие первую группу, представляют собой простые предложения, в составе которых употребляется слово *ведь*. Эти конструкции характеризуются большим разнообразием. Основания для их разграничения самые различные. Они могут быть дифференцированы в зависимости от:

- а) цели высказывания;
- б) распространенности или нераспространенности;
- в) полноты или неполноты синтаксической структуры;
- г) двусоставности или односоставности;
- д) принадлежности к авторскому повествованию или разговорной речи персонажей литературного произведения.

Вторую группу синтаксических конструкций составляют те из них, которые представляют собой сложные предложения. В них слово *ведь* служит средством маркирования одной из предикативных частей и является средством связи между ними. Если в конструкциях первой группы эта роль слова *ведь* в рамках простого предложения непосредственно не воспринимается, то в составе сложного предложения она оказывается доминирующей. Эти конструкции дифференцируются также по целому ряду оснований:

- а) в зависимости от того, какие синтаксические связи между предикативными частями выражаются при непосредственном участии слова *ведь*;
- б) какие предикативные части по их позиции в составе сложного предложения маркируются этим словом;
- в) какой вид придаточного оно маркирует;
- г) какие оттенки семантических и синтаксических отношения выражаются с помощью интересующего нас слова.

Третью группу составляют конструкции, представляющие собой сочетание предложений в рамках сложного синтаксического целого. Это, по сути дела, разновидность микротекста, состоящего из отдельных самостоятельных по оформлению предложений, которые, однако, тесно между собой связаны по смыслу и обнаруживают синтаксические связи как компоненты сложного синтаксического целого. На этом уровне проявляются свойства конструкций первой и второй группы, поскольку по форме каждая предикативная часть представляет самостоятельное предложение, в рамках которого слово *ведь* проявляет себя как в отдельно взятом предложении. С другой стороны, каждая предикативная часть находится в определенных синтаксических и семантических связях и отношениях с другими предложениями, которые реализуются при посредстве слова *ведь* подобно тому, как это имеет место в сложном предложении. Преобладающей ролью слова *ведь* служит его употребление в качестве частицы, а для второй и третьей групп более существенным является его употребление как союза.

Кроме того, благодаря присутствию слова *ведь*, все эти конструкции характеризуются общей для них модально-экспрессивной окрашенностью.

Таким образом, само понятие конструкции применительно к изучаемым нами явлениям неоднозначно. В это понятие включается с одной стороны, простое предложение, а с другой стороны, сочетания предложений на уровне сложного предложения и даже текста.

При расположении конструкций со словом *ведь* по возрастающей сложности обращает на себя внимание одно обстоятельство. Простые предложения со словом *ведь* не могут быть преобразованы в сложные по определенным правилам. При конструкции сложных предложений простые предложения со словом *ведь* могут быть использованы лишь как конструктивные элементы этого сложного предложения наряду с другими предикативными частями. Каких-либо определенных правил превращения предложений со словом *ведь* в двухкомпонентную конструкцию с этим же показателем не существует.

Связь между сложным предложением со словом *ведь* и конструкцией, представленной сложным синтаксическим целым с этим же формальным показателем, более очевидна.

Наблюдения показывают, что центральное, инвариантное место среди конструкций со словом *ведь* принадлежит сложному предложению. Результатом его развертывания и осложнения можно считать сложное синтаксическое целое, а результатом расчленения сложного предложения из сложного синтаксического целого со словом *ведь* во многих случаях может явиться простое предложение. Так сложное предложение «Пастух раньше всех встречает солнце, ведь у него такая работа» может быть трансформировано в сложное синтаксическое целое «Пастух раньше всех встречает солнце. Ведь у него такая работа». Из первого и второго может быть вычленено простое предложение. При таком подходе конструкции со словом *ведь*, включая и простое предложение, проявляют внутреннюю связанность между собой, приобретают мотивированность. Конечно, встречаются случаи, когда простые предложения со словом *ведь* не обнаруживают мотивированности со стороны их синтаксического окружения. Слово *ведь* в них выступает в качестве модальной частицы с усилительным значением, почти полностью лишенной

союзной функции: *Ведь далее у Пушкина есть вещи, которые нельзя воспринимать абстрактно, из исторической обстановки. Ведь каждое произведение создавалось в определенных социальных условиях, при определенных исторических предпосылках* (Д. Лихачев. Раздумья). Но такие случаи, во-первых, редки, а во-вторых, они в структурном отношении не противоречат тому, о чем говорилось выше.

Список литературы

1. Барсов А.Л. Российская грамматика. М.: Изд. МГУ, 1981. 776с.
2. Белошапкова В.А. Сложное предложение в современном русском языке. М., 1971. 160 с.
3. Краткая русская грамматика /Под. ред. Н.Ю.Шведовой и В.В. Лопатина. М., 1989. 659 с.
4. Леденев Ю.И. О наиболее существенных свойствах русских союзов // Русский язык. Материалы и исследования. Вып.3. Ставрополь, 1971. С. 36–42с.
5. Стародумова Е.А. Соотношение функций союзов и частиц в контактном и неконтактном расположении/Языковые категории в лексикологии и синтаксисе. – Новосибирск, 1991. С. 159–169.
6. Стародумова Е.А. Акцентирующие частицы в русском языке. Владивосток, 1988. 96с.

*Аюева А.А.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир*

Новые значения устаревших слов

Статья посвящена проблемам функционирования устаревшей лексики в современном русском языке. Архаизмы и историзмы объединяет то, что они относятся к пассивному лексическому запасу и употребляются в современном русском языке только в специальных текстах или в произведениях художественной литературы и публицистики.

Ключевые слова: архаизмы, историзмы, общеупотребительная лексика, текст.

Судьбы слов похожи на судьбы людей: неологизмы плавно переходят в разряд общеупотребительной лексики, затем некоторые из них и вовсе покидают активный словарь как устаревшие. Еще Гораций писал: «Так же, как из году в год меняют леса свои листья – старые падают, – так и слова ветшают и гибнут. Пусть! Но родятся и крепнут, как дети, на смену другие» [6, с. 696].

Архаическая и историческая лексика изучалась лингвистами в различных аспектах, среди которых можно указать функциональный, социолингвистический, психолингвистический и собственно лингвистический. Необходимо отметить, что в состав устаревшей лексики входят старославянизмы, исконно русские слова, а также заимствования из других языков, поэтому по своему происхождению такая лексика является неоднозначной.

Слова уходят из языка по разным причинам. Одни из них забываются, как только исчезает из жизни какое-то явление, предмет. Например, в конце XIX – начале XX вв., до появления трамвая, существовала городская железная дорога с конной тягой. Эта дорога, а также и вагон такой дороги назывались конкой. С появлением трамвая, а затем и других видов транспорта,

потребность в конной тяге исчезла, и слово конка устарело. Подобные устаревшие слова называют историзмами. Кандидат филологических наук З.Ф. Белянская предлагает историзмы лексические (историзмы-слова) и семантические (историзмы в значении многозначного слова) [7, с. 413]. Например, слово *позор* раньше означало «зрелище», а *позорить* – выставлять на всеобщее обозрение; к лексическим относятся: *поэт*, *льзя* – можно и др.

В толковые словари обязательно включается «исторический компонент» – указание на причастность к определенному периоду истории.

Историзмы большинство языковедов среди устаревших слов выделяют как особую группу. Их появление вызвано внеязыковыми причинами. Исследованию историзмов посвящено множество работ. Немало ценных идей по проблеме их понимания и применения содержится в трудах таких лингвистов: Шанского Н.М., Григорьевой А.Д., Рогожниковой Р.П., Касаткина Л.Л., Шнайдермана Л.А.

Другие слова забываются, если для называния того же предмета, признака, действия появляются новые слова. Например, в древнерусском языке было слово *тук* – «жир». Со временем в этом значении стало употребляться слово *жир*, первоначально обозначающее «корм, пища», а слово *тук* перестало употребляться. Подобные устаревшие слова (предмет остается, а слово устаревает) называют архаизмами.

Термин «архаизм» используется в широком и узком значениях: он может обозначать все устаревшие слова, в том числе историзмы (А.Н. Гвоздев, Л.А. Булаховский, Л.Р. Зиндер, М.Д. Степанова, И.И. Чернышева), а может противопоставляться историзмам, то есть обозначать только одну категорию устаревшей лексики (Е.М. Галкина-Федорук, И.В. Арнольд, И.Р. Гальперин). В зависимости от того, является ли устаревшим все слово как определенный звуковой комплекс, имеющий определенное значение, или устаревшим оказалось лишь его смысловое значение, ученые выделяют два типа архаизмов – лексические и семантические. К лексическим архаизмам относятся собственно лексические, лексико-фонетические и лексико-словообразовательные (Н.М. Шанский, А.В. Калинина, В.Н. Ярцева).

В современном русском литературном языке архаизмы отмечены в толковых словарях пометой «устар.». Но в малом академическом словаре в строго терминологическом смысле с данной пометой показаны не только архаизмы (*иноземец* – иностранец), но и часть историзмов (*вельможа* – знатный сановник). К архаизмам также относятся диалектизмы (*нонешний* – нынешний) и просторечия (*нынешний* – сегодняшний). Архаизмы могут быть любой частью речи, в текстах современного языка выполняют стилистические функции, также важно сказать о том, что архаизируется помимо лексики еще и грамматика языка.

Помимо слов, устаревали отдельные значения многозначных слов. Так, у слова *казнь* в толковом словаре отмечается три значения; одно из его значений является устаревшим: «наказание, кара». Слово *кара* имеет пять значений, два из них устаревшие: 1) «листок с перечнем кушаний и напитков в ресторане» (сейчас этот листок называется меню); 2) «почтовая открытка».

У историзмов в современном русском языке нет синонимов, а у архаизмов есть; например, сейчас мы говорим *глаз*, а в древнерусском языке в этом значении употреблялось слово *око*.

Устаревшая, одни слова не оставляют в языке следа, другие сохраняются либо в виде непроемных основ в словах, например: *вервь* в слове *веревка*, *руг* – «насмешка» в слове *ругать*, *говядо* – «скот» в слове *говядина*, *худог* – (искусный) в слове *художник*; либо в виде самостоятельных слов в составе фразеологических оборотов, например: *сокол* – «старинное стенобитное орудие» во фразеологизме «гол как сокол»; *зга* – «дорога»: ни зги не видно; *кол* – «небольшой участок земли»: ни кола, ни двора.

Иногда устаревшие слова начинают жить новой жизнью, приобретая новое лексическое значение.

Устаревшие слова наиболее употребительны в художественных произведениях и используются, если повествование идет о прошлом. Историзмы и архаизмы помогают писателю создать колорит, тон эпохи, о которой он рассказывает. Иногда устаревшие слова в художественных произведениях используются для создания насмешки, иронии. Мастером употребления архаизмов в таких целях был Салтыков-Щедрин: *...Тогда князь выпучил глаза и воскликнул: «Несть глупости горшия, яко глупость!»; Взгляни наконец на свою собственную персону – и там прежде всего встретишь главу, а потом уже не оставишь без приметы брюхо и прочие части.*

Архаизмы и историзмы объединяет то, что они относятся к пассивному лексическому запасу и употребляются в современном русском языке только в специальных текстах или в произведениях художественной литературы и публицистики.

Вопрос о функционировании пассивного словаря в современном русском языке является открытым. Обусловлено это тем, что язык на протяжении всей своей истории проходит изменения – появляются новые слова, но одновременно происходит обратный процесс – устаревающие слова отходят в пассивный словарь. В связи с этим изменения происходят и в словарях.

В наше время устаревшая лексика применяется, в основном, для создания низкого или высокого стиля, чаще всего это происходит в СМИ. Так историзмы используются в работах на соответствующие темы, исторических расследованиях, репортажах с археологических раскопок, из музеев и прочих исторических мест. Архаизмы в СМИ применяются в основном в статьях, им же посвященных, или же для придания особого колорита или экспрессивной силы языку статьи:

1. ...до 1922 года активно использовались купюры прежних образцов – «катеньки» (банкноты царского периода) и «керенки», выпущенные после Февральской революции. У последних, кстати, была интересная вариация. «Керенки» продолжали печатать и после октября 17-го [10, с. 3]. В настоящее время данные понятия денежных знаков отсутствуют.

2. Мама любит свое дитя не за что-то – она просто любит его, пестует и оберегает, помогает стать человеком, понять разницу между добром и злом, найти себя, состояться [11, с. 2]. *Пестует* в значении «ухаживать».

Устаревшие слова употреблялись и употребляются в публицистике как средство индивидуально-авторской выразительности: Новоявленный декабрист (о М. Ходорковском). *Ходорковский рад, что попал в «край политка-торжан и декабристов»* [12, с. 5]; *Батрак срочной службы* [14, с. 10].

Здесь важно заметить, что практически все историзмы и многие архаизмы вызывают у носителей языка большое количество устойчивых ассоциаций (*декабрист* – сосланный в Сибирь, наказанный, занимавший раньше высокое общественное положение и т. д.; *батрак* – наемный работник, выполняющий тяжелую работу; *бесправный человек* и т. д.). Эти ряды устойчивых ассоциаций, конечно, учитываются авторами текстов, поэтому употребление устаревших слов обычно текстуально важно и экспрессивно.

В отрывке «Михалков в имении бывает нечасто, но если приезжает, то без помпы, без цыган, без медведей с бубнами. Скромный барин! На конюшне никого розгами не сечет, а случается, что и подарками деревенских одаривает» употребление не очень активных в речевой практике, но известных всем носителям русского языка историзмов *имение*, *барин*, словосочетания *сечь розгами на конюшне* помогает автору передать точную и несколько ироническую оценку того, о чем он рассказывает.

Таким образом, архаизмы и историзмы в современном русском языке – это явление нередкое. Их употребление становится оправданным, так как передается высокий или низкий стиль текста, благодаря этому придается определенный колорит и усиливается интерес читателей к материалу.

Русский язык постоянно изменяется. Уходят старые слова и понятия, а на смену им приходят новые слова – неологизмы. Не так давно вошли в обиход плееры и компьютеры, джойстики и принтеры, а с ними и соответствующие слова для обозначения. Не всем еще может быть понятны значения таких слов, как *брифинг*, *картинг*, *аутсайдер*, *дриблинг*, *стоппер*, *стичрайтер*, *хакер* и др.

Неологизмы появляются в языке по двум причинам: во-первых, для обозначения новых предметов (признаков, действий), во-вторых, для усовершенствования лексической системы (так появляются многие синонимы; например, в ряду *гостиница – отель – номера* появилось слово *мотель* – «гостиница на автомобильной дороге для автотуристов»).

У имеющихся слов нередко появляются новые значения. Так, у слова *окно* – «вынужденный перерыв в чем-либо», у слова *комета* – «небольшое пассажирское судно на подводных крыльях», у слова *морж* – «любитель зимнего купания». Неологизмы возникают в языке тремя путями.

Во-первых, они образуются на основе уже имеющихся слов с помощью разных способов словообразования (например, сложением: *кровезаменитель* – «вещество, препарат, заменяющий кровь», суффиксацией: *оформительство* – «работа по декоративному оформлению», префиксацией: *отреагировать* и т. п.). Во-вторых, новые слова заимствуются из других языков (например, *палантин* – «шарф увеличенных размеров», *дизайнер* – «конструктор, специалист по художественному проектированию предметов, производимых промышленностью» и т. п.). В-третьих, отдельные лексические значения имеющихся в языке слов превращаются в самостоятельные слова-омонимы (например, *ключ* (у замка) и *ключ* (родник) и т. п.).

Неологизмы обычно являются плодом творчества всего народа, но известны слова, введенные в оборот конкретными людьми – писателями, учеными, общественными деятелями. Так, слова *атмосфера*, *притяжение* впервые употребил М.В. Ломоносов; *человечность*, *промышленность* – Н.М. Карамзин; слово *стусеваться* – Ф.М. Достоевский.

Возникают неологизмы и в языке писателей, которые всегда ищут новых, свежих слов для выражения существующих понятий. Такие неологизмы называют авторскими в отличие от неологизмов языка, которые называются языковыми. Лишь немногие из авторских неологизмов становятся общеупотребительными. Много авторских неологизмов создал В. Маяковский: *громადье, тысячелистая* (книга), *разгромоздиться, разэлектричить, златокудрый*.

Иногда новые слова придумываются авторами для создания определенного характера, юмористических ситуаций и т. д. Но это не совсем неологизмы, потому что они не становятся общеупотребительными, а живут лишь в том тексте, где впервые были употреблены. В науке их называют окказионализмами (в переводе означает «по случаю» или «случайный»).

Окказионализмы создаются по непривычным (непродуктивным) словообразовательным моделям или по аналогии с ними (*утреет, зимопись, навсхлип, миноносиха, пролетариатоведец*), либо употребляются в необычных сочетаниях (*деревнина дочка, невставальный больной, звездастая ночь*). Они придают речи образность, яркость, выразительность, но остаются не языковыми, а речевыми образованиями.

Окказиональная лексика активно появляется в последние годы и в публицистике, и в разговорной речи: *прихватизация, хрущобы, зарплатизация, небоскреб, недоворот, думцы, нал и безнал, дембель, деза, бесприсмотренный, вдрибазон, вертикулясы, в ней нередко наблюдаются элементы языковой игры*.

В разговорной и художественной речи активно образуются и так называемые потенциальные слова – слова, свободно образуемые по высокопродуктивным словообразовательным моделям, но не входящие в активный словарь: *удавенок, крокодиленок, китенок, жучиха, жирафиха, скорпиониха* и т. п.

Таким образом, новые слова – один из источников пополнения словарного состава языка. Пребывание их в качестве «новых» недолговечно: если они оказываются действительно нужными и удобными в употреблении, они быстро переходят в активный словарь. Вряд ли кому-нибудь сейчас покажутся новыми слова продленка или джинсы, да и совсем недавно вошедшие в обиход спонсор и менеджер становятся широко употребительными.

Список литературы

1. Вартаньян Э. Из жизни слов М.: Детская литература, 2009. С. 232–234.
2. Гольцова Н. Г., Шамшин И. В., Мищерина М. А. Русский язык. 10–11 классы. Учебник // Русское слово. М.: 2011.
3. Лексикология современного русского языка. Учебное пособие. Рублева О.Л. Владивосток, 2004. С. 256–257.
4. Осипова А. Д. Устаревшая лексика в русском современном языке (по материалам толковых словарей) // Молодой ученый. – 2020. – № 7. – С. 280–281. – URL: <https://moluch.ru/archive/297/67363/> (дата обращения: 25.03.2020).
5. Откупщиков Ю. В. К истокам слова. Рассказы о науке этимологии. СПб: «Авалон», «Азбука-классика», 2005. С. 351–352.
6. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. М. Флинта: Наука, 2006.
7. Справочник по русскому языку. Практическая стилистика / Д. Э. Розенталь. – 2-е изд., перераб. М.: ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство «Мир и Образование», 2007.

8. Шанский Н. М. В мире слов М.: Просвещение, 2007.
9. Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Краткий этимологический словарь русского языка. М.: Просвещение, 2005.
10. Бумажно-металлическая история // Приднестровье. URL: <http://pridnestrovie-daily.net/archives/24391> (дата обращения: 11.02.2020).
11. В ней сокрыто жизни существо... // Приднестровье. URL: <http://pridnestrovie-daily.net/archives/23821> (дата обращения: 11.02.2020).
12. Газета «Известия»/ учредитель ООО «МИЦ «Известия», М. – 2017. – № 31. – С. 12. URL: https://www.gazeta.ru/tags/media/gazeta_izvestiya.shtml.
13. Газета «Комсомольская правда»/ учредитель АО «ИД «КОМСОМОЛЬСКАЯ ПРАВДА», М. – 2015. – № 58. – С. 8. URL: <http://pressa.ru/ru/magazines/komsomolskaya-pravda-tolstushka-rossiya>.
14. Интернет-портал «Российская газета»/ учредитель ФГБУ «Редакция «Российской газеты», М. – 2018. – № 3677. С. 10. URL: <https://rg.ru>.

Балаганская Н.А.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Я.С. Никульникова)

Структурно-семантические разновидности просторечной лексики в художественном тексте

Данная статья посвящена проблеме использования просторечной лексики в текстах художественной литературы. Рассматриваются группы и типы просторечий. Особое внимание уделяется функциям просторечной лексики в художественном тексте.

Ключевые слова: просторечие, художественный текст, экспрессивность, группы просторечий, типы просторечий, эллиптизмы, языковые уровни.

В отечественном языкознании не ослабевают интерес к анализу особенностей функционирования просторечной лексики в речи. Термин «просторечие» имеет несколько значений, которые тесно связаны между собой.

1. Просторечие – это разновидность общенационального языка, имеющая наддиалектный, социально обусловленный характер. Данная разновидность представляет собой совокупность живых форм речи носителей языка нации, проживающих в городах, поселках, населенных пунктах городского типа, т. е. это устная, некодифицированная, общепонятная речь для повседневного общения преимущественно городского населения, не владеющего нормами литературного языка.

2. Просторечие – это стилистическая категория, содержащая в себе оценку. В публицистических и художественных текстах в отношении изображаемых предметов и явлений нередко преобладает эмоциональность, экспрессивность, ирония с целью усиления выразительности этих текстов.

3. Просторечием называют стилистическую группу речевых фактов сниженного характера. Данные факты не входят в систему литературного языка, но используются в его составе. Такое понимание просторечия находит отражение в лексикографии и лексикологии – при выделении просторечной лексики и фразеологии, а также в стилистике – при квалификации отдельных форм, конструкций, вариантов произношения.

4. Просторечие – слова, формы, обороты, обладающие сниженной стилевой и грубо-фамильярной окраской.

Исходя из данных определений, можно сделать вывод, что просторечие – социально обусловленная разновидность общенационального языка, использующаяся в языке художественной литературы для того, чтобы придать ему такие качества, как выразительность, оценочность и экспрессивность, а в разговорной речи – для придания ей грубой или фамильярной окрашенности [4].

В настоящее время многие ученые-лингвисты занимаются воссозданием языковой картины мира. Ученых интересует изучение таких единиц живой форм речи, как диалектизмы, жаргонизмы, арго, разговорная речь и просторечия. Однако в изучении просторечия существует множество пробелов, которые указывают на многоаспектность и трудоемкость исследовательской работы. Исследование просторечия связано с его становлением и формированием, развитием, изменением в истории языка, изучением его функций в литературном языке и его формированием как особой стилистической категории [2].

Просторечная лексика неразрывно связана с единицами всех языковых уровней. Многие русские писатели использовали просторечную лексику в своих произведениях. Одним из первых, кто ввел просторечие в художественный текст, является М.В. Ломоносов. В художественных текстах мы можем выявить «приметы» просторечия в области ударения, морфологии, лексики, фразеологии и словоупотребления [2, с. 19].

В художественных текстах можно выделить следующие группы просторечий:

1. Лексические эллиптизмы – существительные и глаголы, образованные от словосочетаний и включившие в свое значение содержание всего сочетания (*зачетка* вместо сочетания «зачетная книжка», *бюллетенить* вместо «находиться на бюллетене»). Отметим, что это весьма продуктивный и характерный для современной разговорной речи словообразовательный тип: *безбилетник, бездельничать, валерианка, вечерка, газировка, галерка, горловик, докторша, карболка, касторка, малярничать, манерничать, овсянка, подземка, скрытничать, температуруить, хлорка, чаевничать, электричка* и т. п.

2. Слова, образованные с помощью суффиксов, имеющих окраску разговорности: *молодчина, брошка, самогонка, ворюга, пьянчуга, бедняга, мерзляк, остряк, вообразала, мазила* и т. п. У большинства эмоционально и стилистически окрашенных слов есть суффиксы субъективной оценки: *тоненький, мокрехонький, холоднуций, здоровенный* и т. п.

3. Слова, образованные способом усечения. Например, *кварц* (кварцевая лампа), *факультатив* (факультативное занятие), *демисезон* (демисезонная одежда) (многие из них по семантической структуре являются эллиптизмами – Н.Б.).

4. Общеупотребительные нейтральные слова, имеющие переносное значение. Очень часто переносное значение направлено на несерьезное, шутовское осмысление обозначаемого явления. Например, *базар, баба, влипнуть, выудить, гоготать, глухарь, жарить, залепить, корова, наплевать, огурчик, ржать, смыться, тряпка* и т. д.

Просторечие неоднородно по своим стилистическим признакам и по структуре. В художественных текстах выделяются такие типы просторечий, как:

- общерусское просторечие, например, *заплотит* (на месте ударного «а» стоит «о»);
- молодежное просторечие, например, *вякать* (возмущаться), *штука* (тысяча рублей), *побёг* (побежал);
- детское просторечие, например, *танка* (вместо танк), *дуба* (вместо дуб);
- городское просторечие, например, *струмент* (вместо инструмент), *ниверситет* (вместо университет);
- обиходно-бытовое просторечие, например, *какава* (вместо какао), *арадром* (вместо аэродром);
- вульгарно-бранное просторечие, например, *падлюга*, *мордovorот*, *обормот*;
- литературное просторечие, например, *батя*, *мать*, *пацан* [3, с. 182].

Существуют различные точки зрения об использовании просторечной лексики в художественных текстах. Некоторые языковеды полагают, что тексты, содержащие низкие пласты языка, ведут к всеобщему огрублению речи. В то же время многие исследователи положительно относятся к использованию разговорно-просторечных элементов в художественном тексте, так как употребление данной лексики несет определенную смысловую нагрузку и создает богатую стилистическими оттенками речь героев, не добавляя при этом эффекта огрубления.

Приведем примеры частотного использования просторечной лексики в художественном тексте. В романе М. Шолохова «Поднятая целина» большинство персонажей – крестьяне, донские казаки. Их речь, поэтому, естественно отражает особенности донских народных говоров и вообще особенности народно-разговорной речи. Но народность языка этого произведения определяется не только системой его образов. Она находится в прямой связи и с мировоззрением автора. Шолохов не останавливается на старых традициях. Он смело, и в то же время с большим художественным тактом, вводит в язык своих произведений, в том числе и в роман «Поднятая целина», новые слова и выражения, таящиеся в неисчерпаемой сокровищнице народной речи.

Вместе с тем Шолохов очень чутко относится ко всему новому, только что возникшему или возникающему в языке. Из огромного числа неологизмов советской эпохи он отбирает главным образом только такие, которые прочно вошли в общенародный язык. Наконец, народность языка «Поднятой целины» обусловлена также её идейным содержанием. Так, например, только идейным содержанием романа (революционный переворот в деревне, связанный с колхозным строительством, и вызванная этим переворотом борьба между старым и новым, ведущая к неизбежной победе нового, передового) можно объяснить причудливое сочетание в языке многих персонажей, а иногда и в языке самого автора, архаизмов и неологизмов, просторечно-диалектных и книжных элементов. Народная речь типизируется Шолоховым с помощью различных языковых средств. Наиболее важным из них является, однако, разговорно-просторечная, этнографическая и диалектная лексика.

Очень богата и выразительна в романе «Поднятая целина» разговорно-просторечная лексика. Она употребляется в речи всех персонажей романа, но особенно часто – в речи Давыдова и гремяченцев: *А вот барахлишко твоё мы роздали; Дёрнуло меня вставать; Тебя за эти разговорчики в другом месте из партии вышибли бы!*

Широко используется разговорно-просторечная лексика и в авторском повествовании романа, например: *Казаки, бабы и девки густо стояли в коридоре, на крыльце; К вечеру на делёж приспел и дед Щукарь. Он вломился в дом правления колхоза...*

Разговорно-просторечные слова, относящиеся в данной классификации к первой группе, можно разделить на две подгруппы:

а) разговорно-просторечные слова, не соотносительные по словообразованию с литературно-нейтральными словами современного русского языка, например: *дыхало* (ср. дышать), *малость* (ср. мало), *остатний* (остаток) и т. д.; эти разговорно-просторечные слова часто употребляются в речи персонажей: *аж, баба, барахло, башковитый, брехать, брехня, валандаться, возжжаться, ворохнуться, нехай, обтяпать, окочуриться, опаскудиться, впереть, выхвратиться, галдёж, гожд, гробануть, дескать, дрянь, слушить, жрать, стерва, стоеросовый, харчи, цигарка, шляться* и т. д. Это объясняется, во-первых, тем, что слова данной подгруппы в большинстве своём экспрессивны. Называя различные предметы, явления, действия и состояния, они дают им дополнительную смысловую характеристику. Слова рассматриваемой подгруппы в большинстве своём являются синонимами литературно-нейтральных слов, отличающимися от последних экспрессивными смысловыми оттенками, эмоциональной окраской и стилистически. Например: *дюжий, хворый* (таких слов в романе мало), другие – и экспрессивными, и эмоциональными оттенками, и стилистической тональностью. Например: *пырскать, уйма, жрать, музло, пузо* (такие слова наиболее частотны в романе – Н.Б.);

б) разговорно-просторечные слова второй подгруппы, т. е. слова не имеющие словообразовательных параллелей с тем же значением в литературно-нейтральной лексике, но соотносящиеся с близкими по значению литературно-нейтральными словами того же корня, употребляются тоже почти с одинаковой активностью и в речи персонажей. Например: *внапашку* (ср. нараспашку), *глазастый* (ср. глаза), *любушка* (ср. любить), *набычиться* (ср. бык), *одежина* (ср. одежда), *осатанеть* (ср. сатана), *неуправка* (ср. управиться), *образина* (ср. образ), *остатний* (ср. остаток), *отсидка* (ср. отсидеть), *повременить* (ср. время), *подсоба* (ср. подсобный), *прошибить*, (ср. ушибить); и в авторском повествовании, например: *баритонистый* (ср. баритон, баритональный), *ветряк* (ср. ветряная мельница), *крепьши* (ср. крепкий), *лобастый* (ср. лоб, лобный), *малость* (ср. мало), *набычиться* (ср. бык), *напоследок* (ср. последний), *никудашный* (ср. никуда), *саженный* (ср. сажень), *сплошняк* (ср. сплошной лес), *цепняк* (ср. цепной). Многие из них являются синонимами литературно-нейтральных слов, отличающимися от последних или только стилистической тональностью, например: *внапашку, малость, остатний, повременить, подсоба*; или стилистической тональностью и экспериментальными смысловыми оттенками, например: *набычиться, осатанеть, прошибить, саженный*; или стилистической тональностью и эмоциональной окраской, например: *любушка, треклятый*; или, наконец, стилистической тональностью и экспрессивно-эмоциональными оттенками, например: *горлодер, крохотный, никудашный*. Много в этой подгруппе и таких разговорно-просторечных слов, у которых нет литературно-нейтральных лексических синонимов, например: *баритонистый, ветряк, крепьши,*

лобастый, напраслина, неуправка, образина, одежина, отсидка, сплошняк. Такие слова, как и экспрессивные синонимы литературно-нейтральных слов, гораздо ярче и выразительнее по сравнению с их литературно-нейтральными смысловыми эквивалентами описательного характера. Поэтому употребление их не только в речи персонажей, но и в авторском повествовании художественно вполне оправдано.

Употребление просторечной лексики в художественном тексте придет ему функциональную значимость, подчеркивает местный колорит, достоверность описываемых фактов.

Список литературы

1. Васильев Л.М. Разговорно-просторечная, этнографическая и диалектная лексика в романе М. Шолохова «Поднятая целина» // Учен, записки Тобольск, пед. ин-та. Тобольск, 1959. – Т. 2, Вып. 4. С. 3–48.
2. Земская Е.А. Русская разговорная речь. М., 1979.
3. Литературная норма и просторечие / Под ред. Скворцова Л.И. М.: Наука, 1977. 252 с.
4. Шмелев Д.Н. Русский язык в его функциональных разновидностях. М., 1977.
5. Шолохов М.А. Поднятая целина. М.: Советская Россия, 1977.

Губа М.А.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. И.В. Кириченко)

Образные перифразы в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»

В статье анализируются функции перифрастических единиц в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Перифраз содержит экспрессию или оценку изображаемого. В работе делается акцент на разновидности оценочных перифраз в трактовке главных героев романа «Евгений Онегин», отмечается, что перифрастические выражения выражают эмоционально-оценочное отношение автора к героям. Выделяя номинируемые объекты, Пушкин создает образно-ассоциативное о них представление.

Ключевые слова: перифрастические выражения, перифраз, оценка изображаемого, герои романа.

К средствам образной речи относится перифраз, который, являясь речевой единицей, по своей лингвистической природе тяготеет к фразеологии. Однако исследователи относят перифразы к единицам промежуточной зоны, считая их особым типом идиоматических образований.

Перифраз (от греч. *peri* – «вокруг» и *pharasis* – «выражение», «оборот речи») – это троп, который представляет собой описательный оборот речи и используется вместо слова или словосочетания во избежание повторения. Вместо названия предмета или явления в перифразе представлены наиболее яркие его признаки, что способствует большей выразительности. Перифразы бывают образные (имеющие метафорический характер, например: черное

золото) и необразные (сохраняющие прямое значение слов, которые их образуют, например: город на Неве – Петербург).

Только образные перифразы относят к тропам. В них выделяется какой-либо стержневой признак, что делает остальные менее заметными, и это позволяет автору сосредоточить внимание на наиболее значимых для него в художественном отношении чертах изображаемых предметов и явлений.

Необразные перифразы несут в основном смысловую нагрузку, выделяя те или иные качества предмета, действия, переименовывая их, способствуя при этом более точному выражению мысли, помогая избежать повтора слов (например, вместо «А.С. Пушкин» – автор «Евгения Онегина», великий русский поэт).

Определяя творчество писателя, перифраз содержит экспрессию или оценку изображаемого. Автор произведения, ведя повествование о героях или событиях, одновременно транслирует и свое отношение к ним, формирует положительную или отрицательную оценку. Поэтому обращение писателя к перифрастическим единицам является оценочным. В произведениях Пушкина разнообразны изобразительно-выразительные средства, к которым относятся и перифразы, играют важную роль как средства создания идиостиля писателя.

В романе «Евгений Онегин» Пушкин, представляя читателю главного героя, использует перифрастические выражения. Читая произведение, мы ощущаем расположение поэта к Евгению Онегину. Однако автор употребляет перифразы как с положительной оценкой («*добрый мой приятель*», «*второй Чадаев*», «*почетный гражданин кулис*», «*наш приятель*», «*мудрец пустынный*», «*глубокий эконо́м*»), так и отрицательной («*беглец людей и света*», «*молодой повеса*», «*модный тиран*», «*искуситель роковой*», «*опаснейший чудак*»). Все это свидетельствует о противоречивом отношении автора к герою. Хотя положительная доминанта в образе Онегина превалирует, Пушкин высказывает неодобрение в отношении поведения героя в определенных ситуациях и использует перифрастические единицы с негативной оценкой, которая возникает благодаря наличию в структуре перифрастического композита эмоционально – оценочного компонента. Перифрастическое выражение «*убийца юного поэта*» выражает отрицательное отношение к поступку Онегина. Необходимо отметить, что, создавая образ своего героя, Пушкин использует и перифразы со значением противопоставления («*кученый мальи́й, но педант*», «*созданье ада иль небес, сей ангел, сей надменный бес*») или с нейтральной оценкой («*мой спутник странный*», «*красавица модных модный враг*»), указывая этим на неоднозначное отношение к своему герою.

Образ Ленского, созданный Пушкиным, необычайно яркий и живой. Он поражает искренностью, порядочностью, поэтому автор использует положительный номинативный ряд перифраз, который подчеркивает пылкий ум Ленского, его искренность и чистоту чувств («*поклонник славы и свободы*», «*юный поэт*», «*задумчивый мечтатель*», «*питомец вдохновенья*», «*младой певец*»). Однако поэт обращает внимание на то, что Ленский живет в своем романтическом мире, и использует перифразы, имеющие ироническую коннотацию, подчеркивающие наивную мечтательность героя, оторванность от жизни, неопытность («*певец унылый*», «*поэт блаженный*», «*полурусский сосед*»).

Большое внимание уделяет Пушкин внешнему облику Ольги. Перифразы, которые автор включил в роман, создавая ее образ, выполняют текстообразующую функцию. Однако они не только знакомят с образом героини, но и дают ей оценку. На первый взгляд, авторская оценка, которая представлена в перифрастических выражениях, нейтральна («дева красоты», «невеста молодая», «голубка молодая»). Однако восприятие героев романа позволяет посмотреть на нее по-разному: через образ Онегина передается ироничное отношение к Ольге (*Филлида эта, предмет и мыслей, и пера, и слез*); через образ Ленского – отрицательное к ней отношение Перифраз «*кокетка, ветреный ребенок*» подчеркивает не только чувство ревности Ленского, но и неприятие Пушкиным легкомысленных женщин.

Перифразы в тексте функционируют как приложения, выступая образным эквивалентом определяемого слова. Так, в «Евгении Онегине» Пушкин поясняет слово *мода* перифрастическими выражениями: *...их не изменила / Лихая мода, наш тиран, / Недруг новейших россиян.*

Способы включения в текст перифрастических выражений в виде синонимичных определений разнообразны. Используя перифразы в качестве приложений, которые представляют собой образную характеристику описываемого, А.С. Пушкин употребляет их одновременно со словами, являющимися основными наименованиями явлений или действий: *Она сидела у стола / С блестящей Ниной Воронскою, / Сей Клеопатрою Невы...*

В других случаях поэтический перифраз употребляется без прозаического синонима: *...я пред Венерою Невы / Толпу влюбленную раздвинул.*

Переносно-иносказательное наименование лица или предмета, характерное для перифраза, способствует появлению вместо общеупотребительных названий таких экспрессивных речевых средств, при помощи которых создается образное художественное описание и яркая характеристика предмета или явления. Так, описывая осень в одноименном стихотворении, Пушкин создает перифраз, который помогает представить это явление в нужном автору свете, акцентировать его определенные черты и, таким образом, косвенно описать его и дать оценку: *Унылая пора! Очей очарованье!*

Перифразы Пушкина окрашены тонким юмором. О женских альбомах, распространенных в то время, поэт пишет:

*Но вы, разрозненные томы
Из библиотеки чертей,
Великолепные альбомы,
Мученье модных рифмачей.*

Широко представлено в романе провинциальное общество. Пушкин использует говорящие фамилии, наделяя помещиков в основном негативными чертами. Поэт употребляет перифрастические выражения, описывая гостей Лариных. О помещиках он говорит лаконично, с легкой иронией, пользуясь внутритекстовыми перифразами-намекami, антифразисом:

*Гвоздин, хозяин превосходный,
Владелец нищих мужиков...*

*И отставной советник Флянов,
Тяжелый сплетник, старый плут,
Обжора, взяточник и шут.*

Проанализировав фактический материал, мы выявили, что перифразы могут передавать иронию. Наличие в перифрастических выражениях противоположных по смыслу компонентов способствует созданию комического эффекта:

*...Зарецкий, некогда буян,
Картежной шайки атаман,
Глава повес, трибун трактирный,
Теперь же добрый и простой
Отец семейный холостой,
Надежный друг, помещик мирный...*

В этих строках представлена образно-сатирическая характеристика Зарецкого. Его прошлое изображается определениями, не дающими ни одной положительной оценки.

Картина меняется, когда автор описывает пребывание Зарецкого в деревне. Из гуляки, буяна и трактирного повесы он смог вроде бы превратиться в надежного друга, доброго и честного человека. Но это всего лишь маска, поэтому Пушкин продолжает:

*Как зюзя пьяный, и французам
Достался в плен: драгой залог!
Новейший Регул, чести бог...*

Иронически звучит и последующая оценка героя:

*...Ленский
Давно нетерпеливо ждал:
Меж тем, механик деревенский,
Зарецкий жорнов осуждал.*

В перифразах, обозначающих море, небо, землю, Пушкин, в соответствии со вкусами своих современников, использует сочетания, опорные слова которых являются наименованием какого-либо типичного признака данной реалии, например:

*И средь полуденных зыбей,
Под небом Африки моей,
Вздыхать о сумрачной России.

У ночи много звезд прелестных,
Красавиц много на Москве.
Но ярче всех подруг небесных
Луна в воздушной синеве.*

Давая характеристику Ленскому-поэту, А. Пушкин использует перифраз *небесная лампада*. Это был яркий поэтический штамп поэзии того времени. Перифраз *небесная лампада* – луна – помогает раскрытию образа этого героя:

*Он роицн полюбил густые,
Уединенье, тишину,
И ночь, и звезды, и луну,
Луну, небесную лампаду...*

Другое мотивированное перифрастическое наименование луны, как *богини тайн и вздохов нежных*, тоже используется Пушкиным для раскрытия образа Ленского. Возник перифраз в поэтической речи XIX века и употребляется автором в ряду элегических сравнений: *...как мысли девы простодушной, как сон младенца, как луна...*:

*И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна
В пустынях неба безмятежных,
Богиня тайн и вздохов нежных.*

Строфы 9 и 10 посвящены Ленскому-поэту:

*Он с лирой странствовал на свете;
Под небом Шиллера и Гете
Их поэтическим огнем
Душа воспламенилась в нем...*

Лира – символ поэтического творчества; *странствовал на свете* – жил – перифраз, обозначающий человека как путника, странника.

Под небом Шиллера и Гете – поэтический перифраз, обозначающий место, страну по одному из ее признаков, в данном случае очень существенному: Гете и Шиллер – поэты.

Поэтический огонь – огонь поэзии – перифрастическое обозначение вдохновения).

Образ огня, который является у Пушкина воплощением любви, страсти, включается в состав глагольных перифразов, обозначающих возникновение, протекание или прекращение этого чувства: *Когда страстей угаснет пламя...; Сильнее страсть ее горит...*

Образ огня символизировал проявление страсти. С такой же экспрессией в поэзии того времени употреблялся образ яда, который подчеркивал силу этого чувства. В ряде случаев лексемы *огонь*, *яд* в составе перифраза выступали как функциональные тождества: *Нет, никогда весь яд страстей/ Так не терзал души моей!*

Таким образом, Пушкин в романе «Евгений Онегин» чаще всего использует перифразы с оценочной коннотацией. Он не только рассказывает о событиях, но и дает им оценку. Перифрастические единицы придают произведению нужный автору смысл, позволяют писателю обратить внимание на те черты изображаемых предметов и явлений, которые являются для него особенно важными в художественном отношении, выявляют субъективное отношение к изображаемому. При помощи перифраза автор романа поясняет свой

замысел, сообщает дополнительные сведения, углубляет оценку образов, предметов и явлений. Перифрастические выражения, соединяя лирическое и прозаическое, являются в романе ярким средством выразительности.

Благодаря умело подобранным стилистическим средствам читатель понимает отношение писателя к описываемым событиям и персонажам, что помогает ему сформировать свою оценку, положительную или отрицательную.

Список литературы

1. Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие. М.: Логос, 2003. 280 с.
2. Пушкин А.С. Соч. в 3-х тт. М.: Художественная литература, 1987.

Дорофеева Н.В.,
студент ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – проф. О.В. Четверикова)

Функции полисиндетона в поэтической речи А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова

В рамках статьи рассматриваются семантико-функциональные особенности полисиндетона в поэтической речи А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. Отмечается, что главное значение полисиндетона в гармонической организации, в создании общей связанности художественного целого.

Ключевые слова: поэтический текст, автор, смысл, полисиндетон.

Поэтическая речь – совокупность особенностей речи как орудия художественного творчества и предмета художественного восприятия и то же, что Речь художественная. Такое определение мы находим в терминологическом словаре-тезаурусе по литературоведению. С данным определением тесно связано понятие «поэтический текст».

Поэтический текст – сложно построенный смысл. Ему присуще удвоенное обозначений одной и той же реалии: в нем сосуществуют прямое и метафорическое значения. Двойственность номинации определяет и двойственный характер смысловых связей, которые исходят то от прямого значения, то от метафоры; именно это удваивает смысловую глубину поэтического текста. Это значит, что, входя в состав целостной структуры стихотворения, значащие элементы языка оказываются связанными сложной системой соотношений и противопоставлений, невозможных в обычной языковой конструкции. Это придает и каждому элементу в отдельности, и всей конструкции в целом совершенно особую семантическую нагрузку. Создание поэтического текста происходит за счет различных приемов.

Наша задача – определить роль полисиндетона в поэтическом тексте.

Понятие «полисиндетон» в широком смысле понимается как тип связи. В узком смысле этим термином обозначают стилистическую фигуру, основанную на повторе союзов или других связочных средств. Полисиндетические конструкции исследованы в грамматическом аспекте на уровне однородных членов простого предложения и сложных предложений, части которых соединены одним и тем же союзом. Разработкой этого вопроса занимались многие лингвисты.

В сфере употребления терминов «полисиндетон» и «многосоюзи» нет однозначности. Некоторые ученые (Л.И. Тимофеев, С.Н. Венгров, А.П. Квятковский, Д.Н. Александров) рассматривают их как синонимы. Другие лингвисты (Д.Э. Розенталь, М.И. Панов, А.В. Филиппов, Н.Н. Романова) используют этот термин без указания на существование другого. В нашей работе мы будем использовать термин «полисиндетон».

Необходимо отметить, что полисиндетон – это риторическая и поэтическая фигура, которая обладает огромной эстетической «памятью». С.С. Аверинцев, рассуждая о данном вопросе, утверждал, что «меняется топка», способы ее рассудочного препарирования не меняются. Инвариантные элементы риторики гораздо сильнее и глубже, чем «отклики на время или отражения авторской судьбы и души» [1, с. 37–39]. Анализом полисиндетона в поэтических текстах занимался К.Э. Штайн. В результате своих научных изысканий, он пришел к аналогичному выводу: «Риторический подход в какой-то степени действительно оказывается надэпохальным» [8, с. 33].

Широкая распространенность полисиндетона в отечественной художественной литературе и публицистике свидетельствует о необходимости вычленения его в качестве самостоятельного объекта исследования.

В поэтическом тексте полисиндетон является одной из наиболее выразительных фигур. Его главное значение в гармонической организации, создании общей связанности художественного целого, на что обращали внимание еще в древности. Российский ученый М.В. Ломоносов отмечал, что стилистические фигуры выступают в качестве единиц, создающих стилистические эффекты и формирующих ряды экспрессивных языковых структур. Ученый писал, что с помощью союзов «идеи соединяются». Союзный тип полисиндетона подразделяется на собственно союзный и комбинированный союзный полисиндетон.

Одной из важнейших функций полисиндетона является текстообразующая. Чтобы проиллюстрировать это явление, обратимся к стихотворению М.Ю. Лермонтова «К гению».

Не помнишь ты тот миг, как я, под длинной шалью
Сокрывши, голову на грудь твою склонял –
И был ответом вздох, твою я руку жал –
И был ответом взгляд и страстной, и стыдливый!
И месяц был один свидетель молчаливый
Последних и невинных радостей моих!..

(М.Ю. Лермонтов, «К гению»)

Здесь полисиндетон выступает как средство создания повествовательной манеры, подражания речи автора или персонажа, конструирования форм художественного «монтажа».

Полисиндетон имеет широкий спектр функциональных проявлений. Это касается не только поэзии, но также отмечается и в лингвистической литературе. Проявляется за счет объединительной функции союзов, которая вытекает из самой их природы. Таким образом, союзы выполняют гармонизирующую функцию. К числу постоянной выразительной функции полисиндетона относится усилительно-выделительная, которая реализуется в поэтических текстах.

Ее главное значение состоит в том, что избыточный повтор союза актуализирует либо отдельный фрагмент текста, либо весь текст в целом. Это выделяет и усиливает различные смысловые и эмоционально-экспрессивные значения.

Так в поэме М.Ю. Лермонтова «Демон» встречаем полисиндетон с противительным союзом «но». Он формирует особенности конфликта всего произведения, выражающегося с помощью противоречий, или контрастов.

Но злобы мрачные забавы

Недолго нравились мне!

Но что же?

.....

Но дни бегут и стынет кровь!

(М.Ю. Лермонтов, «Демон»)

Союз «но» употреблен в монологах и клятвах лирического героя, служит для создания эмоциональности текста. Конструкции полисиндетона с союзом «но» передают одиночество Демона, его отверженность не только от мира природы, Бога и ангелов, но и от мира других демонов, носителей подлинной злобы. Читатели узнают это из монологов персонажа. Нагнетанию и усилению эмоционального надрыва способствуют отрицательные частицы «не» и «ни», которые помогают глубже понять характер Демона:

Я видел мрачное убранство

Светил, знакомых мне давно...

Но что же? Прежнего собрата

Не узнавало **ни** одно.

Изгнанников, себе подобных,

Я звать в отчаянии стал,

Но слов и лиц и взоров злобных,

Увы! я сам **не** узнавал.

И в страхе я, взмахнув крылами,

Помчался – **но** куда? зачем?

Не знаю...

(М.Ю. Лермонтов, «Демон»)

В приведенных примерах союз «но» передает трагедию лирического героя. В основе почти всех лирических и лироэпических произведений М.Ю. Лермонтова лежит главный прием романтизма – контраст. Среди разнообразных языковых средств, создающих антитезу, выделяется союз «но», сама грамматическая природа которого – противопоставление.

Как мы видим, произведение построено на основе резкого противопоставления. Однако в поэтической речи не только союз «но» может иметь семантику отрицания или противопоставления. В поэтических текстах А.С. Пушкина контраст создается с помощью сочинительного союза И, что является нетипичным и невозможным в прозаическом тексте. Таково построение текста в стихотворении «Признание».

И ваши слезы в одиночку,
И речи в уголку вдвоем,
И путешествия в Опочку,
И фортепьяно вечерком?
Алина! сжальтесь надо мною.
Не смею требовать любви.
Быть может, за грехи мои,
Мой ангел, я любви не стою!

(А.С.Пушкин, «Признание»)

В приведенном стихотворении семантическое «единство героев» контрастирует с «молением о жалости», «самопризнанием» в греховности. Последняя система семантических блоков соотносится с лексемой «слезы» в первой части стихотворения. Результатом этого соотнесения становится более высокая ступень корреляции, которая характеризует вечную диалектику в движении чувства у Пушкина.

«Признание» построено с использованием комбинированного полисиндетона (союз + предлог + частица). Использование сочинительного союза «но» делает противопоставление «менее ожидаемым».

Средством создания антитезы в поэтической речи А.С. Пушкина также выступает противительный союз «но». Не стоит забывать, что он полифункционален. Например, в стихотворении «Ответ Ф.Т.», где союз НО повторяется дважды в тексте:

Нет, не черкешенка она;
Но в доли Грузии от века
Такая дева не сошла
С высот угрюмого Казбека.
Нет, не агат в глазах у ней,
Но все сокровища Востока
Не стоят сладостных лучей
Ее полуденного ока.

(А.С. Пушкин, «Ответ Ф.Т.»)

Стихотворение состоит из двух сложносочиненных предложений с союзом НО, противопоставляющих состояние и действие. Эти значения укрепляются за счет отрицания при одном сказуемом – (*Не стоят...*). Предложения с союзом «но» лишают повествование «предсказуемости», делают противопоставление более резким, чем в случае с союзом «и».

Итак, противительный союз «но», повторяясь несколько раз в текстовом пространстве произведения, прерывает структуру полисиндетона, придавая данному участку текста законченный характер. Таким образом, происходит переход к новой теме, т. е. развивается сообщение, которое дается в начальной части текста. Следовательно, можно утверждать, что союз «но» при повторении имеет семантику «возвращения».

Еще одной важной функцией полисиндетона с союзом НО является противопоставление семантических блоков поэтического текста. Чтобы проиллюстрировать данное явление обратимся к стихотворению А.С. Пушкина «Коварность».

Когда твой друг на глас твоих речей
 Отсутствует язвительным молчаньем;
 Когда свою он от руки твоей,
 Как от змеи, отдернет с содроганьем;
 Как, на тебя взор острый пригвоздя;
 Качает он с презреньем головою,
Не говори: «он болен, он дитя,
 Он мучится безумною тоскою»;
Не говори: «неблагодарен он:
 Он слаб и зол, он дружбы недостоин <...>
 ...**Но** если ты святую дружбы власть
 Употребил на злобное гоненье;
Но если ты затейливо язвил
 Пугливое его воображенье
 И гордую забаву находил
 В его тоске, рыданиях, униженье;
Но если сам презренной клеветы
 Ты про него невидимым был эхом;
Но если цепь ему накинул ты
 И сонного врагу предал со смехом,
 И он прочел в немой душе твоей
 Все тайное своим печальным взором,
 Тогда ступай, не трать пустых речей –
 Ты осужден последним приговором.

(А.С. Пушкин, «Коварность»)

Союз «но» не просто разбивает текст на части, он, связывая их, создает единую сему.

В ряде случаев в произведениях А.С. Пушкина можно отметить синтаксические конструкции с ведущей сочинительной связью, отличающейся явлением переходности. Такие предложения совмещают несколько значений. Это обуславливается богатством художественной речи. Переходные конструкции характерны для поэтического текста в большей мере.

Поэтические тексты А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова характеризуются упорядоченностью на всех языковых уровнях. В них наблюдается высокая степень насыщенности служебными словами, многосоюзными структурами (полисиндетоном). Полисиндетон способствует образованию гармонических вертикальных рядов «неполнозначные слова», образующих самостоятельные подструктуры, выражающие отношения симметрии, повторяемости.

Анализ поэтических текстов с собственно союзным полисиндетоном показывает особенности сочинительного союза «и», который становится для всех типов полисиндетона инвариантным. Анафорически повторяясь, союзы соединяют чаще всего простые предложения, однородные предикативные части изоморфно.

Список литературы

1. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.

- 2 Болдина Н.Н. Лингвистические особенности поэм М.Ю. Лермонтова // Известия ПГПУ (Гуманитарные науки), № 4 (8) 2007. – С.26–28
- 3 Виноградов В.В. Русский язык. 2-е изд. М., 1972.
- 4 Джаубаева Ф.И. Полисиндетон как средство гармонической организации поэтического текста А.С. Пушкина / Под ред. профессора К.Э. Штайн. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2008. – 256 с.
- 5 Лермонтов М.Ю. Соч.: В 4-х т. М.: Художественная литература, 1983–1984.
- 6 Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. М.: Флинта, Наука. Н.Ю. Русова. 2004.
- 7 Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1959.
- 8 Штайн К.Э. Семантико-синтаксические функции субъективно-модальных частиц: автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 1977.

Драчевская А.В.,
аспирант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – проф. И.И. Горина)

Типология вопросительных конструкций в современном русском языке

В статье рассматриваются основные виды и формы вопросительных предложений, используемых в современном русском языке. Показаны различные способы и принципы их построения. Проанализирована роль логического ударения, а также характеристики подобно рода конструкций.

Ключевые слова: вопросительные конструкции, логическое ударение, современный русский язык.

На материале научных публикаций последних лет показаны разнообразные подходы к определению групп, видов и форм вопросительных предложений. Рассматриваются простые классификации предложений по содержанию: прямые и косвенные вопросы, открытые и закрытые вопросы, парафразы и суггестивные вопросы; по характеру вопроса и типа ответа: оценочный или общий, модальный и альтернативный вопрос; определительный или специальный; подтверждающий или разделительный; риторический вопрос. Приводятся более сложные классификации: по цели постановки вопросов, по виду научного знания, содержащегося в ответах: описательные, объяснительные, прогностические научные вопросы открытого, выборочно-альтернативного, альтернативного типов [5, с. 85]; по осведомлённости говорящего о том, что спрашивается: собственно вопросительные предложения, неопределённо и констатирующе-вопросительные предложения; в зависимости от информационной степени «знания/незнания»: собственно вопросительные, идентифицирующие, временной ориентации, удостоверительно-вопросительные и предположительно-вопросительные. В рамках коммуникативного подхода выделяются экспликативные, экзистенциальные и диктально-модальные (полные и неполные) вопросы.

Способность вопросительных предложений, помимо их основной функции (быть средством для запроса информации), осуществлять вторичные, косвенные функции была замечена давно. За последние 20 лет русские лингвисты и ученые проявили живой интерес к этой теме.

Вопросительные конструкции в современном русском языке могут строиться с помощью значимых частей речи – местоимений и наречий, относящихся к разряду вопросительных, например, *кто, что, каковой, когда, докуда, почему*. Эти слова стоят в начале вопросительной конструкции, хотя в разговорной речи допускается их иное место расположения, т. е. инверсия: *Чьи книги лежат на столе? – На столе чьи книги лежат?*

Также вопросительные конструкции могут строиться с помощью служебных частей речи – модальных частиц, относящихся к вопросительным (*разве, неужели, ли, что, что же, что ли, не... ли* и др.). При этом частицы *разве, неужели, что* начинают вопросительную конструкцию, частица *ли* находится внутри неё, частица *не... ли* обрамляет слово, которое обозначает то, о чём мы хотим спросить, частица *что ли*, как правило, заканчивает предложение, например: *Сделал ли ты это упражнение? – Ты ли сделал это упражнение? – Это ли ты упражнение сделал?*

Обратим внимание на то, что частицы *разве* и *неужели* вносят в вопросительное предложение дополнительные оттенки значения – сомнения, удивления, изумления, неуверенности. Значение неуверенности придаёт вопросительной конструкции и частица *что ли*, частицы *что* и *что же* вносят в предложение оттенок непринуждённости, а частицы *ли* и *не...ли* такой функцией не обладают, зато с их помощью мы можем выделить то главное, о чём спрашиваем: *сделал ли? ты ли? это ли?*

Вопросительную конструкцию в современном русском языке мы можем построить и без специальных вопросительных слов. Причисление очень многих предложений к вопросительным или повествовательным по цели высказывания зависит только от того, как мы эти предложения произнесём: с вопросительной или утвердительной интонацией: *Ты пойдёшь сегодня в школу; На столе лежит книга*. Если произнести данные предложения с утвердительной интонацией, то они повествовательные. Подобного рода конструкции в современном русском языке вполне можно сделать вопросительными – для этого достаточно только изменить интонацию: *Ты пойдёшь сегодня в школу? На столе лежит книга?* В подобного рода конструкциях немаловажную роль играет логическое ударение. Если в предложении с вопросительными местоимениями и наречиями, находящимися в препозиции, логическое ударение всегда на вопросительном слове, а с вопросительной частицей *ли* мы выделяем в произношении слово, предшествующее этой частице, то в вопросительных конструкциях с частицами *разве* и *неужели*, а также в вопросительных предложениях, в которых нет специальных вопросительных слов, логическое ударение мы можем сделать на любом слове, вследствие чего значение высказывания будем меняться [4, с. 98]: *НЕУЖЕЛИ ты выполнил это задание? Неужели ТЫ выполнил это задание? Неужели ты ВЫПОЛНИЛ это задание?*

Наиболее традиционной является классификация, представленная с незначительными модификациями в академических грамматиках русского языка, вышедших в разное время.

В Грамматике-80 вопросительные предложения по общему значению делятся на собственно-вопросительные, которые обязательно требуют ответа,

в которых иногда вопрос может сопровождаться эмоциональными и модальными оттенками: удивления, сомнения, недоверия, недоумения, неуверенности или уверенности и др. [2, с.117]; на риторические, содержащие скрытое утверждение и не требующие ответа, скрытым может быть отрицание или утверждение; и на вопросительно-побудительные.

Разделение соответствующих предложений на отдельные категории или типы происходило в учебной и научной литературе по разным причинам. По модальности выделяют три основных типа вопросительных предложений:

1. Собственно-вопросительные предложения, которые выражают вопрос, требующий в ответе конкретного наименования каких-либо неизвестных говорящему объектов, признаков, свойств и других «деталей» обозначаемого события.

2. Удостоверительно-вопросительные предложения, которые выражают вопрос, требующий в ответе лишь утвердительного или отрицательного ответа.

3. Предположительно-вопросительные предложения, в которых вопрос о чем-либо неизвестном сочетается с предполагаемым ответом, который может быть подтвержден или отвергнут собеседником.

В системе вопросительных предложений могут быть выделены функционально-семантические типы, объединяемые на основе первичных и вторичных функций этих предложений [1, с. 103]. В своих первичных функциях вопрос направлен на поиск информации, т. е. на получение ответа; во вторичных функциях он направлен не на поиск информации, а на ее передачу, на непосредственное сообщение о чем-либо.

Первичные функции вопросительных предложений устанавливаются на основе: а) характера и объема той информации, которая ожидается в ответе; б) осведомленности говорящего о том, что спрашивается; в) формы ожидаемого ответа. Одно и то же вопросительное предложение включает в себе весь комплекс соответствующих характеристик. В зависимости от характера и объема той информации, которая должна быть получена, вопросительные предложения делятся на общевопросительные и частновопросительные. Целью общих вопросов является получение информации о ситуации в целом. Частновопросительные предложения заключают вопрос об отдельной стороне какого-либо факта, о деятеле, носителе состояния, о признаке, о тех или иных обстоятельствах. В зависимости от осведомленности говорящего о том, что спрашивается, вопросительные предложения делятся на три группы: а) собственно-вопросительные предложения отражают полную неосведомленность спрашивающего; б) неопределенно-вопросительные предложения совмещают вопрос с догадкой, предположением, неуверенностью, сомнением; в) констатирующе-вопросительные предложения совмещают вопрос с почти полной уверенностью, с утверждением [3, с. 36]. В зависимости от ожидаемого ответа вопросительные предложения делятся на две группы: а) предложения, требующие ответа-подтверждения или ответа-отрицания, т. е. ответа о соответствии или несоответствии действительности; б) предложения, требующие в ответе информации, сообщения о том, что спрашивается.

Список литературы

1. Голицына Т. Н. Вопросительные конструкции: эпистемологическая классификация // Культура общения и её формирование. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2001. – Вып. 6. С. 225.
2. Ломтев Т. П. Предложение и его грамматические категории. М.: Изд-во МГУ, 1972. 196 с.
3. Распопов И. П. Вопросительные предложения // Русский язык в школе. – 1958. – № 1. С. 34–38.
4. Распопов И. П. Строение простого предложения в современном русском языке. М.: Просвещение, 1970. 273 с.
5. Санников В. З. Русские сочинительные конструкции. Семантика. Прагматика. Синтаксис. М.: Наука, 1989. 252 с.

Касьянова (Вернигорова) А.В.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – проф. И.И. Горина)

Экспликации и импликации союза «но» в конструкциях с противительными отношениями

В статье рассматривается вопрос о проявлениях экспликации и импликации союза «но» в конструкциях с противительными отношениями. Определены основные и дополнительные типы противительных отношений в сложносочиненных, бессоюзных предложениях и сложном синтаксическом целом. Обоснована коммуникативная целостность противительных конструкций и синтагматическое комбинирование соответствующих противительных компонентов.

Ключевые слова: экспликация, импликация, противительный союз, противительные отношения.

Основная зона функционирования синтаксических связей и отношений в предложении и тексте. Сложные предложения с союзными средствами связи и без них при оценке противительных отношений, а также сложные синтаксические целые с противительной семантикой отличаются друг от друга по характеру и средствам выражения грамматических значений, по определению денотативной основы сравниваемых и противопоставляемых величин, по приоритету их доминирования.

Под противопоставлением мы понимаем такое выбранное говорящим семантическое построение, с помощью которого он представляет два положения вещей (простых или сложных) как несовместимые, то есть содержащие, соответственно, предикацию и ее отрицание, которое может быть выражено как синтаксическими, так и лексическими средствами. Интонация в этой связи может приобретать дополнительную способность сопоставлять и разделять, сравнивая значения в такой мере, в какой это способны осуществлять многие союзы, которые предназначены дифференцировать грамматические значения, превращать их в нечто конкретное, обособленное, специфическое для каждого случая текстового события, поэтому у предложений без союзных средств грамматические значения менее определены, семантика их более размыта.

Важнейшим средством для выражения противительных, сопоставительных и антонимических отношений в языке являются союзные средства. Академик В.В. Виноградов подчеркивал, что сочинительная связь способна управлять «движением словесной стихии». А «связь в целом – важнейшее средство реализации общей авторской установки в определенных коммуникативных условиях, средство формирования коммуникативно-прагматической направленности речи» [1].

Противительные конструкции требуют выделения не только интегральных признаков, характерных для их различных видов, но и более тщательной функционально-семантической дифференциации. В действительности, общее значение противительности может сопровождаться широким кругом сопутствующих значений и отношений, которые также следует принимать во внимание при структурно-функциональном и семантическом анализе разных противительных конструкций. Под «противительными отношениями» мы будем понимать такие способы объединения структурных единиц, которые получают формальное (эксплицитное) выражение в одном или обоих взаимодействующих компонентах, или имплицитное (логическое, грамматическое, семантическое) выражение противительности и опираются на тематическое единство.

В современной теории противительных отношений выделяют шесть основных типов противительных конструкций, которые образуют центральную зону выражения противительности именно на синтаксическом ярусе в структуре сложносочиненного предложения. В русском языке сложилась такая система, в которой единичный вектор *но* может определять противительные свойства высказывания с разными дополнительными оттенками значения, усиливающими общий признак противительности с точки зрения семантики, прагматики и коммуникации. Это:

а) противительно-ограничительные отношения: *Он не окончил бы спор до обеда, но отворилась дверь и вошли друзья Мити* (А. Чехов);

б) противительно-уступительные отношения: *Со станции доносился шум поезда; кричали где-то сонные петухи, но все же ночь была тиха, мир покойно спал* (А. Чехов). Реализация преимущественных возможностей одного значения над другим определяется именно структурой данного типа отношений;

в) противительно-возместительные отношения: *На кровле треснувшие доски зеленым мохом поросли; но зато пред окнами цвели четыре стриженных березки* (М. Лермонтов). Функция антонимического дополнения характерна для предложений с возместительным характером отношений;

г) противительно-сопоставительные отношения: *Здесь черствый хлеб, тюрьма, позор, нужда и вечный гнет, но там балы, блестящий двор, свобода и почет* (Н. Некрасов). Таким конструкциям свойственно противительное сопоставление значений в «чистом виде»;

д) конструкции с семантикой несоответствия: *Еще леса стоят в дремоте, но тем слышнее в каждой ноте пернатых радость и задор* (А. Фет);

е) альтернативно-противительные конструкции: *Хорошее или нехорошее ты себе думаешь, но только знай, что ты мне надоел* (Н. Лесков); *Преступник хотел вынести все ценные вещи из квартиры, но не тут-то было* (из газеты). Во второй части конструкции при таком виде отношений

наблюдается присутствие лексемы или группы лексем, которые обозначают наличие признака непреодолимой силы, препятствующей выполнению первого условия, или предлагают второй вариант этого условия. Важнейшим классификационным фактором для этих конструкций является семантика и функции союзного средства связи и его лексического окружения.

Противительные конструкции с союзом «но» могут иметь и другие дополнительные оттенки значения, менее распространенные в структуре сложного предложения. Их можно квалифицировать как противительно-мотивировочные, противительно-следственные и противительно-выделительные. Они реализуют синкретичные отношения, располагаясь в зоне переходности сложносочиненного и сложноподчиненного предложений: *Бочкарев мягко соглашался, но иначе он работать не мог* (Д. Гранин); *На улицу выходить было страшно, но именно поэтому она не позволила себе больше ни минуты задерживаться в магазине* (Д. Гранин); *Она восхищалась всеми своими сотоварищами, но более всего она восхищалась Марией Павловной* (Л. Толстой).

Противительные отношения могут проявляться и в особой присоединительной конструкции как в структуре предложения, так и в сложном синтаксическом целом, в тексте. Выделяемый нами тип противительно-присоединительной конструкции имеет свою специфику, при которой доминирующим становится формально-семантический параметр – добавочность информации, находящейся во второй части конструкции [2]: *Совестно было выдавать чужим людям свои приятные мысли, но в то же время неудержимо хотелось поделиться радостью* (А. Чехов); *Он умел ухаживать и раболепствовать, страдать от любви, а после тиранить. Но при всем этом в Алексее мог уживаться настоящий товарищ, бескорыстный и отзывчивый* (А. Первенцев). Следует отметить, что противительные отношения с союзом «но» могут разворачиваться не только в закрытых двухкомпонентных структурах, но и в усложненных синтаксических конструкциях, в которых динамика развертывания высказывания, его коммуникативная направленность представлена в более широком развернутом контексте: *Дичи у него в поместье водится много, дом построен по плану французского архитектора, люди одеты по-английски, обеды задает он отличные, принимает гостей ласково, но все-таки неохотно к нему едешь* (И. Тургенев).

Значение противительности может быть реализовано имплицитно в бессоюзных конструкциях. Союз «но» в таких структурах формально не выражен, но подразумевается, и выражение противительных отношений между частями такого предложения строится на лексической основе по принципу смысловой антитезы [3]: *Сонька скинула его голову со своих колен – он опять положил её, думая стихами, которых он читался за последние дни* (И. Бунин).

Часто бессоюзные сложные конструкции строятся по принципу синтаксического параллелизма, то есть имеют схожее строение и одинаковый порядок слов. Части таких конструкций могут иметь противительное значение при одинаковом синтаксическом оформлении, а также при совпадении их модальных и временных характеристик: *Не спеши языком, спеши делом* (посл.).

В бессоюзных предложениях можно выявить два типа имплицитного проявления противительных отношений: а) противопоставление предикатных комплексов: *Время Годуновых миновалось! Мы были с ними во тьме*

кромешной: солнце уже всходит для России (А. Толстой); б) противопоставление в конструкциях с общим субъектом: *Что мне нужды в роде человеческом: был бы я только сыт и доволен* (М. Горький).

Коммуникативная целостность сложной конструкции с противительными отношениями выражается в преемственности между составляющими данной конструкции, когда последующее предложение опирается в коммуникативном плане на предшествующее, продвигая высказывание от известного факта к новому, образуя пространственную тема-рематическую цепочку сопоставляемого и противопоставляемого смыслового поля. С повышением уровня языковой структуры резко расширяются возможности синтагматического комбинирования соответствующих противительных компонентов. Средства синтагматической связи зависят от парадигмы сложного предложения, а межфразовая синтагма строится с учетом наполнения самостоятельно оформленных предложений или с учетом коррелирующего противительные отношения союзного средства на стыке предложений в сложном синтаксическом целом.

Список литературы

1. Виноградов В.В. Исследования по русской грамматике. Избранные тр. М.: Наука, 1975. 559 с.
2. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. М., 2010. 448с.
3. Бакалова З.Н. Соотносительность сложносочиненных предложений с союзами А и НО в семантической сфере несоответствия // Синтаксические связи в русском языке. Владивосток, 1981. С. 35–51.

Кистанов А.М.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Я.С. Никульникова)

Структурно-семантические особенности газетного заголовка, выраженного именной группой слов

В статье рассматривается вопрос о специфике характера отношений между словосочетанием субстантивного типа таким, как газетный заголовок, и последующим текстом, которая обусловлена субстантивной природой рассматриваемых ССЧ и определяет напряженность предикативного текстового фона. Публицистический заголовок, выраженный словосочетанием, обладает свойством синтезировать, обобщать, делать то, что В.Г. Костомаров определяет как «сопряжение экспрессии и стандарта». Употребление заглавия публицистического текста создает предпосылки для возникновения внутреннего диалога «заголовок – текст». Благодаря именному характеру субстантивные словосочетания, являющегося заголовочной номинацией публицистического текста, реализуются потребности во внутреннем напряжении, экспрессивности диалога автор – заголовок – текст – читатель, что в свою очередь, отражает коммуникативное намерение говорящего, что весьма специфично для публицистического речевого жанра.

Ключевые слова: газетный заголовок, функционально-семантическая классификация заглавий, субстантивное словосочетание, семантическая номинализация, статическая экспрессия, метатекстовая функция.

Многие лингвисты отмечают особый статус названия в тексте. Конденсируя в себе смысловую и композиционную специфику текста, оно хранит и его художественную информацию. Функционально закреплённая позиция – перед и над текстом. Это самая сильная позиция текста: она позволяет заглавию выступать в качестве доминанты смысла произведения, подчиняющей и организующей все его построение, а следовательно – и восприятие. В то же время заглавие – это внешний предел текста. Поэтому в нём сосуществуют и борются два начала: внешнее, которое стремится адекватным образом представить произведение в литературно – языковом мире, и внутреннее – обращённое к тексту и формирующее его законченное целое» [3, с. 68].

Бесспорно, что заглавие конденсирует смысл текста, и в большинстве случаев это принимается как данность, служит отправной точкой для рассуждения. Между заглавием и текстом существуют особые отношения: открывая произведение, заглавие требует обязательного возвращения к нему после прочтения всего текста, поскольку основной смысл названия выводится всегда из сопоставления с уже прочитанным полностью произведением. «Как завязь в процессе роста разворачивается постепенно – множащимися и длиннеющими листьями, так и заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывается в книгу: книга и есть – развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух – трех слов книга» [1, с.170].

Заглавие текста, как правило, многозначно. Слово, вынесенное в позицию заглавия, как было уже отмечено, по мере развертывания текста постепенно расширяет объем своего значения. Притягивает, так сказать, как магнит, все возможные значения слова и объединяет. Однако заглавие не только «собирает» различные значения слов, рассеянных в тексте, но и отсылает к другим произведениям и усиливает связи с ними, выполняя эмоционально-экспрессивную функцию. Так, многие заглавия являются цитатами. Или включают в свой состав имя персонажа другого произведения, тем самым открывая диалог с ним.

Заглавие организует коммуникативное пространство текста, является своеобразным именем. Н.А. Николина отмечает, что в литературе XIX–XX вв. заглавия в структурном отношении разнообразны. Они выражаются:

- а) одним словом, преимущественно именем существительным в именительном падеже или других падежных формах («Деревня» И.А. Бунин); реже встречаются слова других частей речи («Мы» Е. Замятин);
- б) сочинительным сочетанием слов («Отцы и дети» И.С. Тургенев);
- в) подчинительным словосочетанием («Кавказский пленник» Л.Н. Толстой);
- г) предложением («Яблони цветут» З. Гиппиус).

Исследуя семантическую корреляцию текста и его название, З.В. Перепелица в зависимости от того, репрезентантом какого вида информации является заглавие, различает:

- а) тематические названия, которые соотносят тему названия с содержательно фактуальной информацией;
- б) концептуальные, соотносящие тему названия с содержательно концептуальной информацией;
- в) подтекстовые – соотносят тему, сформулированную в названии с содержательно-подтекстовой информацией;
- г) смешанные названия.

Рассматривая основные авторские тенденции именования текстов художественной литературы, М.Н. Кожина выделяют три основных типа заглавий:

а) дотекстовые, когда «слово или фраза возникают в сознании писателя как некий призыв, толкают его к написанию последующего текста»;

б) внутритекстовые, когда заголовок рождается по мере структурирования смыслов в ходе написания произведения;

в) заглавия Post Scriptum, «которые прячутся в тексте, пробираются сквозь него и только с последними словами произведения раскрывают свою смысловую и художественную значимость» [1].

Особый интерес представляет для нас функционально-семантическая классификация заглавий. Основными типами функционально-семантических заглавий, определяющих функции заголовка, считаются:

а) информативно-концептуальный (заглавие выражает непосредственное содержание (концепт) речевого сообщения и демонстрирует прямую смысловую связь между названиями и текстом);

б) информативно-троповый (специфически совмещает в себе стремление к адекватному со смыслом текста обозначению его темы и желание некоего художественного именования рассматриваемой проблемы);

в) конспективный (представляет собой, с точки зрения синтаксического оформления, простое или сложное предложение, в котором в сжатой форме излагается основное содержание текста);

г) реминисцентно-смысловой (заключается в непосредственном указании на семантическую соотнесенность исследуемого /читаемого/ текста с каким-либо гипотетически известным читателю произведением искусства);

д) номинативно-образный: в рамках данного типа можно выделить специфические функциональные подтипы: собственно назывные, образный подтип, итогово-рекламный [4].

Таким образом, заголовок является очень важной частью текста, одновременно входя в него и опережая его. Заглавие может прямо указывать на проблему, содержание текста, намекать на содержание или же максимально отражать его, является, если метафорически изобразить, «закрученной пружиной, раскрывающей свои возможности процессе развертывания» [2], но в первую очередь заголовок является хоть и важнейшим, но все же элементом текста.

Чем показателен в рассмотренном плане публицистический заголовок, выраженный субстантивным словосочетанием (СССЧ)? Во-первых, выступая своеобразной преамбулой газетно-публицистического текста, заголовок, выраженный именной группой слов, является семантической номинализацией всего обозначаемого текстового пространства.

Во-вторых, скрытая (потенциальная) предикативность, с одной стороны, оказывает воздействие на организацию и функционирование самого заглавия как самостоятельного текста, а с другой – вступает в определенные предикативные отношения с предикативным планом всего связанного текста. Скрытый характер этих отношений, обусловленный субстантивной природой рассматриваемых словосочетаний, определяет напряженность предикативного текстового фона.

В-третьих, заголовок маркирован статической экспрессией. Публицистический заголовок, выраженный СССЧ, обладает свойством синтезировать, обобщать, делать то, что В.Г. Костомаров определяет как «сопряжение экспрессии и стандарта» [2, с. 51].

В-четвертых, употребление заглавия публицистического текста создает предпосылки для возникновения внутреннего диалога «заголовок – текст», в котором участвуют два типа номинализации: свернутая, заголовочная, и развернутая, текстовая. Именной характер СССЧ предопределяет внутреннее напряжение, повышенную экспрессивность этого диалога.

Современный заголовок отражает новый этап развития газетно-публицистического стиля, реализуя авторские интенции и выполняя в большинстве своем не только информативную функцию, что требует максимально точной формулировки темы, не только функцию экспрессивную, заостряющую внимание читателя, но и функцию метатекстовую.

В конце XX – начале XXI века целью СМИ является донесение информации до максимально широкой аудитории и оказание на потенциального адресата эмоционального, психического, идеологического и другого воздействия с тем, чтобы привлечь его на свою сторону. Для успешного выполнения данного коммуникативного намерения необходимо, чтобы оно было максимально насыщено информацией и, соответственно, оформлено наиболее эффективными языковыми средствами.

С течением времени прослеживается тенденция лаконично, максимально ясно и точно формулировать заголовок посредством упрощения синтаксических конструкций, лежащих в его основе. Например, если в XIX – начале XX вв. употреблялись сложные синтаксические конструкции, распространенные предложения, то современный газетный заголовок характеризуется простыми, чаще всего нераспространенными предложениями либо словосочетаниями [1]. В основном используются именные ССЧ разного типа. Приведем примеры заголовков газеты «Комсомольская правда» начала XXI века:

- субстантивные ССЧ: *За цыганской звездой* (предложн.) (2004, 25.02), *Во избежание заболеваний* (предложн.) (2002, 15.07), *Примирение на вершине* (предложн.) (2003, 31.07), *Женщины года* (беспредложн.) (2003, 25.01), *Амулет здоровья* (беспредложн.) (2003, 18.01);

- с наречием в роли главного слова: *На страже закона* (2002, 11.01), *Вечно молодой* (2002, 20.01);

- адъективные: *Новое в обеспечении работающих средствами индивидуальной защиты* (2003, 20.03), *Влюбленные в театр* (2003, 5.07), *Готовый помочь* (2001, 11.05);

- ССЧ с именем числительным в роли главного слова: *Второе рождение мастера* (2003, 29.01);

- ССЧ с местоимением в роли главного слова: *Несколько часов с Высоцким* (2003, 25.01);

- наречные ССЧ с существительным в роли главного слова: *В ногу со временем* (2003, 12.07).

Список литературы

1. Буров А.А. Синтаксические аспекты субстантивной номинации в современном русском языке. В 3-х ч. Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 1999.
2. Костомаров В.М. Русский язык на газетной полосе. М.: Русский язык, 1971.

3. Куровская М.В. О стилистических функциях номинативного предложения в языке прессы // Проблемы сверхфразовых единств: межвуз. сб. – Уфа, 1982.

4. Хазов Г.В. Газетная хроника: тема и построение текста // Русская речь, 1984.

Коробова Н.Н.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Л.В. Александрович)

Местоимения как периферийные средства выражения градуальности

В статье рассматриваются местоимения, которые, по мнению автора, входят в систему средств выражения градуальных отношений, занимая периферическую зону. Градуируя высказывание и функционируя в качестве средства интенсификации, местоимения придают особенное значение слову или выражению, внося градуально-оценочную характеристику предмета, свойства, признака.

Ключевые слова: синкретизм, градуальность, языковая система, местоимение, эксплицитные и имплицитные смыслы, функция.

Любой текст несет в себе суггестивное начало, вследствие чего может вызывать у читателей не только систему представлений, смыслов, но и связанные с латентным содержанием текста эмоциональные состояния личности. Необходимым компонентом суггестии, по нашему мнению, является стимуляция эмоционального состояния личности, на которую должно быть направлено воздействие. Сопровождая практически любые проявления активности субъекта и отвечая за ее направленность на жизненно значимые цели, эмоции служат одним из главных механизмов внутренней регуляции психической деятельности и поведения. Эмоциональная сфера человека имеет целый комплекс средств выражения на разных уровнях. К числу наиболее интересных и неоднозначных средств выражения как эмоционально-экспрессивного значения, так и отдельных его компонентов относят местоименный класс слов.

Специфика местоименных значений заключается в их динамическом, постоянно меняющемся характере, обуславливающем функционирование оперативно реагирующей на потребности языка системы элементов, поскольку функциональный потенциал этих слов задается не связями образцовой парадигмы, а отношениями форм в конкретном словесном употреблении. Говоря об этой особенности дейктических слов, Л.А. Киселева в статье «Употребление эмоционально-оценочных местоимений» отмечает, что «...некоторые местоимения в отдельных значениях обладают способностью выражать положительное (одобрение, восхищение и др.) или отрицательное (неодобрение, презрение, пренебрежение, иронию и др.) отношение говорящего к обозначаемому, т. е. выражать эмоциональную оценку» [3, с. 66].

Особенность семантики местоименных слов заключается в том, что они дают не просто качественную или количественную квалификацию предмета, явления, действия, а связаны с выражением такого значения, которое демонстрирует отклонение от зоны нормативности, и вследствие этого воспринимается говорящими иначе, чем обычное. Следовательно, соотносится с представлением субъекта, его видением данного предмета, с эмоциональным

отношением говорящего и оценкой воспринимаемого им явления, с его языковой картиной мира.

В исследовании данной проблемы опираемся на точку зрения Т.В. Денгиной и Л.В. Черновой, которые пришли к следующему выводу: «Различное семантико-грамматическое наполнение местоименно-наречных слов обеспечивает их полифункциональность и позволяет им реализовывать широкий спектр коммуникативных задач, так что один структурный тип предложения может использоваться для передачи различных смыслов. Необходимость применения функционального подхода для рассмотрения данного явления обуславливается тем фактом, что лексическое значение слова невозможно объяснить только через взаимоотношение ядра и периферии, неизбежен выход в область мыслительных процессов, что обеспечивает корректный выбор репрезентирующих языковых единиц» [2, с. 111].

Местоименные слова способны отражать не столько реальную меру явления, сколько представление о ней субъекта. В результате этого местоимение принимает на себя функции маркера, обретает возможность характеризовать, оценивать явления действительности, участвовать в выражении субъективной модальности, придавая слову или предложению различные эмоционально-экспрессивные оттенки, что способствует вхождению местоимений в круг средств выражения градуальности.

Таким образом, особенностью местоимений отдельных разрядов является их способность одновременно синкретично выражать в одной лексической единице и качественного, и количественного аспектов, и признака, и его степени. Эта способность позволяет данным языковым единицам осуществлять градуирование эмоционально-экспрессивной нагрузки, а в ряде случаев и выражать интенсивность проявления признака или качества. С помощью местоимений, употребленных в определенных синтаксических конструкциях, автор может обозначить различия с помощью количественного понятия степени.

Исследуя семантическую структуру слова, нельзя игнорировать актуальные проблемы оценочности, ибо оценка обязательно предполагает операцию сравнения, без которой нельзя произвести градацию каких бы то ни было признаков. Использование местоимений, квалифицирующих то или иное явление, признак, качество, опирается на мыслительный процесс сравнения, оценивания, но при употреблении местоимений для выражения результата данного процесса оценка «сворачивается», имплицитруется. Иными словами, выбирая из имеющейся парадигмы наиболее подходящее слово, говорящий сравнивает различные оценки, в то время как в его сознании присутствует абсолютная оценка, содержащая имплицитное сравнение, что и приводит к выражению градуальных значений.

Если местоимение определяет нейтральное слово, то оно может маркировать выражение какого-то сильного чувства или давать оценку, но значение оценки (положительная – отрицательная), указание на конкретную эмоцию или несколько эмоций выясняется из речевой ситуации или из широкого контекста, например:

Какая женщина! Женщина, перед которой все, все, даже я... я благоговею! (А. Островский. Лес);

Какой народ! Удивляюсь. Везде поспевают, где только можно взять, все уже взято, непочатых мест нет. (А. Островский. Бесприданница).

Особенно ярко проявляется эта способность местоимения маркировать при его явном употреблении в качестве члена предложения, хотя такие случаи нечасты, например: *Эка, нашлась **какая**, подумаешь! Я-аз-ва!* (А. Чехов. В овраге); *Как тягаться ей со мною? / Я в ней дурь-то успокою. / Вишь **какая** подросла!* (А. Пушкин. Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях).

Если же местоимение присоединяется к слову, которое уже содержит компонент эмоционального значения, то функция местоимения видоизменяется. Прикрепление местоимения к слову, содержащему сему субъективной оценки, приводит к градуированию, осуществляемому на основе денотативного компонента, в результате чего, как правило, изменяются функции маркирующего местоимения: оно репрезентирует возрастание интенсивности признака в значительно большей или меньшей степени.

Отрицательная или положительная оценка выясняется здесь непосредственно в самом предложении, субъективно-модальная сущность которого явно выражена с помощью эмоционально-окрашенных существительных с качественно-характеризующим значением. Местоимение лишь усиливает эту оценку, акцентирует, подчеркивает чувства, испытываемые говорящими:

Там, в Петербурге, – снег, туман, ненастье, // А здесь...
*О, Боже мой, **какое счастье!*** (Д. Мережковский. Вера);
*Ой, **какой позор!*** (А. Медведев. Баранкин, будь человеком);
*Страх, **какая беда!*** (М. Прилежаева. Зеленая ветка мая);
*Ах, **какая красавица!*** – *вырвалось у Корнева.* (Н. Гарин-Михайловский. Гимназисты);
*Ах, **какая ты глупая!*** (А. Островский. Бесприданница).

В приведенных примерах местоимение наделено вторичной эмоциональной семантикой, которая ориентирована на то, чтобы определить, охарактеризовать значение тех полнозначных слов, к которым оно относится, и поэтому усилить их новое эмоционально-качественное содержание, которого они не имели бы, если бы определяемые слова употреблялись без местоимения, а следовательно, выразить градуальное значение.

Контекст и порядок слов также оказывают существенное влияние на выражение степени обозначаемого: на следующем этапе основными средствами выражения градуального значения выступают качественные и качественно-оценочные имена прилагательные, к которым контактно присоединяются местоимения. Местоимения, конструктивно оформляя предложение, здесь усиливают степень оценки предмета, выраженную определением, заключающим сему оценки:

Какому злобному веселью, быть может, повод подаю!
(А. Пушкин. Евгений Онегин);
Почти год, как мы встретились с Павликом и Ниной. Какой прекрасный и яркий период! (А. Колмогоров. Мне доставшееся: Семейные хроники Надежды Лухмановой);

Какие чудесные запахи, какой ласковый ветерок! (Б. Заходер.
Сказки для людей)

Местоименная форма, употребленная в конкретной синтаксической конструкции, описывается по той функции, которую она уже выполняет в данном предложении, т. е. здесь местоимение усиливает степень оценки, эмоции, качества, выраженную прилагательным, т. е. результативная значимость его увеличивается, приводя к возрастающей градации.

Таким образом, выбор градуальных средств обусловлен коммуникативной целью, условиями речевой ситуации, речевыми намерениями говорящего, интонацией, контекстом. Избрание конкретного языкового средства и самой синтаксической конструкции зависит от говорящего, т. е. от производителя речи, выступающего в роли градуирующего субъекта. Следовательно, коммуникативный аспект является своеобразным ориентиром, по которому определяется функциональное соответствие потенций и результатов местоименных вариантов для передаваемой ими градации.

Список литературы

1. Бабайцева В.В. Явления переходности в грамматике русского языка. М., 2000.
2. Деньгина Т.В., Чернова Л.В. Асимметрия содержания и формы слов-квалификаторов // International research journal. – № 7–2 (49). Ч. 2. С. 109–112.
3. Киселева Л.А. Употребление эмоционально-оценочных местоимений // РЯШ. – 1968. – № 4. С. 66–69.

Лукьяненко К.А.,
студент ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир

**Способы выражения модальности
в прозе М.Ю. Лермонтова**

В статье рассматривается модальность как сложная синтаксическая категория. Разграничивается два вида модальных значений. Дается анализ способов объективной модальности на примере романа М.Ю. Лермонтова «Княгиня Лиговская»

Ключевые слова: модальность, объективная и субъективная модальность, способ выражения.

Модальность – это довольно многозначный термин, который рассматривается различными науками: логикой, философией, психологией, лингвистикой.

Если изучить работы различных языковедов, то можно заметить, что существует три основных подхода к определению понятия «модальность». В первом случае модальность рассматривается как отношение высказывания к действительности. Такой подход является наиболее распространённым и представлен в работах таких учёных, как О.И. Москальская [6, с. 27]. Во втором случае отмечается отношение говорящего к высказыванию. Сторонником такого определения является, например, М.В. Андреевская, которая дала такое определение: «Модальность – отношения говорящего к содержанию высказываемого» [1, с. 73]. И в третьем случае учёные учитывают

все вышеуказанные виды отношений и объединяют их в общее понимание модальности и как отношения говорящего к высказыванию, и как отношение высказывания к действительности. То есть говорящий с помощью высказывания выражает своё отношение к окружающей действительности. Такого мнения придерживаются Е.В. Гулыга и Е.И. Шендельс [4, с. 58].

Таким образом, видим, что в современной лингвистике не существует единого взгляда на определение модальности. Некоторые учёные считают её понятийной категорией, а другие синтаксической. Но, на наш взгляд, обе точки зрения в равной степени являются закономерными, так как модальность выступает как синтаксическая категория, потому что выражается в предложении, и как понятийная, так как её истоки кроются в философии и логике. Поэтому модальность следует определять как понятийно-синтаксическую категорию, которая представлена несколькими видами отношений: говорящего к действительности, высказывания к действительности и действительности к высказыванию.

В лингвистической науке не существует единой классификации модальных значений, что связано с различными подходами учёных к определению категории модальности. В зарубежной лингвистике первопроходцем в изучении категории модальности был Ш. Балли. Он разграничил значения модуса, то есть той части высказывания, в которой выражается эмоциональное суждение в отношении диктума. Учёный выделил эксплицитный и имплицитный модусы, то есть явную и скрытую эмоциональную составляющую [2, с. 69–82].

Академик В.В. Виноградов выделяет шесть типов модальных значений:

- значение намерения, желания, стремления выполнить какое-либо действие;
- значение гипотетичности, то есть ирреальности;
- эмоциональное отношение, морально-эстетическая оценка, эмоциональная характеристика, эмоционально-волевая характеристика действия;
- изъявление воли к выполнению какого-либо действия, повеление, приказ;
- количественная и качественная оценка отдельных частей сообщения;
- значение уступки, обобщения, заключения [3, с. 80].

Обращая внимание на то, что говорящий является и субъектом, и объектом, Виноградов из категории модальности выделил объективную и субъективную модальности. Объективная модальность указывает на отношение к действительности, то есть выражает значение отношения высказывания к реальной действительности. В то же время каждое конкретное предложение может нести и добавочное субъективно-модальное значение, которое создаёт как бы второй план модального значения, который выражает специфическое отношение к действительности со стороны говорящего. Любое выражение мысли, отражая действительность, оформляясь в одну из интонационных схем, принятых в том или ином языке, выражает одно из синтаксических значений, которые в совокупности и представляют собой категорию модальности. Точка зрения говорящего в явном или скрытом виде является общим семантическим признаком «модальных объектов».

Если говорящий не проявляет своего субъективного отношения к предмету речи, а выражает объективное состояние дел, то речь идёт об объективной модальности. Если же в высказывании начинают проявляться элементы собственного мнения говорящего при обозначении действительности, то такое суждение является субъективно-модальным. Таким образом, объективная модальность специфицируется как реальная, волонтактивная и гипотетическая, а субъективная как предположение, вероятность и категоричность.

Объективная модальность выступает обязательным признаком высказывания, выражает отношение к действительности с точки зрения реальности/ирреальности. Она получает своё выражение на синтаксическом уровне и выражается лексическими и грамматическими средствами (наклонение глагола; формы глагольных связок «быть», «казаться», «слыть», «становиться», «стать»; модальные глаголы («хочу», «могу», «надо» и др.); независимый инфинитив, часто в сочетании с частицами «бы», «не», «только бы», «вот бы» и т. п. Рассмотрим каждый из способов подробно.

В учебнике «Современный русский язык» находим следующее определение: «Категория наклонения – это грамматическая (морфологическая) словоизменяющая категория глагола, выражающая отношение реального или ирреального действия к его осуществлению в действительности с позиции говорящего противопоставлением форм изъявительного, повелительного и сослагательного наклонений» [7, с. 105].

Таким образом, реальное действие соотносится с формами изъявительного наклонения, а ирреальное действие – с формами повелительного и сослагательного.

Среди средств выражения наклонения выделяют: систему личных окончаний настоящего и будущего времени; суффикс прошедшего времени + родовая флексия – изъявительное наклонение; суффикс прошедшего времени + родовая флексия и частица «бы» – сослагательное наклонение; суффикс *-и-* (в единственном числе), нулевой суффикс + постфикс *-те* (во множественном числе) – повелительное наклонение. Рассмотрим примеры, взятые из романа М.Ю. Лермонтова «Княгиня Лиговская».

1. *Офицер слез, потрепал дымящегося рысака по крутой шее, улыбнулся ему признательно и взойёл на блестящую лестницу...* В этом предложении изъявительное наклонение, выраженное при помощи суффикса прошедшего времени *-л-* (а также его алломорфа – нулевого суффикса в слове «слез») и нулевой флексией, передаёт модальное значение реальности действия. То есть в этом предложении можно говорить об объективной модальности без какого-либо оттенка субъективности.

2. *Казалось, она плакала, но так тихо, так тихо, что если бы вы стояли у её изголовья, то подумали бы, что она спит покойно и безмятежно.* В предложении выражено модальное значение гипотетичности действия (ирреальное действие), то есть говорящий лишь предполагает, что может произойти. В данном случае выразить объективную модальность помогает сослагательное наклонение, которое передано при помощи суффикса прошедшего времени и частицы «бы».

3. *Monsieur Печорин, извольте же решить.* В предложении повелительное наклонение выражает значение желательности действия, то есть мы опять сталкиваемся с оценкой действительности с точки зрения его реальности/ирреальности.

Глагольные связки также передают различные оттенки объективно-модального значения. Так, связки «быть», «стать», «слыть» являются выразителями реального действия, а вот связка «казаться» передаёт гипотетичность. Рассмотрим предложение: ... он был небольшого роста, широк в плечах и вообще нескладен; казался сильного сложения, неспособного к чувствительности и раздражению. В нём две связки «был» и «казался». Обе они используются для описания внешности одного героя, но если «был» указывает конкретно на то, что герой небольшого роста, то «казался» вносит оттенок ирреальности, потому что мы не можем точно сказать, был ли он действительно сильного сложения или это только так казалось на первый взгляд.

Модальные глаголы – глаголы со значением возможности, долженствования, желанья, т. е. глаголы, выражающие отношение говорящего к содержанию высказывания. Такие глаголы являются самым ярким способом выражения объективной модальности, так как они открыто передают своё значение: *Я не хочу вторично затруднять Григория Александровича разрешениями вопросов.* Хотя говорящий и высказывает своё желание, всё же он говорит об отношении к действительности, что и является значением объективно-модальным. Независимый инфинитив чаще всего используется для передачи объективно-модального значения желательности действия: *Драться! <...> насмерть драться!* Здесь значение желательности усиливается при помощи восклицания.

Таким образом, мы рассмотрели различные способы выражения объективной модальности и увидели, что все они в той или иной степени отражают значение реальности или ирреальности действия.

Список литературы

1. Андреевская М.В. Вопросы синтаксиса немецкого языка. Л. : Учпедгиз, 1950. 200 с.
2. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 416 с.
3. Виноградов В.В. О категории модальности и модальных словах в русском языке. М. : Просвещение, 1950. 105 с.
4. Гулыга Е.В. Грамматико-лексические поля в современном немецком языке. М. : Просвещение, 1969. 184 с.
5. Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. в одном томе. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2019.
6. Москальская О.И. Грамматика современного немецкого языка. М.: Академия, 2004. 352 с.
7. Шанский Н.М., Тихонов А.Н. Современный русский язык. Учеб. для студентов пед. ин-тов. В 3 ч. Ч. 2. Словообразование. Морфология. М.: Просвещение, 1987. 256 с.

Овсеян А.А.,
магистрант ИРиИФ,
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Я.С. Никульникова)

Дискурс как фактор трансформации афоризмов, содержащих гендерный конфликт

В статье рассматривается вопрос о трансформации устойчивых выражений (фразеологических единиц, пословиц, поговорок, крылатых слов, афоризмов), который является одним из сложных и до сих пор не имеющих однозначного решения в лингвистике. Количественные структурные трансформации приводят к изменению количества компонентов

афоризма: редукция/усечение и расширение/увеличение числа компонентов – добавление и вставка.

Ключевые слова: дискурс, трансформация, афоризм, гендерный конфликт, структурные трансформации.

Трансформация в современном языкознании понимается как «один из методов порождения вторичных языковых структур, состоящий в закономерном изменении моделей» [1, с. 480].

Современные исследователи обычно используют термин трансформация, когда говорят о модификации синтаксической конструкции, и предпочитают термин преобразование, когда говорят о формально-семантическом изменении слова.

Дискурс, будучи составляющей социокультурного взаимодействия, предполагает наличие интегрированной системы взглядов, концепций определенной культуры в его письменной фиксации – комплекс афоризмов в условиях экстралингвистической ситуации.

Коммуникативная потребность лежит в основе порождения таких феноменов культуры, как афоризмы. Выражение смысла определяет непременное условие выполнения коммуникативной, экспрессивной функций языка, а именно эти функции присущи афоризмам.

Коммуникативная задача афоризмов состоит в их окказиональном употреблении в живой речевой реализации: в этом случае афоризмы требуют ответной реакции воспринимающего, который способен их модифицировать, то есть они интерактивны.

План содержания афоризмов предопределяет условия их взаимодействия с окружающим контекстом. В данном случае афоризм – знак постоянный, а контекст выполняет функцию переменной, и этот факт является условием к семиологическому варьированию. Так происходит структурно-семантическое переосмысление афоризмов в зависимости от экстралингвистических факторов, от контекста, от ситуации, в которой они актуализируются, иначе в дискурсе.

Вопрос о трансформации устойчивых выражений (фразеологических единиц, пословиц, поговорок, крылатых слов, афоризмов) – один из сложных и до сих пор не имеющих однозначного решения в лингвистике. «Феномен трансформации, или целенаправленного преобразования знака в тексте, пока не получил общепринятой трактовки в лингвистической науке, хотя деривационный и синтактико-трансформационный аспекты единиц языка в творческом идиостиле неоднократно привлекали внимание исследователей» [5, с. 6].

Языковой знак трансформируется путем добавления, исключения или перестановки компонентов (на уровне лексем и синтаксической конструкции, а также за счет актуализации парадигматических и синтагматических связей знака в составе знаков более высокого уровня (текст и гипертекст) [5, с. 7–8].

Считаем возможным отметить, что на основе слияния двух дискурсов возникает не только новая языковая единица, но и новый дискурс, способствующий трансформации афоризма и функционированию его как новой языковой единицы: *Если все время любить ушами – станешь Чебурашкой* (Интернет).

Конфликт в данном афоризме основывается на логическом выводе из него и отрицательной коннотации: нельзя (вредно) все время любить ушами; ассоциативный ряд этого высказывания основан на двух дискурсах: на пословице «Женщины любят ушами» и на образе героя детских книг и мультфильмов – Чебурашке. Слияние дискурсов основано на метонимии. В пословице имеется в виду, что женщину легче завоевать, если постоянно делать ей комплименты, т. е. воздействовать на слуховые рецепторы. Но если женщина будет реагировать только на слова, то будет становиться все более простодушной и наивной, как Чебурашка, отличительным признаком которого как раз и являются смешные большие уши.

Еще три варианта трансформации приведенной выше пословицы представлены в таких афоризмах: *Женщины любят ушами, а уши любят бриллианты* (Интернет); *Женщины любят ушами и тем сильнее, чем больше лапши им на уши вешает мужчина* (Интернет); *Женщины любят ушами, мужчины – глазами. Действительно, женщинам смотреть не на что, мужчинам слушать нечего* (Интернет).

Количественные структурные трансформации приводят к изменению количества компонентов афоризма: редукция/усечение и расширение/увеличение числа компонентов – добавление и вставка.

Усечение есть преобразование, которое либо меняет тип модели управления слова, либо тип синтаксической конструкции целиком. В результате этого преобразования между первоначально синтаксически не связанными словами могут устанавливаться непосредственные актантные или сирконстантные отношения. Приведем примеры: *Из двух зол будь меньшим* (Амброз Бирс) – основан на афоризме «Из двух зол выбирают меньшее»; *Хочешь жить – умей!* (Интернет) образован от «Хочешь жить – умей вертеться». Эти примеры иллюстрируют усечение в чистом виде.

Добавление к афоризму некоторой части – прием, который в некоторой степени, противоположен усечению. Глубинный смысл афоризма – в характере уточняющей, конкретизирующей добавляемой части. Например: *Волосы покидают дурную голову, а зубы – рот* (Интернет) (Ср.: Волосы покидают дурную голову); *Краткость – сестра таланта, но мачеха гонорара* (А. Свободин) (Ср.: Краткость – сестра таланта). Добавление в этих случаях является частью сложносочиненного предложения.

Добавление может включаться в придаточную часть сложноподчиненной конструкции: *Бедность не порок – если другие ее не видят* (Интернет) (Ср.: Бедность не порок); *Богатые не похожи на нас с вами: они платят меньше налогов* (Питер де Врайз) (Ср.: Богатые не похожи на нас с вами). Этот афоризм является примером, когда данный прием выступает в роли целого предложения.

На основе проанализированного материала, можно сделать вывод, что данный прием структурной трансформации афоризмов является доминирующим на данном этапе развития языка.

Семантической разновидностью добавления является разъяснение, суть которого во второй, замыкающей части афоризма разъяснить содержание или причину появления первой части афоризма. Формальными показателями этого приема являются интонация, а также слова *значит, поэтому* [3].

Богатые не похожи на нас с вами: у них гораздо больше кредит (Джон Леонард) – трансформирует афоризм «Богатые не похожи на нас с вами»; *Все в наших руках, поэтому их нельзя опускать* (Интернет) – основан на высказывании «Все в наших руках»; *Деньги не пахнут, потому что их отмывают* (Ю. Беляйчев) – разъясняет умозаключение «Деньги не пахнут»; *Если человеку ничего не надо, значит, у него чего-то не хватает* (М. Генин) – продолжает высказывание «Человеку ничего не надо». В последнем варианте представлено формальное усиление признака и реальное изменение коннотативности высказывания.

Подстановки и вставки (субституция) – это один из наиболее распространенных трансформационных приемов. Можно различать вставки в готовые афоризмы слов и единиц, больших, чем слово. Например: *Сколько мужа не корми, он все в ресторан смотрит* (Интернет) (Ср.: *Сколько волка ни корми, он все в лес смотрит*); *Сколько мужа ни люби, он все на соседку смотрит* (Интернет).

С.А. Шаталова отмечает, что при трансформации афористических выражений проявляется вариативность. «Моделируемость и серийность указывает на существование фразеологической модели, способной порождать однотипные устойчивые образования. В тезаурусе автора анализируемого текста. Например: *Истина рождается в спорах, а умирает в дискуссиях* (В споре рождается истина); *Работа не волк, но и на нее охотники есть* (Работа не волк, в лес не убежит)» [3].

Приведем ряд афоризмов-конфликтов, построенных по указанному принципу: *Сколько мужа не корми, он все равно телевизор смотрит* (А. Рас); *Скупой платит дважды, женатый – всегда* (Г. Малкин); *Любовь не только окрыляет, но и окольцовывает* (С. Попов); *Не старайся изменить свою половину, лучше измени отношение к ней* (Д. Еникеева); *Не связывайтесь с умной женщиной, но уж если связались – не расставайтесь* (Д. Еникеева); *О женщинах – как о мертвых: или хорошо, или ни слова* (Д. Еникеева); *В человеческой жизни все должно быть прекрасно, особенно его спутница жизни* (Д. Еникеева); *Уступайте женщине место, но никому не уступайте место рядом с ней* (Д. Еникеева); *Относитесь к мужу так, как вам хотелось бы, чтобы он относился к вам* (Д. Еникеева).

Приведем три варианта трансформации известного высказывания «браки совершаются на небесах», говорящего об их предопределенности и святости семейного союза: *Браки совершаются на небесах, но там не заботятся, чтобы они были удачны* (Интернет); *Браки заключаются на небесах, а распадаются на грешной земле* (В. Сумбатов); *Браки заключаются на небесах, а заключение отбывается на земле* (М. Тимофеев). Все эти добавления изменяют выражение положительной оценки брака как «священного союза» на отрицательные коннотации и ассоциации с несчастьем, горечью, неуспешностью.

Самые известные из афоризмов настолько часто употребляются, что переходят в разряд народной мудрости, «теряют» своего автора или подвергаются различным трансформациям, так что не всегда можно установить, кому они принадлежат [4]. Процесс создания трансформированных афоризмов идет в двух плоскостях: с одной стороны, происходит расширение структурных и семантических возможностей функционирования устойчивого сочетания, с другой – обогащение, развитие идиостиля автора.

Список литературы

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов: изд. 3-е. М., 2005.
2. Большая книга афоризмов: изд. 9-е, исправленное. М.: Эксмо, 2008.
3. Тангир К.М. Разновидности и структурно-языковые особенности афоризмов // Экологический вестник научных центров Черноморского экономического сотрудничества. Приложение № 3. Экология языка как прагматическая сущность. Краснодар: КубГУ, 2006. С. 65–70.
4. Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Афористика. М.: Наука, 1990.
5. Федорова Н.Н. Трансформация языкового знака в поэтическом тексте (на материале поэзии А. Ахматовой): автореф. дис. ...докт. филол. наук. 2006.

Проценко А.Ю.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Я.С. Никульникова)

Специфика парадигматических отношений фразеологических единиц русского языка

В статье рассматривается вопрос о том, что в основе структурной организации языка лежат синтагматические и парадигматические отношения его элементов. Фразеологические единицы тоже могут вступать в подобные типы отношений. Фразеологизмы не существуют изолированно, вне связи с другими словами, но связи эти уже и ограниченнее, чем у слов, что объясняется прежде всего раздельнооформленностью фразеологического оборота и тем, что многие фразеологизмы лишены способности изменяться, а также ограниченностью синтаксической функции и предметно-логическими отношениями.

Ключевые слова: фразеологическая единица, парадигматические отношения, фразеологическая полисемия, фразеологическая омонимия, фразеологическая синонимия, фразеологическая антонимия.

Как и слова, фразеологические единицы могут быть моносемичными и полисемичными. Хотя большая часть фразеологических оборотов имеет только одно значение (чесать языком – «говорить вздор, пустословить»; душа нараспашку – «чистосердечный, прямодушный, откровенный»), тем не менее, многозначность во фразеологии тоже не редкость. Зачастую могут возникать трудности в определении значения фразеологизма, если контекст является неполным, недостаточным для чёткой реализации какого-либо одного значения. Так, например, если о незнакомом для адресата человеке скажут, что он *валяет дурака*, то отрицательная характеристика будет для него очевидна, а конкретное значение не будет четко определено. Ср. значения фразеологизма *валять дурака*: 1) «ничего не делать»; 2) «делать глупости»; 3) «вести себя несерьёзно, шутить, забавляться».

Основными лингвистическими показателями фразеологической полисемии являются:

а) различные структурные варианты фразеологизма, подкрепленные различными грамматическими признаками – особым управлением, видом глагола, синтаксической функцией: пролить кровь (за кого, за что) – «погибать, умирать, защищая кого-либо»; пролить кровь (кого-то, чью-то) – «убивать кого-то»;

б) особенности сочетаемости словами свободного употребления, например: у фразеологического оборота *грудь с грудью* первое значение «вплотную друг с другом» реализуется в сочетании со словами «биться», «сражаться»; второе значение «без союзников, один на один» проявляется только в сочетании с глаголами «оказаться», «быть»;

в) особенности образования на базе фразеологизма сложных слов, например: *скалить зубы* – «насмехаться» образует сложное слово «зубоскалить», во втором значении – «смеяться, хохотать» этот фразеологический оборот не образует сложного слова;

г) показателем полисемии является также наличие фразеологических синонимов. Например: фразеологизм *валять дурака* в значении «ничего не делать, бездельничать» входит в синонимический ряд *бить баклуши, лежать на боку, сложа руки (сидеть), плевать в потолок, лодыря гонять, считать ворон*. Однако во втором значении «вести себя несерьезно, дурачиться» и в третьем значении «делать глупости» этот фразеологизм синонимов не имеет. Многозначность характерна прежде всего для наречных и глагольных фразеологизмов. Фразеологические единицы, образованные по модели предложения (фразеологизированные выражения), как правило, многозначными не бывают.

Многозначность фразеологических единиц чаще всего возникает в результате закрепления в языке их переносных значений. Так фразеологизм *боевое крещение* в значении «первое участие в бою» получил переносное значение «первое серьёзное испытание в каком-нибудь важном деле». Расширенное употребление фразеологической единицы *дать / давать волю* также приводит к развитию многозначности: 1) кому-либо: «предоставлять свободу в поступках, действиях»: *Я за всех не ответчица, коли они всякому в своём доме волю дают*; 2) чему-либо: «не сдерживать что-либо (о чувствах, о проявлении чувств)»: *Крепись, нельзя волю слезам давать!*

Без достаточного контекста тяжело понять, что значит *дать жизни*, поскольку этот фразеологизм также отличается расширенной семантикой. В речи *давать / дать жизни* может означать: «вести себя агрессивно по отношению к кому-либо, наказывать кого-либо»: *Вот даст тебе отец жизни!* Кроме того, известно и другое значение: «вести себя эмоционально, ярко», напр.: *Ну, вчера ты и дал жизни!* Таким образом адресант может охарактеризовать любое активное действие собеседника или третьего лица, выразив своё эмоциональное отношение к данному событию.

В результате повторной метафоризации одного и того же словосочетания в языке могут появляться многозначные фразеологизмы, обладающие только метафорическими значениями. Например, фразеологизм *вилять хвостом* означает: 1) «хитрить, лукавить»: *Ты, брат, извини! Я человек прямой, хитрить, вилять хвостом не умею*; 2) «колебаться в выборе решения, уклоняться от прямого ответа»: *Говори! Не виляй хвостом...сума перемётная!*; 3) (перед кем) «лестью, угодничеством добиваться чьего-либо расположения»: *Из-за своих личных, можно сказать, семейных расчётов вилять хвостом перед заводовладельцем...* Эти значения обычно четко дифференцируются в контексте, но если этот контекст недостаточен, то могут появиться различные смысловые интерпретации фразеологической единицы.

Многозначность фразеологизма также может проявиться и в том случае, если какое-либо слово, которое входит в его состав, имеет слишком широкий ассоциативный ряд. Так, например, *мокрая курица* потенциально означает: 1) «безвольный, бесхитростный человек, размазня»; 2) «человек, имеющий жалкий вид, подавленный, расстроенный чем-либо».

Переносные значения часто возникают у фразеологизмов терминологического характера: *центр тяжести, удельный вес, точка опоры, привести к одному знаменателю, родимое пятно* и др. [4].

Как и в лексике, во фразеологии с полисемией тесно связано явление омонимии. К фразеологическим омонимам относятся те устойчивые обороты, которые совпадают по своему компонентному составу, грамматически признакам, структуре, но имеют разные лексические значения: например, *брать слово*¹ – «по собственной инициативе выступить на собрании» и *брать слово*² – «получить клятвенное обещание» [2, с. 65].

В языке существует два способа появления фразеологических омонимов: в результате распада полисемии или переосмысления двух свободных словосочетаний. Примером первого способа может служить омонимическая парадигма *зеленая улица*¹ – «отсутствие препятствий, задержек для осуществления чего-либо»; *зеленая улица*² – (устар.) «строй солдат, сквозь который прогоняли наказуемых»; примером второго – *пускать петуха*¹ – «поджечь» и *пускать петуха*² – «издавать писклявые звуки» [1].

Кроме бинарных омонимических образований, в языке иногда встречаются и трехчленные омонимические парадигмы фразеологических единиц: *отдать концы*¹ – «отшвартоваться»; *отдать концы*² – «убежать»; *отдать концы*³ – «умереть».

При анализе фразеологических омонимов применяются следующие критерии разграничения: семантический, морфологический, синтаксический и структурный. Суть семантического способа разграничения сводится к обнаружению различий в значении ФЕ; выявлению их принадлежности к определенному семантическому типу фразеологизмов; к сравнению стилистических и функциональных помет. Морфологический критерий заключается в выявлении различий в составе морфологической парадигмы, которая может быть: а) полной; б) неполной; в) дефектной. Синтаксический способ направлен на определение различных связей фразеологизмов с окружающим текстом. Структурный критерий раскрывает наличие вариантных форм у фразеологических омонимов.

В лексической системе любого языка синонимия – это тождество или семантическая близость разных по звучанию языковых единиц. Фразеологические же синонимы – это фразеологизмы с тождественным или близким значением, соотносительные с одной и той же частью речи, обладающие одинаковой или сходной структурой и сочетаемостью, но отличающиеся друг от друга своей образной основой, а также оттенками значения или стилистической окраской, либо и тем, и другим.

Среди фразеологических синонимов могут быть тождественные (абсолютные) или только близкие по значению. Например, к первым относятся следующие: *когда рак (на горе) свистнет, после дождичка в четверг, после морковкина заговенья*, т. е. неизвестно когда, в неопределенном будущем, никогда. Близкими, но не идентичными по значению являются, например,

фразеологизмы *как вол, как зверь, как проклятый*, имеющие общее значение «с крайним напряжением сил (работать, трудиться)». В то же время выражение *как вол* означает «без устали, много и усердно (работать, трудиться)»; *как зверь* – «исступленно (работать, трудиться)»; *как проклятый* – «не давая себе отдыха, не переставая (работать, трудиться)»: – *Я обожал этого профессора, этого жалкого подагрика, я работал на него как вол; – Я как зверь буду работать. Я сколько хочешь могу заработать; – Мы думали, он работать из-за нее не будет, а его канатом не оттащишь. Наоборот подействовало: занимается как проклятый* [2].

Среди фразеологических оборотов, равных по семантике, существуют такие ФЕ, которые полностью взаимозаменяемы. Но также существуют и одинаковые по значению фразеологизмы, которые не являются взаимозаменяемыми в одном и том же контексте. Эти различия обусловлены тем, что равнозначные фразеологические обороты могут иметь неодинаковую стилистическую окраску. Например, к таким устойчивым словосочетаниям можно отнести разговорное выражение *куда как* и просторечное *беда как*, имеющие значение «очень, в высшей степени, слишком». Сравните предложения: *Братия же наша к быстроте движений не привыкла и обнаружила ловкость куда как невеликую. – Шмарин беда как любил рассказывать небывлицы о собственных подвигах!* По употреблению того или другого фразеологизма в художественном тексте можно судить о степени образованности и владения литературным языком героев [3].

Проанализировав данные примеры, мы можем сделать вывод о том, что фразеологические синонимы, как и лексические, бывают полными (абсолютными) и неполными. Сходство с лексическими синонимами у фразеологических заключается ещё и в том, что они, как и слова, могут образовывать синонимические ряды. Однако существуют и некоторые различия между лексическими и фразеологическими синонимическими рядами. Доминантой лексического синонимического ряда является стилистически нейтральное слово: *вернуться, возвратиться, воротиться, вертеться; взяточник, хапуга, взяточполучатель, мздоимец, лихоимец*.

Фразеологические синонимические ряды чаще построены по другому принципу, так как ФЕ в подавляющем большинстве стилистически окрашены. Например: *какая (что за) муха укусила* (разг., шутил.-ирон.), *вожжа (шля) под хвост попала* (груб.- прост., неодобр.), *как (будто, словно, точно) с цепи сорвался* (разг., неодобр.) – кто-либо раздражен, без видимой причины совершает странные поступки, находится в плохом настроении.

Но встречаются и ряды фразеологических синонимов, где присутствуют нейтральные устойчивые словосочетания. Например: *ломать копы, скрецивать шпаги (мечи)* – с жаром спорить, отстаивать свою точку зрения, свои интересы. В этом ряду оба устойчивых словосочетания являются стилистически нейтральными. Рассмотрим синонимические ряды, которые начинаются с нейтральной фразеологической единицы, а заканчиваются стилистически окрашенными сочетаниями: *может быть, может стать* (оба нейтр.), *Бог даст* (разг.); *называть вещи своими именами* (нейтр.), *резать правду-матку* (прост.); *на каждом шагу* (нейтр.), *сплошь и рядом* (нейтр.), *то и дело* (разг.), *всю дорогу* (прост.), *то и знай* (устар., прост.); *на коне* (нейтр.), *со щитом* (высок.).

Если фразеологизм имеет несколько значений, синонимические ряды могут выстраиваться в соответствии с семантическими модулями. Например: *Боже упаси (сохрани, оборони), упаси Господь (Господи), избави Бог (Господь), не дай (не приведи) Бог (Господь), не дай и не приведи Боже*. Подобные фразеологизмы служат для выражения предупреждения, предостережения; *Боже упаси (сохрани, оборони), упаси (сохрани, оборони) Бог (Господь), избави Бог (Господи), избави Боже (Господи)*. Данные фразеологические единицы выражают решительное отрицание, отказ от чего-либо предполагаемого, возможного; *Боже упаси, не приведи Господи (Бог), не дай Бог*. Эти устойчивые выражения показывают отношение (обычно отрицательное) к качествам, свойствам кого-, чего-либо.

Фразеологические синонимы соотносятся чаще всего с одной и той же частью речи. По своим лексико-грамматическим особенностям они делятся на:

- субстантивные (*гусь лапчатый, шарашкина контора*);
- глагольные (*чесать языком, клевать носом*);
- адъективные (*нечист на руку, с иголки*);
- адverbиальные (*на авось, наобум Лазаря – не подумав, не рассчитав, не взвесив все за и против*);
- междометные (*мать честная, знай наших*).

Фразеологические единицы, которые входят в определенный синонимический ряд, могут отличаться в некоторых случаях лексической сочетаемостью. Например, фразеологические обороты *почем фунт лиха* и *где раки зимуют* со значением «узнать цену трудностей, лишений» употребляются преимущественно при глаголе *узнать*. Но первое из этих словосочетаний в отличие от второго может быть употреблено и при глаголах *знать, понимать*. Фразеологизмы *от жилетки рукава, дырка от бублика, кукиш (фига, шиш) с маслом* со значением «совершенно ничего, совсем ничего (не получить, не иметь, и т. п.)» употребляются преимущественно при глаголах *получить – получать, заработать – зарабатывать*. Фразеологизм *ни шиша* употребляется при глаголе *иметь, получить – получать* с отрицанием *не*.

В подавляющем большинстве случаев ряды фразеологических синонимов соотносятся с рядами лексических синонимов, что лишний раз свидетельствует о богатстве русского языка. Так, фразеологизмы *подруга (спутница) жизни, дражайшая (дорогая) половина* имеют продолжение в ряду слов-синонимов *жена, супруга, благоверная, половина, супружница, хозяйка, баба, жинка, женка*. Устойчивые словосочетания *от горшка два (три) вершка, от земли не видать (не видно), под стол пешком ходит, аришн с шапкой* имеют относительный ряд лексических синонимов: *низкий, низенький, невысокий, приземистый, низкорослый, малорослый, мелкорослый, короткий, коротенький*.

Фразеологические единицы могут вступать не только в синонимические, но и в антонимические отношения, хотя в значительно меньшем количестве. По мнению А.И. Молоткова, «фразеологизмами-антонимами следует считать такие фразеологизмы, которые имеют, во-первых, противоположные лексические значения, во-вторых, тождественный компонентный состав, за исключением одного компонента (в каждом из них), обычно восходящего генетически к слову-антону (знаменательному или служебному), и, в-третьих, одну и ту же лексико-грамматическую характеристику» [1].

Например: *заварить кашу* – «затевать сложное, хлопотливое или неприятное дело» и *расхлебывать кашу* – «распутывать сложное, хлопотливое или неприятное дело»: *И нужно было австрийцам заварить эту кашу! Кажется, порядочный народ, а на тебе – революция! Пришлось соглашаться и затем расхлебывать в течение трех месяцев заваренную кашу со всемирным конкурсом... Всего было представлено сорок проектов.*

Без царя в голове – «очень глуп, недалек» и *с царем в голове* – «очень умен, смышлен, сообразителен»: *Хлестаков... как говорят, без царя в голове – один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими. Говорит и действует без всякого соображения; В делах он (русский народ) смекалист, потому что – с царем в голове* (А.Н. Толстой).

Наставлять на путь – «воздействуя каким-либо образом, побуждать изменить поведение в хорошую сторону, склонять к хорошему» и *сбивать с пути* – «воздействуя каким-либо образом, побуждать изменить поведение в плохую сторону, толкать на что-либо плохое»: *Его, ваше благородие, теперь уж на путь не наставишь... этот малый погибший. Она требовала, чтобы он клялся ей в любви, доказывала ему, что без ее хорошего влияния он собьется с пути и погибнет* (А. Чехов).

Как мы можем заметить, в первой паре антонимов-фразеологизмов (*заваривать* – *расхлебывать кашу*) противопоставляются знаменательные слова-глаголы, во второй (*без царя* – *с царем в голове*) – предложно-субстантивные словосочетания, в третьей (*наставлять на путь* – *сбивать с пути*) – и знаменательные слова, и предложно-субстантивные словосочетания.

Список литературы

1. Молотков А. И. Основы фразеологии русского языка. М.: «Наука», 1977.
2. Молотков А. И. Фразеологический словарь русского языка, М.: 1997.
3. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты, М.: «Школа. Языки русской культуры», 1996.
4. Телия В.Н. Культурно-национальные коннотации фразеологизмов // Славянское языкознание. XI международный съезд славистов. М., 1993. С. 308.

Селина Н.П.,
канд. филол. наук, доцент
АГПУ, г. Армавир

Типология бинарных конструкций с гибридным компонентом в союзной функции

Аннотация. В статье рассматриваются различные типы бинарных конструкций с гибридным компонентом ведь в союзной функции. По структурно-синтаксическим признакам подобные предложения определяются тем семантическим пространством, на которое распространяется влияние компонента ведь – союзной скрепы, характеризующейся причинной семантикой.

Ключевые слова: синтаксическая конструкция, синтаксический уровень, синтаксическая позиция, семантический конкретизатор, союзная скрепа, модальность, присоединение, подчинение.

Двухкомпонентная структура, синтаксическая бинарность, является наиболее характерной особенностью, типичной чертой конструкций со словом *ведь*. Это и дает нам основание при их исследовании отступить от традиционного порядка рассмотрения синтаксических явлений по принципу «от простого – к сложному» и приступить к их описанию, отдавая приоритет двухкомпонентным конструкциям, поскольку они носят типичный характер, а простые, однокомпонентные структуры типологически занимают вторую позицию по сравнению с ними.

Среди двухкомпонентных конструкций, о которых идет здесь речь, можно выделить два уровня. Во-первых, к их числу относятся сложные предложения, одна из частей которых содержит маркирующее слово *ведь*, во-вторых, к числу их относятся сочетания самостоятельных предложений, связанных между собой при посредстве слова *ведь* и образующих синтаксические целые различной сложности.

Двухкомпонентные конструкции, о которых идет речь в структурном отношении характеризуются тем, что один из составляющих компонентов маркирован при помощи слова *ведь*, а другой не содержит этого формального показателя. Компонент, маркированный словом *ведь*, мы будем для краткости называть *ведь*-компонентом, а немаркированный компонент – *н*-компонентом. Слово *ведь* может располагаться в начале одной из частей сложного предложения. Если при этом *ведь*-компонент располагается в постпозиции, то слово *ведь* находится на линии разграничения предикативных частей и более того претендует на право называться союзом.

Например: *Скажи-ка, дядя, ведь недаром Москва, спаленная пожаром, Французу отдана?* (М.Ю. Лермонтов. Бородино). *Знай, близка судьба твоя, ведь царица – это я* (А.С. Пушкин. Сказка о царе Салтане). *Как много у нас поэтов, пытающихся прикрыть собственную малую поэтическую одаренность его великим именем? Ведь кажется, ничего нет легче, чем писать, как Твардовский* (Т. Иванова. Круг чтения).

Слово *ведь* может употребляться и в составе двухместной скрепы, располагаясь в начале первого компонента, тогда как второй компонент начинается противительно-сопоставительным союзом.

Одна из особенностей слова *ведь* состоит в том, что он не является структурно необходимым элементом конструкции, И в роли союза, и тогда, когда в нем преобладает значение частицы, это слово может быть изъято из предложения или из более сложной по составу конструкции. Это не приводит к нарушению грамматической и семантической правильности предложения или конструкции. Поскольку *ведь* обладает высокой степенью модального значения, его присутствие в предложении очень важно. Почти всегда оно указывает на наличие ситуации, создающей «прецедент ожидания» какого-то события или действия и свидетельствует о том, что говорящий знает или предполагает, что слушающий уже имеет какую-то предварительную осведомленность о той информации, которая вводится *ведь*-компонентом. Так, в построении «На улице холодно, ведь уже ноябрь» слово *ведь* указывает одновременно на два момента:

а) на то, что *ведь*-компонент реализует ожидаемое распространение мысли;

б) слушающему и так известно, что уже ноябрь, а говорящий только старается связать два события, чтобы убедить в необходимости какого-нибудь вывода. Например, чтобы одеться по погоде. Вообще для слова *ведь* характерно создание ситуации напоминания о чем-либо заранее известном, или ситуации убеждения в чем-либо с точки зрения говорящего или пишущего. (*Хорошо, что вы пришли, ведь мы вас ждем с таким нетерпением!*).

Слово *ведь* качественно преобразует те конструкции, в которые оно вводится. Поэтому оно, будучи структурно необязательным, в функциональном отношении приобретает второстепенное значение в оформлении модально-экспрессивного плана высказывания.

При этом нельзя не принять предостережение А.М. Пешковского, который писал, что «часто просто сваливается в значение союза все, что можно извлечь из вещественного содержания соединяемых им предложений». Поскольку *ведь*, будучи гибридным словом, совмещает в себе и функции союза, и функции частицы, и функции связки, и модального показателя, которые проявляются при реализации его возможностей, о доминировании союзного значения мы будем говорить лишь в тех случаях, когда это слово обнаруживает функциональную аналогию с теми неполнозначными словами, которые признаются союзами.

Сложные предложения со словом *ведь* подразделяются на две группы.

Одну из них составляют сложные предложения, в которых слово *ведь* реализует свои функции как средство соединения его частей.

Вторую составляют такие сложные предложения, в которых слово *ведь* указывает на их внешние связи с другими предложениями в тексте, не входящими в структуру данного сложного предложения.

Для этих случаев характерно расположение слова *ведь* в главной части сложноподчиненного предложения: *Поездку пришлось отложить, ведь дороги непроезжаемы из-за того, что несколько дней или проливные дожди.*

Сложные предложения со словом *ведь*, обслуживающим их внутренние потребности, в свою очередь подразделяются на две группы. Одну из них составляют предложения с признаками подчинения, другую – сочинения. И те, и другие обладают свойствами синкретизма. Почти все они могут быть подобными соединениям самостоятельных предложений.

Таким образом, в синтаксической системе современного русского языка существует несколько разновидностей сложных предложений, для связи предикативных частей которых употребляется слово *ведь*. Сама природа этих предложений может квалифицироваться неоднозначно. Если слово *ведь* рассматривается как модально-экспрессивная частица, входящая в состав одной из предикативных частей сложного предложения, то все такое предложение может быть определено как бессоюзное сложное предложение, и тогда отношения в его границах выявляются на семантико-синтаксическом уровне с учетом значений каждого простого предложения и образуемого ими сложного. Именно такую оценку этих конструкций мы находим у А.Б. Шапиро. Он признает, что слово *ведь* оформляет предложение, выражающее мотивировку того, что содержится в предыдущем сообщении и указывает на связь между ними. Но он считает, что *ведь* в следствие этого не становится союзом и приводит следующие доводы:

- 1) в отличие от союзов *ведь* не создает единство объединяемых предложений;
- 2) *ведь* может относиться к целой группе предшествующих предложений;
- 3) это слово может опускаться без нарушения смысла;
- 4) оно может занимать разные позиции в «соединяемом предложении».

На этом основании А.Б. Шапиро заключает, что *ведь*, стоящее в начале предложения, хотя и близко в какой-то мере к союзу, все же должно рассматриваться не как союз, а как частица.

Однако эти, безусловно, интересные наблюдения над особенностями употребления слова *ведь*, во-первых, не учитывают того, что слово *ведь* принадлежит к разряду гибридных слов русского языка, а следовательно, совмещение функций союза и частицы является его естественным признаком. Во-вторых, в науке выделено понятие присоединительного союза, который может связывать и самостоятельные предложения, причем эта особенность свойственна и многим традиционно выделяемым союзам. В-третьих, возможность опущения присуща и другим союзам русского языка, результатом чего является преобразование союзных конструкций в бессоюзные. Что касается возможности перемещения *ведь* в рамках предложения, то это свойство действительно отличает *ведь* от многих других союзов.

Этой точки зрения противопоставляется мнение составителей русской грамматики, которые в первом томе определяют *ведь* как аналог союза в составе сложного предложения, рассматривают его как подчинительный союз с недифференцированным причинным значением, союз-частицу или союзную частицу. Именно в этом и проявляется гибридность исследуемого слова, затрудняющая его однозначное определение. Но в составе сложного предложения доминирующей является его союзная функция, что и дает основание рассматривать их как союзные предложения. Наши наблюдения убеждают в том, что слово *ведь* в составе сложных предложений, как правило, сигнализирует о связях между частями этих предложений. Компонент сложного предложения, заключающий в себе это слово, обнаруживает смысловую и синтаксическую неавтономность. Он или сам зависит от другого компонента сложного предложения, или присоединяется к нему, развивая или мотивируя его содержание.

Слово *ведь* сигнализирует о наличии связей между частями сложного предложения, о том, что между ними существует своего рода синтаксическая валентность, замещаемая другой или другими немаркированными частями сложного предложения. Более того, слово *ведь* является как бы показателем деления всего сложного предложения. Все это служит достаточным основанием для того, чтобы рассматривать слово *ведь* не только как частицу, но и как один из союзов русского языка в полном соответствии с теми определениями, которые даются ему в словарях, грамматиках и отдельных работах по синтаксису.

Сложные предложения с союзом *ведь* в синтаксической иерархии занимают переходное положение, потому что отношения, выражаемые с помощью этого союза, нельзя однозначно квалифицировать ни как только сочинительные, ни как только подчинительные. Оформляемые им конструкции обнаруживают, как будет показано ниже, признаки, как подчинения, так и сочинения. При этом надо помнить, что позиционный критерий является

решающим. В «Русской грамматике» читаем: «Позиционный критерий не является, однако, достаточно твердым. Союзы, семантически близкие к подчинительным, в позиционном отношении часто ведут себя и как сочинительные. (Например, союзы *ибо*, *ведь*, так что, как вдруг, чем не могут стоять в начале сложного предложения!)

По характеру выражаемых отношений слово *ведь* относится к числу показателей различных видов синтаксической зависимости. Оно может почувствовать в выражении причинных, условных, уступительных и иных отношений подчинительного характера, что дает повод рассматривать всё предложение как сложноподчиненное. В то же время следует отметить, что части такого сложного предложения обладают и свойствами сочинения.

Его компоненты не обнаруживают деформации, характерной для придаточного предложения, обладают формальным сходством с простыми предложениями, союз *ведь* не включается в состав маркируемого им простого предложения. Это и отличает его от собственно подчинительных союзов.

При определении роли союза *ведь* необходимо учитывать целый комплекс обстоятельств, характеризующих его употребление. Дело в том, что этот союз занимает переходное положение в системе сочинительных и подчинительных союзов. Само его отнесение к тем или другим небесспорно. Недаром, как уже отмечалось, этот союз в грамматиках первой половины XIX в. включался в группу винословных союзов, которые относили к числу союзов сочинительных.

И все же среди признаков, позволяющих определить место слова *ведь* в системе союзных средств, можно назвать такой признак, который имеет едва ли не решающее значение: этот союз служит для связи частей сложного предложения неоднородного состава. Ведь для сочинительных союзов характерно соединение частей однотипных в синтаксическом и семантическом отношениях. Союз *ведь* связывает части, которые обладают синтаксической неоднотипностью и не могут даже при преобразованиях быть приведены к единому.

Другим существенным признаком, объединяющим *ведь* с подчинительными союзами, является невозможность его употребления между однородными членами сочинительного словосочетания (что показательно для союзов сочинительных) и вообще неупотребительность в простом предложении даже осложненного типа. Функции союза *ведь* не выражают связей, характерных для подчинительных словосочетаний, обладают такой специфичностью значений, которая ставит это слово в особое положение и среди подчинительных союзов, что и дает основание именовать его, как отмечалось выше, то аналогом союза, то союзом-частицей, то союзной частицей (см.: «Русская грамматика»). Из этого следует, что слово *ведь* в союзной функции выражает чаще всего отношения синтаксической зависимости одного компонента сложного предложения от другого, иными словами, с его помощью оформляются подчинительные отношения. Важным признаком интересующего нас союза является его синонимия с соответствующими подчинительными союзами – причинными, условно-следственными и другими.

Мы уже говорили о том, что слово *ведь* обладает высокой подвижностью, легко вступает в сочетания с другими синтаксическими формами, выделяя и усиливая их значения. Нами отмечалось уже, что слово характеризуется незакрепленностью его места в предложении. Если оно находится в начале самостоятельного предложения или предикативной части сложного предложения, то оно выступает в качестве формального показателя таких синтаксических единиц. Если же оно находится внутри отдельного предложения или предикативной части сложного предложения, то оно уже прямо не выступает в качестве средства их оформления, но сохраняет влияние своей гибридной семантики на характер смысловых синтаксических отношений, выражаемых между предложениями или частями сложного предложения.

Активная сочетаемость слова *ведь* не ограничивается только его взаимодействием с полнозначными словами. Она проявляется и в том, что слово *ведь* позиционно контактирует и с различными другими показателями подчинительной связи в сложном предложении. Эту способность к сочетаемости слова *ведь* можно проиллюстрировать следующими примерами:

Ведь сколько ни приезжай потом на место, где встречается речка Черная с речкой Колокшей и где за былинным холмом орут городищенские петухи, не проникнешь, куда желаешь, как если бы забыл всесильное магическое слово, раздвигающее леса и горы. (В. Солоухин. Белая трава). *Ведь как бы ни отличался даже зрительно образ поэта в стихотворении «Я не знаю много или маю» от образа поэта в стихотворении «Земля», а затем в стихотворении «Иван Колита» – это все-таки единый, эстетически целостный лирический характер, но характер в развитии, в движении.* (В.П. Дементьев. Личность поэта). *Ведь чтобы бросить жениха чуть не накануне свадьбы, надо иметь основание.* (А.Н. Островский. Бесприданница). *Ведь если бы мы не были сегодня в театре, мне бы все это в голову не пришло* (И.С. Тургенев. Накануне).

Возникшие при этом сочетания «ведь если», «ведь сколько ни», «как бы ни», «ведь если так» не являются устойчивыми соединениями слова *ведь* с союзами или союзными словами. Они возникают в зависимости от конкретной речевой ситуации.

Роль слова *ведь* состоит в том, чтобы выразить усилительные значения семантики союзов, союзных слов. Поэтому в составе выделенных и им подобных сочетаний доминирующей функцией слова *ведь* является его употребление в качестве усилительной частицы.

Если же указанные сочетания присоединяют постпозитивные предложения, то доминирующая функция может в них принадлежать союзу *ведь* с причинной семантикой.

Но в составе постпозитивного предложения союзная семантика слова *ведь* может отступать на второй план, если придаточная часть начинается не словом *ведь*, а другим подчинительным союзом.

Все глаз с Танюшки не сводит Турчанинов, конечно, тут же шепчет ей, что ведь неладно, не в этом помещенье царица дожидаться велела. (П. Бажов. Малахитовая шкатулка). *Танюшка видит, что мать в обиде, а не может себя сдерживать. До того с верилось этой женщине, что ведь сказала ей про шкатулку-то!* (П. Бажов. Малахитовая шкатулка). *Для чего? – Марья Филипповна опять понюхала одеколон и отпила воды. – А для того,*

Федор Иванович, я это говорю, что ведь я вам родственница, я принимаю в вас близкое участие. (И.С. Тургенев. Дворянское гнездо).

В этих случаях *ведь* становится семантическим конкретизатором доминирующего подчинительного союза.

Таким образом, при исследовании конструкций с гибридными словами, синтаксические функции которых обнаруживаются не на одном синтаксическом ярусе и в тех случаях, когда они сочетаются с другими средствами связи, правомерно говорить о доминирующей роли того или иного компонента данного гибридного слова.

Помимо неустойчивых сочетаний слова *ведь* с различными подчинительными союзами в сложноподчиненных предложениях можно встретить и такие союзные соединения, в которых *ведь* и другой союзный элемент образует двухместные союзы с постоянным составом. Расчлененность этого союзного образования служит показателем взаимной обусловленности частей сложного предложения.

Количество двухместных союзных соединений с компонентом *ведь* в русском языке невелико, но они отмечаются составителями различных словарей. В XVIII веке также отмечается употребление двухместных союзов с компонентом *ведь*. Выделяется, в частности, употребление двухместного союза с компонентом *ведь* в условных предложениях, где он начинает главное предложение в значении «то», «тогда».

Составители «Словаря русского языка XVIII в» квалифицируют слово *ведь* в этих примерах как условный союз, который употребляется в парном соединении с союзом «когда». Здесь же приводятся данные об употреблении союза *ведь* в предложениях с оттенком уступительности: *Ведь это давно, мой друг, а ты рассказываешь как будто с неделю назад.* (Ек. Обманщик 13).

В последнем примере, как мы видим, выделяется двухместный союз «ведь, а», употребляемый и в современном русском языке. Такое употребление двухместного союза «ведь ..., а» мы находим у ряда авторов: *Ведь весь исколот, как решето, итыками, а все махает шашкой.* (М.Ю. Лермонтов. Бела). *Ведь и он мог знать радость, боль, волнение, ревность, пусть далее поражение, и в поражении есть трепет жизни, а он предпочел всему этому скудость, нищету покоя.* (Ю.М. Нагибин. Царскосельское утро).

В нашем материале также встретилось еще несколько разновидностей двухместных союзных конструкций со словом *ведь*. Все они имеют сходное строение: начинаются они компонентом со словом *ведь*, а завершаются предикативной частью со вторым элементом составного союза, в качестве которого может быть и коррелятивная частица: *Ведь если сабля – воин, то знамя – это рать.* (Р. Гамзатов. Песнь соловья). *Ведь ваши деньги, а не мои, стало быть, вам надобно и смотреть за ними.* (Н.Г. Чернышевский. Что делать?). *Ведь если звезды зажигают, значит, это кому-нибудь нужно?* (В. Маяковский. Послушайте).

Следующую разновидность конструкций с двухместными союзными соединениями со словом *ведь* представляют конструкции, в которых *ведь* начинает собой главное предложение, стоящее после придаточного, и соотносится с подчинительным союзом, маркирующим придаточное как коррелятор этого союза. В таких случаях слово *ведь* может быть заменено

коррелятивными союзами-частицами «то» или «так»: *Что, ежели, сестрица, при красоте такой и петь ты мастерица – ведь ты б у нас была царь-птица!* (И.А. Крылов. Ворона и лисица).

Слово *ведь* может сочетаться с коррелятивным элементом таких двуместных союзов и служить их семантическим конкретизатором с модально-экспрессивным значением: *Первобытных людей безосновательно считают грубыми, жестокими, грязными. Если потому только, что они были ближе, чем мы к животному миру, то ведь животные чистоплотны, обладают исключительным пониманием друг друга, выдержанностью к своим обычновениям* (Д. Лихачев. Раздумья).

В рамках сложноподчиненного предложения слово *ведь* употребляется, как правило, в роли подчинительного союза. Эта его синтаксическая функция является доминирующей по сравнению с другими функциями, образующими функционально-семантическую структуру этого гибридного слова.

Список литературы

1. Барсов А.Л. Российская грамматика. М.: Изд. МГУ, 1981. 776 с.
2. Белошапкина В.А. Сложное предложение в современном русском языке М., 1967. 160с.
3. Краткая русская грамматика под. ред. Н.Ю.Шведовой и В.В. Лопатина. М., 1989г. 659с.
4. Леденев Ю.И. О наиболее существенных свойствах русских союзов // Русский язык. Материалы исследования. Вып. 3. Ставрополь, 1971. С. 36–42.
5. Стародумова Е.А. Соотношение функций союзов и частиц в контактном и неконтактном расположении / Языковые категории в лексикологии и синтаксисе – Новосибирск., 1991. 159–169 с.
6. Стародумова Е.А. Акцентирующие частицы в русском языке. Владивосток, 1988. 96 с.

Сонова Д.А.,
магистрант ИРиИф
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – проф. И.И. Горина)

Семантико-синтаксические отношения при парцелляции сложных предложений

В статье рассматривается вопрос о парцелляции сложносочиненных, сложноподчиненных и бессоюзных предложений. О парцелляции сложносочиненных предложений можно говорить лишь в отдельных случаях, когда неполнота второго высказывания свидетельствует о грамматической зависимости парцеллята от базовой части конструкции. В конструкциях, представляющих парцеллированные нерасчлененные сложноподчиненные предложения, в парцеллят выносятся изъяснительные, присубстантивные и местоименно-соотносительные придаточные части. Говоря о парцелляции бессоюзных сложных предложений, необходимо разграничивать такие явления, как отчленение частей бессоюзных предложений и сочетание предложений, представляющих собой сложное синтаксическое целое.

Ключевые слова: парцелляция, парцеллированная конструкция, парцеллят, парцелляция сложносочиненных предложений, парцелляция сложноподчиненных предложений, бессоюзная парцелляция.

Парцеллированная конструкция представляет собой, прежде всего, отчленение важного в функциональном отношении какого-либо компонента в структуре простого предложения.

Ю.В. Ванников исследовал парцелляцию простых предложений. При составлении классификации структурных разновидностей парцеллятов автор исходил из степени связанности элементов парцеллированной конструкции. В результате он выделил два вида парцелляции: «парцелляция интенциональных элементов» и «парцелляция экстенциональных элементов» [1, с. 101]. Первый вид характеризуется большей прогнозируемостью парцеллята. Он «охватывает структурные звенья синтаксического ряда подлежащее – сказуемое, сказуемое – дополнение, сказуемое – обстоятельство». Второй вид характеризуется меньшей прогнозируемостью. «Парцелляция экстенциональных элементов охватывает все виды определения, обособленные (в том числе – уточняющие) и однородные члены предложения». Для нас важен вывод Ю.В. Ванникова об экспрессивных возможностях этих видов парцелляции. Учёный считает, что большая связанность интенциональных элементов в структуре предложения <...> приводит к «большему речевому эффекту при парцелляции» [1, с. 110]. Большой «речевой эффект», согласно Ю.В. Ванникову, заключается в более интенсивном эмоционально-экспрессивном и логико-семантическом подчёркивании, большей стилистической выразительности таких конструкций [1, с. 113].

Изучая область сложного предложения (за исключением сложных бессоюзных предложений), Е.А. Иванчикова анализирует парцелляцию с точки зрения степени её структурной «облегченности – затруднённости». Исследователь считает, что по этому критерию две основные группы парцеллированных конструкций «отчётливо противопоставлены». Первая группа – конструкции, парцелляция которых структурно облегчена; вторая группа – конструкции, парцелляция которых структурно затруднена [2, с. 287].

Критерии отнесения конструкций к первой группе сводятся к следующему: «наличие в начале парцеллята специального слова – сигнала парцелляции; относительная грамматическая независимость парцеллята. Вторая группа характеризуется отсутствием сигнала парцелляции, сильно зависимой формой главного члена парцелляции».

Конструкции второй группы (парцелляция которых структурно затруднена) характеризуются большей «доходчивостью» и «экспрессивно-эмоциональной насыщенностью» сообщаемой информации.

Исследователь явления парцелляции А.П. Сковородников предпринял попытку составить свою «единую» – для простых и сложных предложений – классификацию парцеллированных конструкций. В отличие от других исследователей А.П. Сковородников делит парцеллированные конструкции на три группы: «сильная парцелляция», «средняя парцелляция» и «слабая парцелляция» [3, с. 119]. Синтаксическая несамостоятельность придаточной части позволяет с уверенностью квалифицировать расчленение сложноподчиненного предложения на парцеллированную конструкцию.

Это утверждение сводится к исследованию парцелляции расчлененных и нерасчлененных сложноподчиненных предложений соответственно. Среди расчлененных сложноподчиненных предложений наиболее частотны предложения со связью детерминантного типа. Отношения между частями в таких предложениях определяются в первую очередь семантикой союза.

Наиболее часто между частями парцеллированных конструкций такого типа реализуются отношения причины. Например: *На свободе жить очень трудно. Потому что свобода благосклонна и к дурному, и к хорошему* («Культура» 20.06.2016).

Характерным типом отношений для подобных конструкций являются также отношения присоединения. Например: *Те, кто благополучно эмигрировали, преподают лексикологию в Стэнфорде. Что весьма странно характеризует американскую науку* («Культура» 20.06.2016). В описываемых конструкциях довольно распространены отношения уступки: *Его постоянно окружали какие-то непрезентабельные личности. Хотя сам он был вполне порядочным человеком* («Культура» 20.06.2016).

В конструкциях, представляющих парцеллированные нерасчлененные сложноподчиненные предложения, в парцеллят выносятся изъяснительные, присубстантивные и местоименно-соотносительные придаточные части. Но здесь есть существенные различия. Парцелляция изъяснительных предложений возможно только в условиях ряда [4]. Например: *Я рад, что нашим детям хорошо живется. Что они едят бананы и халву. Что рваные джинсы у них – крик моды; Мы знаем, как управлять страной. Как бороться с преступностью. Как вести международную политику* («Культура» 20.06.2016).

Парцелляция в присубстантивных предложениях встречается и при одиночных придаточных, что вообще нехарактерно для современного синтаксиса. Например: *Среди молодежи больше распространено уныние. Которое лишь изредка напоминает величие духа* («Культура» 20.06.2016); *Америка, как я полагал, была для нее синонимом развода. Развода, который формально уже состоялся. И который потерял силу наподобие выдохшегося денатурата* («Культура» 20.06.2016).

При отчленении местоименно-соотносительных придаточных предложений в парцеллят выносятся не придаточное, а весь компонент с соотносительным словом: *В ту пору я горячо хвалил одни детективы. За то, что они дают мне возможность расслабиться* («Культура» 20.06.2016).

Парцелляция сложносочиненных предложений. Граница между парцеллированным сложносочиненным предложением и сложным синтаксическим целым, в котором предложения связаны сочинительными союзами, не всегда точно определима вследствие весьма закономерного употребления сочинительных союзов в качестве средств оформления текстовых связей. О парцелляции сложносочиненных предложений можно говорить лишь в отдельных случаях, когда неполнота второго высказывания свидетельствует о грамматической зависимости парцеллята от базовой части конструкции. Например: *Человек неузнаваемо меняется под воздействием обстоятельств. И во власти – особенно* («Культура» 20.06.2016).

Говоря о парцелляции бессоюзных сложных предложений, необходимо разграничивать такие явления, как отчленение частей бессоюзных предложений и сочетание предложений, представляющих собой сложное синтаксическое целое. Мы отмечаем явление парцелляции только в тех языковых фактах, где между высказываниями явно существует грамматическая связь либо имеется общий для всех частей конструкции детерминант. Например: *В поступках*

негодяя есть своеобразный эгоистический резон. Есть корыстная и низменная логика. Налицествует здравый смысл («Культура» 20.06.2016).

Полипредикативные единицы можно отнести к расчлененным при наличии союза, отражающего связь частей высказывания. Однако в бессоюзном сложном предложении между предикативными частями можно установить смысловые отношения, вытекающие из содержания соединяемых предложений (Е.Н. Ширяев). Следовательно, бессоюзной парцелляцией следует считать высказывания, состоящие из предложений, смысловая связь между которыми очевидна для носителей языка. Она может быть зафиксирована при потенциальной подстановке между элементами конструкции союза соответствующей семантики: *Они смотрели друг на друга: он сверху вниз. Она снизу вверх* («Культура» 20.06.2016). Здесь опущен потенциальный союз *а*.

Постепенно ему стали уступать площадку. Всем хотелось посмотреть («Культура» 20.06.2016). Опущен потенциальный союз *потому что*. Читательское моделирование должно опираться на индивидуальность восприятия, так как тип отношений между частями парцеллированного бессоюзного сложного предложения вариативен: *Человек сложен и в то же время прост. В нем два начала: дьявол и Бог* («Культура» 20.06.2016). В данном примере могли бы присутствовать союзы *потому что, а именно, и*.

Таким образом, смысловые отношения между базовой частью и парцеллятом опираются не только на семантику союзов, сохраняющих традиционное значение в парцеллированных конструкциях, но и на взаимодействие парцеллированной формы, структуры высказывания и смыслового взаимодействия компонентов.

Список литературы

1. Ванников Ю. В. Синтаксические особенности русской речи (явление парцелляции). М.: Русский язык, 1969. 130 с.
2. Иванчикова Е.А. Парцеллированные конструкции в современном русском языке // Русский язык и советское общество: Морфология и синтаксис СРЛЯ: Сб. статей. М.: Наука, 1968. – С. 277–302.
3. Сковородников А.П. О соотношении понятий «парцелляция» и «присоединение». // Вопросы языкознания. – 1978. – № 1. – С. 118–129.
4. Устинов А.М. Парцелляция придаточного причины // Вопросы теории и методики русского языка. Уч. записки Ивановского ГПИ, т. 75. Иваново, 1970.

Тавадян Е.А.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Я.С. Никульникова)

Специфика употребления вопросительных конструкций в монологических текстах

В данной статье предметом анализа служат вопросительные конструкции, которые активно употребляются в монологической речи. Осмыслена функциональная роль вопросительных конструкций в тексте для выражения его семантического содержания и экспрессивности, выявлено определенное соответствие структуры и семантики вопросительных конструкций и различных видов текста.

Ключевые слова: монолог, вопросительные конструкции, устная речь, монологический текст.

В последние десятилетия мы можем наблюдать повышенный интерес лингвистов к вопросам, касающимся функционирования языковых единиц в речи, закономерностей их употребления, определяемых ситуацией общения. Известно, что на протяжении всей истории существования русского литературного языка интерес к живой, разговорной речи не угасал, поскольку русский литературный язык представляет собой процесс взаимодействия и взаимообогащения «книжно-письменной и народно-разговорной речевых стихий» [1, с. 26].

Важно понимать, что монологическая речь – это особая синтаксическая конструкция, состоящая из различных синтаксических единиц, среди которых особую позицию занимают вопросительные предложения. Говоря о данных конструкциях в условиях монолога, подчеркнем, что речь идет не только о собственно-вопросах, но и о несобственно-вопросах (иногда их называют монологическими псевдовопросами) или о мнимых вопросах, призванных усовершенствовать монологическое высказывание, привнести в него яркость и экспрессивность, грамотно расставить акценты.

В монологической речи разделяются вопросительные предложения и вопросы. Предложения можно обозначить способом фиксации внимания, акцентирование мысли. Собственно вопросы – это побуждение собеседника к ответу.

Идеальный монолог – это такая единица речи, которой не требуется ответной реакции. Эта точка зрения привела к тому, что вопросительные конструкции ошибочно относят лишь к диалогам. Однако именно использование таких конструкций в монологической речи позволяет решить такие задачи, как привлечение внимания слушателей, усиление экспрессивности речи, ее выразительности. К тому же, вопросы позволяют глубже проникнуть во внутренний мир героев (художественный текст), позволяют получать от читателя обратную связь.

В данной статье мы проанализируем особенности функционирования вопросительных конструкций в структуре монологического текста. Уже давно доказана текстообразующая роль вопросительных конструкций. И.А. Сыров, анализируя категорию связности художественных текстов, отметил, что вопросительные предложения «...являются одним из средств текстообразования...» [8, с. 74] Примечательно, что данное высказывание относилось непосредственно к монологической речи.

Согласятся с этой позицией и другие лингвисты, например, А.А. Калинина указывает на саму природу данных конструкций, согласно которой и реализуется текстообразующий потенциал [4, с. 17]. Следует отметить, что данная уникальная возможность вопросительных предложений реализуется в письменной речи различных стилей: не только художественном, но и публицистическом и даже научном. Различные виды вопросительных предложений, нехарактерные для разговорно-бытового общения, используются в экспрессивных целях. Это могут быть риторические вопросы, а также специальные предложения, задача которых заострить внимание слушающего/читающего на определенном моменте текста. В таком случае мы можем говорить не только

о коммуникативной функции вопросительных предложений, но и о контакто-устанавливающей. Исследование вопросительных конструкций представлено еще в работах Г.В. Валимовой, И.П. Распопова, Г.Ф. Гавриловой, Л.Ф. Бердник, Л.В. Дроботовой, В.И. Лысенко и др.

Особенности вопросительных предложений, в частности их коммуникативные и функциональные возможности, находятся под пристальным вниманием ученых. Так, исследованиями в этой области занимались Г.В. Валимова, Г.Ф. Гаврилова, Л.Ф. Бердник, В.И. Лысенко и другие. Подобный интерес обусловлен широким спектром задач, выполняемых вопросительными предложениями в русском языке. Их полифункциональность по-прежнему необъяснима, как и условия их многозначности.

В науке о языке не существует единой классификации вопросительных предложений, что лишний раз доказывает многозначность данных конструкций. Однако у всех них есть общие характерные черты, выделенные Н.С. Валгиной:

- 1) интонация: присуща всем вопросительным предложениям;
- 2) расположение слов: как правило, именно в начале предложения стоит слово, с которым связан вопрос;
- 3) вопросительные слова: а именно частицы, местоимения и наречия, использование которых позволяет сформулировать вопрос: *Нельзя ли к этому придаться?* (А. Пушкин. Дубровский); *И барыня приходила сюда?* (А. Пушкин. Станционный смотритель); *Неужели не понимаешь речи моей?* (В. Пикуль. Фаворит).

По статистике, вопросительные предложения, употребляемые в монологических текстах, преимущественно носят риторический характер (в них часто используются вопросительные местоимения). Подобные вопросительные предложения призваны реализовывать коммуникативное направление текста. Как правило, за такими предложениями следует описание – дальнейшее развитие размышлений героев.

В структуре монологической же речи вопросительные предложения выступают в качестве факторов, организующих процесс обдумывания услышанной/прочитанной информации, поскольку именно вопросы являются частью самого процесса размышления.

Особенность монологической речи в том, что этому тексту присуще содержание определенной тематики. Монолог нацелен на передачу авторской речи, собственно прямой и несобственно-прямой речи. В подобных текстах всегда имеет место быть коммуникативная установка автора. В данной ситуации вопросительные предложения призваны помочь читателю проникнуть во внутренний мир героев, выявить авторскую оценку героев. К тому же, включение в текст вопросительных конструкций позволяет сделать восприятие текста легче, поскольку приближает монолог к живой разговорной речи: *Так ты не веришь, – сказал он, – чтоб я был государь Петр Федорович? Ну, добро. А разве нет удачи удалому? Разве в старину Гришка Отрепьев не царствовал? Думай про меня, что хочешь, а от меня не отставай. Какое тебе дело до иного-прочего?* (А. Пушкин. Капитанская дочка).

В структуре монолога вопросительные предложения преобразовывают саму форму повествования, делая ее вопросно-ответной, что присуще непосредственному общению. Отметим, что в монологе сохраняется главная функция вопроса (сама цель – в выяснении некоего факта). Но если в диалоге вопрос обращен непосредственно к читателю, то в монологической речи этот процесс представлен обтекаемо, например, может быть представлена некая реакция на факт или действие: *Лизавета Григорьевна ушла в свою комнату и призвала Настю. Обе долго рассуждали о завтрашнем посещении. Что подумает Алексей, если узнает в благовоспитанной барышне свою Акулину? Какое мнение будет он иметь о ее поведении и правилах, о ее благоразумии?* (А.С. Пушкин. Барышня-крестьянка).

В устной речи (монологических и диалогических конструкциях) вопросительные предложения выступают частью единого целого, состоящего из вопросно-ответных реплик, зависящих друг от друга. В монологическом тексте вопросительные предложения автор может сам задавать вопрос, и сам же на него отвечать, образуя некую связку, развивающую основную мысль текста: *Почему же сожгли не его, а протопопа Аввакума, почему казнили боярыню Феодосию Морозову и прочих страдальцев? Ответ прост: Никона поддерживал царь Алексей Михайлович...* (В. Большаков. Староверы всея Руси).

Таким образом, в монологическом тексте посредством вопросительных предложений реализуется модальная функция, выражающая субъективное отношение автора к сути высказывания. Эта и подобные ей конструкции позволяют говорить об основном принципе монологического текста (текста-рассуждения или публицистического материала) – вопросно-ответном построении.

Монологический текст так же может быть насыщен вопросительными предложениями, как и диалогический – за счет виртуального общения с читателем. Вопросно-ответную форму построения подобных текстов нельзя изучать лишь как стилистический прием, ведь в то же время – это способ функционирования особой формы мысли: каждый вопрос требует ответа, каждый новый вопрос наталкивает на размышления. Особенности монологических высказываний подчеркивал еще Г.Я. Солганик, отметивший, что данная речь «...непосредственно авторская, обращенная прямо к читателю». А значит читатель, является не пассивной стороной, а активным участником процесса рассуждения.

Задача вопросительных предложений в монологическом тексте – направлять процесс размышления. В данном случае вопросы способны обеспечивать категорию связности в монологе, логическое построение высказывания, последовательное изложение мыслей автора. Именно благодаря вопросно-ответной форме построения монологического высказывания становится обозримой логическая последовательность этапов рассуждения, как звеньев в единой цепи.

Таким образом, при помощи вопросительных предложений не просто реализуется процесс текстообразования, а также выполняется коммуникативная и когнитивная функции.

Говоря о функциях вопросительных предложений в структуре монологического текста, нельзя не обозначить коммуникативную направленность монолога. То есть вопросительные предложения могут выполнять ту же функцию, что и в диалоге. Вопросительные предложения в монологическом тексте служат для установления контакта между автором и читателем (слушателем), поскольку они привносят в текст особенности диалогического общения. Функционал данных конструкций может меняться в зависимости от тематики, так, в монологических текстах политического характера подобные предложения преследуют иную цель: они словно «включают» читателя в диалог, создают эффект присутствия, сопричастности к описываемым событиям. В публицистических монологах вопросительные предложения позволяют привлечь внимание, сделать акцент.

Включение вопросительных предложений в монологический текст позволяет оживить язык, актуализировать смысл при помощи элементов живой речи. Цель использования данных конструкций можем меняться исходя из цели высказывания, расположения вопросительного предложения.

Список литературы

1. Арефьева С.А. Сочинение-рассуждение: учебно-методическое пособие. Йошкар-Ола: ЛИК ПРЕСС, 2003. 64 с.
2. Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Известия АМ СССР ОЛЯ. – 1981. – № 4. – С. 356–367.
3. Богомолова М.А. Диалогизация выступления как один из аспектов персонификации телевизионного общения // Значение и смысл слова. Художественная мысль, публицистика. – М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 92–99.
4. Калинина А.А. Вопросительные предложения как текстообразующее средство (на примере публицистического текста-рассуждения). М.:МПГУ, 2009, 148 с.
5. Нечаева О.А. Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение). Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1974. 264 с.
6. Светлана С.В. О диалогизации монолога // Филологические науки. – 1985. – № 4. С. 39–46.
7. Солганик Г. Я. Опыт комплексной характеристики публицистической речи // Текст. Структура и семантика: доклады X Юбилейной международной конференции / отв. ред. Е. И. Диброва. Т. 1. М.: Светотон ЛТД, 2005. С. 143–154.
8. Сыров И. А. Способы реализации категории связности в художественном тексте: моногр. М.: МПГУ, 2005. 277 с.

Тонян Н.Р.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Т.Г. Танасова)

Семантика и функции обращений в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»

В рамках статьи рассматриваются функции и семантический потенциал обращений, используемых М.Ю. Лермонтовым в «Герое нашего времени». Обращения в тексте показывают особенности взаимоотношений между собеседниками. Автор использует разные формы обращений в зависимости от обстановки, статуса адресата и коммуникативной цели.

Ключевые слова: текст, обращение, семантика, функция, герой, автор.

В прозаических произведениях М.Ю. Лермонтов активно использует диалогическую форму общения и прибегает к обращениям. С их помощью автор не только создаёт картину живой беседы, но и раскрывает читателю самих героев, даёт информацию о ситуации, в которой они находятся.

Следует обратить внимание на особенности речи Максима Максимыча. Она представляет собой образец разговорной речи малообразованного офицера, прошедшего долгую жизнь на Кавказе, в глухой крепости. Поэтому для речевой манеры героя характерно употребление выражений и обращений из военно-профессиональной терминологии, военной лексики. Со всеми он общается просто, по-приятельски, и в его словах выражается чувство уважения к собеседнику. В отношении к Печорину штабс-капитан добр, вежлив и радушен. Это подтверждают обращения в его речи: «Да подождите, дражайший», «что, батюшка...», «Послушай, Григорий Александрович, признайся, что нехорошо» [1, с. 23].

Обращение по имени-отчеству передаёт в какой-то степени официальную тональность общения и подчёркивает дистанцию социальных положений. Это уважительная форма именования лица.

Доминирующим в речи Максима Максимыча при обращении к повествователю и Печорину является слово «батюшка»: *Вот, батюшка, надоели нам эти головорезы; что, батюшка?* Данную маркировку использовали при обращении к барину. В среде людей низшего сословия были приняты обращения «милый человек», «милый», «батюшка», подчеркивающие уважительное отношение к незнакомому собеседнику.

Обращение по имени и отчеству используется в полуофициальной обстановке общения, выражает сдержанное отношение к собеседнику. Но стоит отметить, что Максим Максимыч обращается к Печорину на «ты». Такое обращение относится к дружески-неофициальному регистру, но приближается к нейтрально-вежливому. Следовательно, перед нами демонстрация дружеского отношения. Это своеобразие является его отношением к людям, благородства и искренности. Максим Максимыч проявляет дружеское отношение к тем, кто его окружает: «Шутишь, любезный» [1, с. 42];

Слово «любезный» выступает как синоним прилагательных «милый» и «дорогой». Обращение «батюшка» выражает ласково-фамильярное отношение героя к рассказчику. Душевная доброта Максима Максимыча раскрывается и в отношении к Бэле. Он любил девушку, как родную дочь, глубоко переживал за её судьбу и проявлял заботу о ней: *Право, милая, ты хуже ничего не могла придумать* [1, с. 32]. Субстантивное прилагательное «милая» придаёт обращению стилистически положительную окраску и говорит о нежном, тёплом, доверительном отношении штабс-капитана к черкешенке. В данном обращении – проявление чувства отцовской любви, сострадания и ласки.

Обращения по имени и отчеству и на «вы» – это традиционный способ обращения к старшим в нейтрально-вежливом регистре. Его используют в полуофициальной, неофициальной и официальной ситуациях к людям, с которыми нет особенно дружеских отношений: «Ах, здравствуйте, Максим Максимыч» [1, с. 22].

Интересно в повести «Бэла» наблюдать за развитием отношений между Печориным и гордой черкешенкой. Юная девушка очаровала героя, но став Печорина возлюбленной, наскучила ему. Чем неприступней она казалась, тем больше распаляла в нём воображение. Бэла была не похожа на прежних подруг. Для тихой, скромной, кроткой Бэлы Печорин не жалеет приятных слов. Он обходителен и вежлив с ней. Заметим, это единственная героиня из трёх главных женских образов в романе (Мери и Вера), которую Печорин одарил красивыми и ласковыми словами: *Послушай, милая, добрая Бэла! Ты видишь, как я тебя люблю; я всё готов отдать, чтобы тебя развеселить* [1, с. 24].

Речь Печорина эмоционально окрашена, о чём говорят восклицательные знаки. Автор точен в подборе слов при описании героев, даже в обращениях к ним, поскольку использованные определения раскрывают образ девушки, черты её характера: доброту, душевную чистоту, скромность. Однако Бэла наравне с Верой и Мери является всего лишь игрушкой в руках Печорина. Чувство любви чуждо ему, а завоевание сердца гордой черкешенки – доказательство собственного превосходства и возможности получения желаемого. Бэла поверила в любовь Печорина и сдалась, став жертвой, как и Вера с Мери. В результате девушку ждала печальная судьба.

Чтобы общаться с девушкой на родном для неё языке, Печорину пришлось выучить татарский язык. Интересно употребление в речи героя обращения «Моя пери» [1, с. 24]. В персидской мифологии, а позднее в преданиях у тюркоязычных народов Малой и Средней Азии, Северного Кавказа Закавказья так называли фантастических существ в виде прекрасных девушек. Можно предположить, что именно с этим существом и сравнивал Печорин Бэлу, позже, беседуя с Максимом Максимычем, он произносит: «Дьявол, а не женщина». Умирая на руках Печорина, Бэла слышит: «Моя джанечка» (т. е. «душенька»). Здесь используется уменьшительно-ласкательная форма при помощи добавления суффикса *-ечк-*. Слово «душенька» образовано от существительного «душа» – значит близкая душой или дорогая, с ним согласуется притяжательное местоимение «моя» – обращение преимущественно к женщине, причём слово употреблено на языке, свойственном менталитету девушки и её народа. Однако ласкательные слова, исходящие из уст возлюбленного, неискренны. Печорин смерть Бэлы воспринял спокойно. Его лицо не выражало никаких эмоций. Слова утешения вызвали в нём смех. Она была для него всего лишь эпизодом в жизни.

В повести «Княжна Мери» можно проследить особенности обращений в зависимости от обстановки и должности собеседника. Так, обращения Печорина и Грушницкого друг к другу, а также обращения, адресованные Вере, носят неофициальный характер. Для сравнения приводится форма обращения героев к княгине и княжне. Обращения-антропонимы по фамилии в сочетании с нормативным «господин» или без него передают официальность общения. Чаще после слова «господин» следует фамилия (должность указывается в речи, носящей официальный характер).

Как указывает Н.И. Формановская, «одионое обращение Господин! встречается нечасто, оно обладает оттенком официальности и отчуждённости» [2]. Но в данном случае такая форма приобретает иронический характер и пренебрежительный оттенок. Грушницкий не пользуется уважением у Печорина: «Берегись, господин Грушницкий!» [1, с. 109]. Печорин не считает Грушницкого

достойным человеком, насмехается над ним и порой старается скопировать его пафосный тон с целью задеть героя: «Милый мой» [1, с. 66].

Обратим внимание на то, что общение между героями ведётся на «ты», и оба зовут друг друга по фамилии: «Мне жаль тебя, Печорин» [1, с. 93]. Обращение с применением местоимения «ты» считается неформальным и допустимо в неофициальной обстановке при обращении к знакомому, товарищу, другу, о чём говорят диалоги между Грушницким и Печориным, а также диалог между Печориным и Верой: «Довольна ль ты моим послушанием, Вера?» – сказал я, проходя мимо её [1, с. 88].

Обращение в речи героев к княгине и княжне Мери носит иной характер – речь соответствует дворянскому этикету, следовательно, в ней используются обращения-родовые титулы. Уважительным и официальным обращением было «милостивый государь, милостивая государыня». Так обращались к незнакомым людям, либо при внезапном охлаждении или обострении отношений. Затем первый слог был отброшен, и появились слова «сударь, сударыня». Так стали обращаться к людям имущим и образованным, как правило, незнакомым. Титулы по происхождению заменяли для титулованных дворян все прочие формы обращения. Так, к Мери Печорин обращается либо «княжна» (*Знаете, княжна*), либо «сударыня» (*Ne craignez rien, madame* (Не бойтесь, сударыня) [1, с. 81].

В России XVIII-XIX века высшее общество говорило на французском едва ли не больше, чем на русском. Поэтому иногда диалог между Печориным и Мери состоит из французских фраз: *Она запыхалась, глаза ее помутнились, полураскрытые губки едва могли прошептать необходимое: «Merci, monsieur» (Благодарю вас, сударь)* [1, с. 84].

Основываясь на анализе романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», можем сделать вывод о том, что используемые обращения передают особенности этикета лермонтовской эпохи и помогают раскрыть образ персонажа, а также передать особенности взаимоотношений между собеседниками.

Список литературы

1. Лермонтов М. Ю. Проза. Собр. соч. в 4-х томах, т. 1-4. М.: «Художественная литература», 1975. 648 с.
2. Некоз А. В., Панин В. В. Обращение в речевых ситуациях // Филология и лингвистика. – 2018. С. 25–29.

Хачатрян Л.О.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук.– доц. И.В. Кириченко)

Семантическое своеобразие тематической группы «наименования лиц» в русском языке XVII века (на материале Вестей-Курантов 1648–1650 гг.)

В статье рассматриваются слова тематической группы «Наименования лиц», зафиксированные в первой рукописной газете Вести-Куранты 1648–1650 гг. Названные слова подвергаются тематическому делению на основе их лексического значения.

Ключевые слова: наименования лиц, тематическая группа, этимология.

В XVII веке в русский язык проникают слова, заимствованные из западноевропейских языков, что нашло отражение в первой рукописной газете «Вести-Куранты» 1648–1650 гг. Лексика памятника неоднородна. В нем фиксируется большое количество слов-наименований, относящихся к религиозной и военной лексике, а также слов, называющих лиц по роду деятельности. Наличие военной лексики связано, прежде всего, с тем, что XVII век для России был отмечен бесконечными войнами, народными восстаниями, бунтами. Религиозная лексика – отражение противоречий, возникших в церковной среде, которые могли повлечь за собой раскол в русской православной церкви (1650–1680 гг.).

Большой интерес представляет группа «Наименования лиц» (далее: НЛ), которая занимает заметное место в лексике русского языка. Она значительна по объему и является постоянно пополняемой областью наименований. В ней человек представлен в соотношении с его сознанием, мышлением, различными видами деятельности. Анализ лексики данного памятника позволил нам выделить следующие группы наименований лиц:

- 1) наименование лиц по роду деятельности;
 - 2) наименование лиц по месту жительства;
 - 3) наименование лиц по национальной принадлежности;
 - 4) наименование лиц, нарушающих закон;
 - 5) наименование противников; тех, кто находится с кем-нибудь в состоянии вражды;
 - 6) названия лиц, ограниченных в свободе;
 - 7) наименования лиц, несущих государственную службу или служащих отдельной личности;
 - 8) наименования лиц по родственным отношениям;
 - 9) наименование лиц, состоящих на военной службе или имеющих отношение к ней;
 - 10) наименование лиц, верующих в Бога;
 - 11) наименование лиц по социально-сословному положению.
- Рассмотрим некоторые группы.

Наименования лиц, несущих государственную службу или служащих отдельной личности

Одним из самых интересных наименований в нашем исследовании является слово «*инчиквиня*». В словарях слово отсутствует. Обращаясь к историческим данным, мы смогли определить значение данного слова. В истории находим фамилию Инчкин. Это фамилия графа. Возможно, «инчиквиня» – это люди, принадлежащие английскому графу Инчкину: *большая доля агличаня да инчиквиня* [1, с. 156]; *Цесарственные люди* – люди, служащие цесарю: *поехал къ Нюренберху с цесарственными людьми* [1, с. 95].

Наименование чинов и должностей в военной иерархии

Кастелян – сенатор, который управлял в военное время в Польском королевстве, помощник воеводы. Вероятно, слово заимствовано через немецкое *kastellan* от итальянского *castellano*, в который пришло из латинского *castellānus* от *castellum* «замок» (отсюда и слово *кастеляниа* – «заведующая бельевым хозяйством»): *от господина висенерала кастелана Өирлея* [1, с. 129].

Ротмистр – офицерский чин в кавалерии, соответствующий званию капитана в пехоте; заимствовано через польский язык из нововерхненемецкого *rottmeister* («капрал») или через средненижненемецкий *rotmester* («предводитель, главарь»): *подполковника Сита да ротмистра Шаренберха* [1, с. 77].

Наименование лиц по отнесенности к роду войск

Рейтар (реитар) – это солдат наемной кавалерии в Европе в XVI–XVII веках, слово появилось в XVII веке от немецкого «*reiter*» – всадник: *Х члвкъ реитар в полных латах* [1, с. 110].

А солдата или офицера гвардейского полка, который носил кирасу, называли *кирасиром*. Наименование появилось в XVI веке от французского «*cuirassier*». Кираса – это нательное защитное снаряжение, доспехи, которые состояли из грудной и спинной пластин: *в регимента окованных реитар кюрас Бровъ и болюшая доля тБх людеи тже из ВБдны* [1, с. 169].

Слово «*барабанщик*» имело в XVII веке другое лексическое значение, так как барабанщиком называли человека, который имеет военно-учетную специальность в вооруженных силах. В этимологических словарях находим слово «барабанщик», которое оказывается древнерусским заимствованием из тюркских языков. Например, в татарском есть *дарабан*, а в турецком *balaban*: *К барабанщиков HS капранов HS члвБкъ подкапранищиков* [1, с. 156].

Наименование лиц, занимающихся канцелярской деятельностью

В свете многочисленных событий Российское государство нуждалось в фиксации разного рода информации, отсюда и появление лиц, ведущих письменные документы. *Дозорщик* являлся писцом, который заносил в дозорные книги свои описания поместных, вотчинных, монастырских, дворцовых и других земель. *Толмач* при переговорах выполнял функцию *переводчика*. Толмач – древнерусское слово, заимствовано из тюркского языка, где *тылмач* – толмач, скорее всего, передает кыпчакский *tylmaç*, того же корня, что *tıl* «язык»: *и церковным дозорщиком и наставником в школах и в училищах и которые бжъе слово тчет и вилозовию* [с. 34]; *с посолскимъ толмачом Миколаем потому что СДн Миколаи с корабля сходио для покупки* [с. 145]; *и с тБх гсдрь тетратеи переводчикъ Евимъ Феитуровъ писма перевестъ на руской языкъ не умБл* [1, с. 85]. Языковые единицы, формирующие исследуемую тематическую группу, весьма разнообразны с точки зрения их происхождения и функционирования в речи. Подавляющее большинство слов этой группы обязаны своим происхождением и значениями западноевропейским языкам, что обусловлено содержанием памятника (источником информации служили иностранные газеты и сообщения иностранных корреспондентов). Большинство слов иноязычного происхождения было адаптировано русским языком, поскольку заимствованная лексика, зафиксированная в исследуемом памятнике, является наименованием лиц по национальной принадлежности, по месту жительства, по социально – сословному положению, состоящих на государственной службе, на военной службе или имеющих отношение к ней и т. д.

В газете представлены лексемы из западноевропейских языков (преимущественно немецкого и французского), классических и (в меньшей степени) восточных языков, что обусловлено рядом внеязыковых и отчасти языковых

факторов. Польский язык в этот период выступает лишь в качестве языка-посредника. Однако старославянские тексты являются одним из компонентов, сформировавших у русских людей способ видения мира, в основе которого лежали христианские ценности и представления, поэтому наименования лиц по родственным отношениям, по отношению к вере, которая образует значимый пласт человеческой культуры, заимствована из старославянского языка и отмечена в изучаемом памятнике.

Список литературы

1. Вести-Куранты 1648–1650 гг. (Изд. подготовили В.Г. Демьянов, Р.В. Бахтурина) / под ред. С.И. Коткова. М.: Наука, 1983. 284 с.
2. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2003.
3. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М.: Прогресс, 1987.
4. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь русского языка. – 3-е изд. М., 1999. Т. 1, 2.

Четверикова О.В.,
проф. кафедры отечественной
филологии и журналистики ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир

Синтаксические отношения в пояснительных конструкциях с обособленными приложениями

В статье раскрывается специфика синтаксических отношений в предложениях, осложненных обособленными приложениями. Синтаксические отношения синтагматически отчлененного приложения с базовым предложением рассматриваем как пояснительные.

Ключевые слова: повторная номинация, приложение, пояснение.

Повторное обозначение в составе высказывания преследует разные цели: конкретизация, разъяснение, толкование, приведение примера, раскрытие сущности явления, оценка и т. п. Все это находит выражение в выборе средств связи, типа интонации, лексического состава поясняющего приложения.

Синтаксические отношения в предложениях с обособленными приложениями не является одноплановым. В одних случаях между поясняемым базового предложения и поясняющим приложением складываются пояснительные отношения – отношения тождества. В других случаях между членами блока устанавливаются отношения пояснения с элементами атрибутивного значения.

Пояснительные отношения: отношения тождества типа идентичности и отношения рода и вида, общего и частного. В свою очередь отношения типа идентичности включают в себя два типа пояснительных значений: собственно отождествление и субъективная интерпретация того или иного факта, явления (= «в смысле», «в значении»).

Значение собственного отождествления, т. е. пояснение в буквальном смысле слова, имеет место в тех случаях, когда ситуация общения требует разъяснения с целью снятия коммуникативных трудностей у адресата. При этом поясняющее приложение включается в основную ткань

предложения союзом *то есть*, его аналогии – *иначе, иначе говоря*, иными словами. Например: *По его словам, «смена ощущений» то есть психический процесс, есть не что иное, как «нервная деятельность...»* (А. Щербаков. Антропологический принцип Чернышевского); *Жена, супруга то есть, Марья Игнатьевна, насквозь все дни сидит на сундуке и плачет* (М. Зощенко. Избранное). Союзы подчеркивают отсутствие существенных различий между «предметами». Отрицание же различий косвенно указывает на сходство, равенство, тождество их в том или ином отношении, на возможность замены одного другим.

Второй вид пояснительного значения – субъективная интерпретация того или иного факта, явления (= «в смысле», «в значении»). Используется союз *то есть*: *Э... да вы забыли, восклицает догадливый поэт, – что она не просто женщина, а женщина-писательница, то есть создание особенное, уродливая прихоть природы* (Е. Ган. Суд света). Связка *то есть* выражает тождество предмета или явления, названного поясняемым (референтом), предмету или явлению, обозначенному поясняющим. Отправитель речи воспринимает эти два компонента как тождественные, основываясь на каких-то своих соображениях, выводах.

Обособленные приложения довольно часто устанавливают с поясняющим отношения тождества по линии «общее-частное», «род-вид». В этом случае мы выделяем следующие значения:

а) значение конкретизации – утверждение тождества путем раскрытия содержания;

б) уточняющее пояснение – частное представляет общее не в полном объеме, а как пример;

в) гипотетическое тождество – стремление дать более уместное, правильное с точки зрения адресанта определение реалии. При этом тождество членов блока квалифицируется как возможное.

Значение конкретизации при пояснении выражается союзами *а именно, именно*. При этом поясняемое и обособленное приложение связаны между собой как отвлеченное и конкретное: *Имеется также противный класс в трех верстах, а именно бывший паук, то есть помещик Тарантаев* (Е. Замятин. Слово предоставляется товарищу Чурыгину). В отличие от значения конкретизации уточняющее пояснение сужает объем той информации, которая заложена в поясняемом, и имеет выделительно-иллюстративное значение. Отношения включения в исследуемом блоке оформлены союзами *особенно, в особенности, в частности, например, скажем*; сочетаниями *пита в том числе, ну там*. Например: *К тому же, даже его собственные соратники, например, генерал Дитерихс, считают* (В. Максимов. Заглянуть в бездну).

Конструкции с обособленным членом, в которых отправитель речи преследует цель дать точное определение объекту действительности, заключающее в себе значение большей достоверности, или же обособленный член несет в себе оттенок предположительности, вероятности, выражают значения гипотетического тождества. Формально отношения между членами блока выражаются словами *вернее, скорее, точнее, наверное, может быть*. Например: *И все-таки в своей роли императора, а точнее «добропорядочного манипулятора», Придиус был изобличен* (В. Канашкин. Во тьме настоящего).

Атрибутивные отношения между компонентами блока возникают в тех случаях, когда обособленное приложение призвано дать предмету качественную характеристику. В этом случае связь между компонентами чаще бессоюзная, однако возможны союзы *тоже, также*, предлог *из* и его аналоги *по происхождению, по национальности* и т. п.

Иногда приложения через характеристику предмета каким-то образом мотивируют действия этого предмета, напрямую связываясь и со сказуемым базового предложения; эти приложения выражают уже атрибутивно-обстоятельственные значения и участвуют во фразообразовании, в формировании смысла предложения в целом. В этом случае связь между компонентами может быть бессоюзной или же осуществляется союзами *как, хотя и, хоть и не, всего лишь*. Например: *А ее отец, профессор с мировым именем, вынужден был получать гонорары мукой, повидлом, слипшимся монпансье* (А. Рыбаков. Дети Арбата); *Он бывал у них дома, засиживался за полночь за кофе и вином, всего лишь студент и говорун* (В. Маканин. Он и Она).

Союз-связка *как* выражает ограничительное значение, подчеркивает, что субъект характеризуется и актуализируется лишь в одном из возможных значений, тогда как остальные значения находятся за пределами этой актуализации. Обособленное приложение имеет значение атрибутивно-обстоятельственное, выступает как детерминат. Между членами конструкции возникают отношения мотивации. Союзы же *хотя, хоть и, всего лишь*, вводя приложение в базовое предложение, придают обособленной синтагме характер обратной обусловленности. Иногда такого рода отношения служат фоном для проявления временных отношений, выразителями которых в составе обособленной конструкции являются слова типа *в прошлом, в молодости, тогда еще, теперь, ныне*. Например: *Бывший чекист... Нечаев обладал ясностью ума, железной непреклонностью* (А. Иванов. Вечный зов).

Временные значения характерны и для информационно-квалифицирующих ОП, но в этом случае мы не наблюдаем проекции этих значений на весь состав предложения. Временными отношениями связаны лишь поясняемое и поясняющее. В этих случаях обособленное приложение вводится в базовое предложение при помощи слов *когда-то, в молодости, тогда еще, в будущем* и т. п.: *...Она не хотела глядеть на щучье обличье Вани Соска, тогдашнего председателя сельсовета, а не то еще отдать за него свой голос* (В. Личутин. Вдова Нюра).

Список литературы

1. Четверикова О.В. О синтаксических отношениях между именной частью сказуемого и приложением к ней // Материалы межвузовской конф. молодых ученых. Армавир, 1991. С. 68–69.
2. Четверикова О.В. Аспекту функционирования обособленного приложения // Вопросы русского языка и методика его преподавания. Пятигорск: ПГПИИЯ, 1994. С. 157–164.
3. Четверикова О.В. Приложение в структуре простого предложения: учеб. пособие к спецкурсу. Армавир, 2000. 67 с.

Актуальные проблемы литературоведения

Аванесов А.,
студент ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Г.А. Козлова)

Путь духовных исканий пилигрима в поэме Д. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда»

Романтические искания Д.Байрона были тесно связаны с его представлениями о свободе, на алтарь которой он положил не только свое художественное мастерство, но и политическую карьеру в палате лордов.

Ключевые слова: паломничество, одиночество, монах-отшельник, романтизм, христианство.

Если говорить о названии поэмы, то паломничество главного героя-пилигрима больше похоже на скитания по свету. Д. Байрон сравнивает Чайльд-Гарольда с Агасфером – легендарным персонажем, по преданию обречённым скитаться из века в век по земле до Второго пришествия Христа. В отличие от него, герой поэмы сам принимает решение покинуть родину и отправиться в странствие и убегает от лицемерия, принятого обществом как норма. Это лицемерие есть и в религиозной сфере, чего не может не заметить Чайльд-Гарольд. С этого и начинается его конфликт с Богом.

Все претензии к церкви, в которой царит порок, автор предьявляет Богу («...где правота?») и вопрошает Его о справедливости по отношению к борцам против деспотизма: *Где бог? Иль он не видит вас, герои,/ Иль стоны жертв на небе не слышны?*

Не признавая Бога (а на самом деле, ища Его), Д.Байрон, однако, признаёт предопределение: *О, если б смертный мог/ Бороться с неизбежною судьбою!* В связи с этим у поэта возникают пессимистические мысли о том, что «... мы, как боги, тленны»: *Пусть долговечней дуб или гранит, // Все – троны, языки, народы – Рок сразит».*

Тлен, пена – это основные образы, объективирующие идею Д. Байрона о бессмысленности земной жизни, в которой «неумолимый» бег времени уносит «огонь души, избыток чувств и сил»: *И, смотришь, пуст бокал, который пеной бил. // Не все ль услады бытия мгновенны! // Так на волне блеснет – и тает сгусток пены.*

О земных ценностях поэт пишет с грустью, они для него также переходящи, как и жизнь:

*Но поздно – честь иль слава, – что они!
Что власть, любовь, колы счастья мы не знаем;
О наша жизнь! Ты во всемирном хоре
Фальшивый звук.*

В этом байроническом мотиве можно уловить идеи Екклесиаста: *И возненавидел я жизнь, потому что противны стали мне дела, которые делаются под солнцем; ибо всё – суета и томление духа!* [Еккл. 2:17]; *Потому что все дни его – скорби, и его труды – беспокойство; даже и ночью сердце его не знает покоя. И это – суета!* [Еккл. 2:23]

Где найти покой, если вокруг – «суета сует»? На этот вопрос ищет ответ Проповедник. Этим же вопросом задаётся и романтический герой поэмы Чайльд-Гарольд:

*Бегу от самого себя,
Ищу забвенья, но со мною
Мой демон злобный, мысль моя, –
И в сердце места нет покою.*

Однако во второй песни Д.Байрон ещё молод и незрел, он заявляет: *Люблю спокойствие – но гнев еще сильнее*. Путь Чайльд-Гарольда уходит всё дальше и дальше от Бога, и он впадает в уныние.

*Я был печален: сердце устремилось
От жизни, от всего, что вновь цвело,
К тем, воскресить кого ничто уж не могло.
В отчаянье есть жизнь – пусть это яд...*

Надо сказать, что этот сплин был вызван самим Гарольдом: *Он звал печаль, весельем пресыщен, / Готов был в ад бежать, но бросить Альбион*. Ад – вот насколько далеко от Бога готов бежать герой.

В начале поэмы можно уловить мотив блудного сына:

*Вступая в девятнадцатый свой год,
Как мотылек, резвился он, порхая,
Не помышлял о том, что день пройдет –
И холодом повеет тьма ночная.
Но вдруг, в расцвете жизненного мая,
Заговорило пресыщенье в нем,
Болезнь ума и сердца роковая,
И показалось мерзким все кругом:
Тюрьмою – родина, могилой – отчий дом.*

В песне, которую поют главный герой и паж, последний говорит:

*Где замок ваш у синих вод,
Там и моя страна.
Там сын отца напрасно ждет
И слезы льет жена.*

Сэр Гарольд отвечает:

*Ты прав, мой верный друг, ты прав,
Понятна скорбь твоя,
Но у меня беспечный нрав,
Смеюсь над горем я.*

Итак, недовольный лицемерным обществом, обиженный на Бога, Чайльд-Гарольд ищет место, где обретёт покой. Он стремится к одиночеству, поэтому жизнь монаха-отшельника кажется ему привлекательной:

*В обители укryвшиcь белостенной,
От суеты бытийственной храним,
Живет монах, анахорет смиренный,
И здесь невольнo медлит пилигрим,*

Заметим, что монашество тоже появилось в Европе как реакция ревностных христиан на «обмирщение» церкви. Религиовед Александр Колодин пишет: «Христианское монашество появляется после принятия Миланского эдикта и начала сближения Церкви с государством. К этому времени из-за широкого распространения христианства большинство верующих уже не отличались той высоконравственной жизнью, какую вели, согласно преданию, первые христиане... Не находя удовлетворения среди христианского общества особенно ревностные христиане стали обособляться от него» [2]. Таким образом, Чайльд-Гарольд и монахи-отшельники близки в своём стремлении отдалиться от общества.

Д. Байрон так описывает состояние своего «медлящего пилигрима»:

*Внимая голосам природы, как родным.
Он забывает знойный пыльный путь,
Его листва объемлет вековая,
А ветерок живет и нежит грудь
И в сердце льет благоуханье рая.*

Что же есть рай для героя и автора поэмы:

*Но жизнь лишь там. Я был в горах – я жил,
То был мой грех, когда в пустыне людной
Я бесполезно тратил юный пыл,
Сгорал в борьбе бессмысленной и трудной.*

Природа – вот Эдем романтиков, именно в природе поэт находит отражение своего эго: *Иль горы, волны, небеса – не часть/Моей души, а я – не часть вселенной? Вверяюсь ветру и волне,/Я в мире одинок.*

Горы, волны, вихри, бури – лучшие друзья романтика, зеркальное отражение его душевных переживаний:

*Как славный конь, узнавший седока,
Играя, пляшут волны подо мною.
Бушуйте, вихри! Мчитесь, облака!
Я рад кипенью, грохоту и вою.
<...>Ночь, буря, тучи, взрывы молний, гром,
Река, утесов черные громады,
Душа, в грозе обретшая свой дом, –
До сна ли здесь?*

*Природа-мать, тебе подобных нет,
Ты жизнь творишь, ты создаешь светила.
<...>Люблю твою улыбку с детских дней,
Люблю спокойствие – но гнев еще сильнеей.*

Найдёт ли герой покой или навечно предастся гневу моря? Покой среди шторма человеку может дать вера в Иисуса Христа, который силен укрощать бури (Мтф. 8:23–27, Лук. 8:22–25).

В романтических произведениях море, как правило, становится символом безграничной свободы, а шторм – символом страстей и волнений души. Отметим, что и в христианской культуре море имеет символическое значение. Вспомним эпизод хождения по воде Иисуса Христа. Лодка апостолов шла по морю, и её било волнами, потому что ветер был противный. В четвертую же стражу ночи пошел к ним Иисус, идя по морю. Пётр, желая убедиться в том, что это действительно их Учитель, попросил Христа повелеть ему идти по морю. Христос повелел: *И, выйдя из лодки, Петр пошел по воде, чтобы подойти к Иисусу, но, видя сильный ветер, испугался и, начав утопать, закричал: Господи! спаси меня. Иисус тотчас простер руку, поддержал его и говорит ему: маловерный! зачем ты усомнился? И, когда вошли они в лодку, ветер утих* (Мтф. 14:29–33). Волнующееся море символизирует земную жизнь, полную суеты и забот, в которых легко утонуть. Но Иисус Христос управляет морем; и, пока человек с верой духовными очами взирает на Господа, ему не трудно идти к Истине, но как только человек «видит сильный ветер» суеты, то начинает утопать.

Таким образом, только Бог может дать покой человеку в жизни. И Чайльд-Гарольд в финале своего паломничества всё-таки приходит к этой мысли. Герой искал покой и нашел его в природе:

*Земля и небо смолкли. Но не сон –
Избыток чувств их погрузил в мечтанье.
И тишиною мир заворужен.
Земля и небо смолкли. Гор дыханье,
Движенье звезд, в Лемане – волн плесканье, –
Единой жизнью все напоено.*

Таким образом, в ходе повествования байронический герой постепенно приходит к мысли о том, что природа – это Божий храм: *Все существа, в таинственном слияньи, / В едином хоре говорят одно: «Я славлю мощь творца, я им сотворено»*. Эти байроновские строки можно сравнить с 6-м стихом псалма 150: «Всё дышащее да славит Господа! Аллилуия».

Кроме того, в Новом завете о молитвах Иисуса говорится, что они происходили в садах (Гефсимания), на горе (Фавор), и одну из Своих важнейших проповедей Христос произнёс на горе, за что она и получила название «Нагорная проповедь». И вот какие строки мы видим у Д. Байрона:

*Сравни тот храм, что строил грек иль гот,
С молельнею под небом, в окруженьи
Лесов и гор, долин и чистых вод,
Где не стеснен души возвышенный полет.*

Апостол Павел в послании к римлянам пишет:

«Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы...» (Рим. 1:20). Значит и Бог познается через созерцание того, что Он сотворил. Так полагали романтики, считавшие, что только природа может приблизить человека к Творцу.

В четвёртой песни, приближающийся к духовной зрелости поэт, начинает задумываться над истинно христианскими вопросами, говоря о страстной любви:

*Но кто, какую силою чудесной
Не затупит стрелу, отраву смыв –
Пресыщенность и скуку жизни пресной, –
И плевелы, смертельные для нив,
Кто вырвет, луг земной в небесный обратив?*

Д. Байрон знает ответ и поэтому ищет луга небесного. Всю свою недолгую жизнь поэт искал Бога, звал Его, спорил с Ним и даже противостоял Ему. Но в «Паломничестве» он еще в образе его служителя, странствующего пилигрима, ощущает Его могущественное присутствие, но Бога воспринимает романтически и пантеистически, как часть природы и всепоглощающего времени: *И, влившись в бесконечность бытия, / Не одинок паломник одинокий, / Очищенный от собственного «я».*

Таким образом, в результате своего долгого «паломничества» (Д. Байрон писал поэму в период с 1809 по 1818 год) к «лугу небесному» романтический поэт находит счастье на «лугу земном», на лоне природы, растворяясь в созерцании моря, которое он сравнивает с «лицом Вечности», Божьим треном: *Ты в урагане – зеркало Творца; Как будто в бурях есть покой!*

Список литературы

1. Байрон Д.Г. Паломничество Чайльд-Гарольда. URL: https://thelib.ru/books/bayron_dzhordzh_gordon/palomnichestvo_chayldgarolda-read-6.html.
2. Колодин А.В. Религия в истории цивилизаций. URL: <http://religiocivilis.ru/component/content/article/1351-rol-monashestva-v-formirovanii-hristianskogo-mirovozzreniya>.

Анфиногенова Р.Д.,
студент ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Н.Л. Федченко)

Образная структура романа В. Максимова «Ковчег для незваных»

Статья посвящена исследованию центрального образа и христианских мотивов романа В.Е. Максимова «Ковчег для незваных». Обращение к библейским текстам выполняет важную идейную и сюжетную функцию в произведении: Владимир Максимов пытается осмыслить определенный исторический период развития России с точки зрения вневременной, библейской истории. Образ Федора наиболее приближен к идеалу личности автора. Каждый человек несовершенен, и это такая же истина, как и то, что каждый человек может

и должен стать лучше, совершеннее, и, конечно же, мериллом совершенства личности, по В.Е. Максимову, являются библейские заповеди. В.Е. Максимов в «Ковчеге для незваных» озвучивает мысль, близкую мысли русской классической литературы, о пути человечества, о возможности спасения даже «незваных», но только посредством христианской любви, через покаяние и искупление.

Ключевые слова: главный герой, ценности, библейские образы, мотив, образ.

Искатель правды не только в литературе, но и в самой жизни, русский писатель-эмигрант, представитель почти забытого критикой направления отечественной прозы, Владимир Емельянович Максимов в христианских идеалах видел единственную возможность остановить повсеместное разрушение жизни. Роман «Ковчег для незваных» (1978) явился *результатом* религиозных и исторических размышлений писателя.

Обращение к библейским текстам выполняет важную идейную и сюжетную функцию в произведении: Владимир Максимов пытается осмыслить определенный исторический период развития России с точки зрения вневременной, библейской истории.

Глубоко символично уже название романа и соотнесенный с ним сюжет, который несет идею спасения людей верой. Примечательно и то, что библейские включения в произведении часто и внешне выделяются в тексте: они набраны курсивом и являются авторским предисловием к основному сюжету. Это позволяет говорить о прямой позиции автора, о его видении жизни, соответствующем христианским законам.

Действие романа разворачивается в послевоенное сталинское время. Автор повествует о том, как происходит становление Советской власти на Курилах и как переплетаются судьбы людей, оказавшихся на этих островах. Обилие общих и крупных планов, сюжетных линий усложняет понимание тематики и проблематики «Ковчег для незваных». Но избранный автором эпиграф помогает осмыслить связь, существующую между внешне разными людьми: «Ибо много званых, а мало избранных». Так связываются жизни разных людей: Федора Самохина, Ильи Золотарева, Матвея Загладина, Полины, Любови Овсянниковой, Киры Слуцкой и других героев.

Центральным героем романа является Федор Самохин, молодой фронтовик, вернувшийся после войны в Сычевку: *Всю жизнь, сколько Федор помнил себя, он рвался отсюда куда глаза глядят, лишь бы прочь из этой тмутаракани, этой кричащей скудости и беспробудного матерного пьянства* [3, с. 7]. Его совсем не тянет к земле, как и не тянет к земле его односельчан: *Народ бежал земли, как мора, стихийной беды, Божьего наказания. Земля сделалась обузой для человека, его несчастьем и проклятием. Земля только обязывала, не давая взамен ничего, кроме забот, налогов и каждодневного страха* [3, с. 7].

Вопреки размышлениям, душа главного героя все же тянется к родине, Федор после войны мог бы выбрать себе для жизни любую точку страны, однако остался в Сычевке: *Так ведь родина, как-никак. Правда, видно, в народе говорят: не нужна твоя хваленка, ты отдай мою хуленку* [3, с. 9].

Уже в начале романа нам отрывается идущее из самого сердца христианское понимание жизни Федором: *Господа, братцы, нам бы только жить да жить, в такой красоте, а мы весь век одно дело – глотки друг*

другу рвем! [3, с.9]. Федор видит неправильность, несправедность той жизни, которой теперь живут они. Но вместе с тем глубоко была вера в лучшее будущее, высоки были его ожидания от будущей жизни: *Федор шагал, не разбирая луж, с веселой легкостью в своем упругом двадцатипятилетнем теле, радостно уверенный в том, что жить ему отпущено еще долго, что ждет его дальняя и сулящая новизну дорога и что, наконец, он найдет свое в ней место, а затем все же вернется в Сычевку и не с пустыми руками...* [3, с. 12].

Счастье же виделось где-то вдали от родной земли: *Решение вновь попытаться счастье на стороне пришло к нему сразу, едва он прочитал объявление о вербовке* [3, с.7]. Это решение стало отправной точкой всего движения всего романа. Деревенские жители временем и судьбой были обречены на скитания: народ «снялся с насиженных мест и поплыл по хляби времён» [3, с.8].

Тема скитания в романе тесно переплетается с темой всемирного потопа, воды, которая, с одной стороны, очищает и обновляет человечество, а с другой, несет забвение прошлого. Знаковым моментом является то, что человеком, предсказавшим потоп в романе, является еврейка Кира Слуцкая: *А знаешь, говорят, на этих Курилах бывают страшные землетрясения* [3, с.28]. Ранее детали, характеризующие дом героини, уже указывали на то, что речь идет о ковчеге: *...Отсек-одиночка, как две капли воды похожий на тысячи таких же в углу ковчеге столичного потопа* [3, с. 27]. Эта фраза делает масштаб надвигающейся катастрофы всемирным, не ограничивающимся бедствием на Курилах, катастрофы, которая «потом» дойдет и до Москвы, а следовательно, каждый житель, будь то Кира Слуцкая или Сталин, каждый человек предстанет перед высшим судом.

Федор хорошо чувствует наступление «нового времени», все дальше отдаляясь от родной Сычевки, он понимает, что окончательно порывает с тем прошлым, с которым связывала его земля, на которой он родился и вырос. Это понимают и другие сычевцы: трудно расставаться с родным домом семье Федора, семье Любы.

Поворотным моментом становится смерть бабушки Федора, которая была для главного героя символом его деревенской, тихой жизни. Старушка молится господу, чтобы тот дал ей пожить еще хоть один год, но женщина умирает во сне, на японской земле, и не по-русски свершаются ее похороны и поминки.

На «новой земле» Федор быстро свыкается с действительностью, все былое начинает казаться ему чем-то далеким, жизнь на острове представляется теперь единственной реальностью. Герой работает и строит планы на жизнь, но постоянно ощущает что-то такое, что неминуемо изменит жизнь каждого человека. Опасность будто «разлита» в воздухе, она исходит от всего, что есть на острове, и потому следует за Федором неотступно.

Изменения, происходящие с вулканом, дым, подземные толчки – все это укрепляло опасения Федора, поэтому в момент опасности он быстро ориентируется и успевает спасти жизнь Любы. Полное смирение, с которым Федор доверяется судьбе, передается Любе. Девушка уже не думает о том, что произойдет, она, как и Федор, готова ко всему, а потому не винит в случившемся никого, а лишь с радостью принимает спасение.

Сычевцы, по своей воле и по воле времени, разорвали связь с предками, с культурными истоками. На чужой земле они оказались бесприютными. Спасение удастся лишь Матвею Загладину, Фёдору Самохину и Любе Овсянниковой, которых уберегла вера и любовь, в том числе и любовь к своей земле.

Но другая судьба ждет по разным причинам тех, кто сбился с праведного пути. Судьба Сергея Тягунова, попутчика Фёдора, ломается из-за подмены своего пути к Богу дорогой в «хмельные горные выси». Отсутствие веры, внутренняя пустота отрывает Тягунова от семьи, лишает воли.

Золотарев, движимый жаждой власти, желанием управлять людскими массами, полон уверенности в том, что это единственная возможность держать судьбу в собственных руках, «что поездка на Курилы станет началом его очередного восхождения» [3, с.27]. Илью Золотарева ожидают муки совести и смерть. Но и он не утрачивает возможности спасти свою душу, покайсясь. Последние дни его жизни часто заставляли героя задумываться о том, что сделал он в своей жизни плохого, он помнил все то, что отдалило его от правильной жизни, что сделало невозможным честную жизнь среди людей. Золотарев приходит к мысли о том, что весь путь, который он прошел, был путем к собственной совести, что он вернулся в ту же точку, где когда-то «оставил» собственную совесть и честную жизнь, и ведь оставил сознательно, раз и навсегда приказав себе не помнить о той минуте. Быть может, к тому, чтобы раскаяться, Золотарева подтолкнуло не только осознание собственного греха, но и близость расплаты за содеянное на земле: он знал, что это был его последний шаг в карьере, а дальше его ждет только ответ за то, что он не предотвратил бедствие, и начальство обязательно отыграется на нем. Тем не менее, последние переживания Ильи Золотарева говорят о том, что не до конца он потерял совесть и может еще быть человеком, а потому есть вероятность того, что Илья Золотарев искренне покался перед смертью.

Судьба Федора не противопоставлена судьбам других героев, она всегда соотнесена с ними, его душа болит за других, не давая умереть в нем человеческому: Федор дает деньги оставшейся без мужа Федосье Савельевне, чувствует причастность к смерти парня, которого не смог защитить, помогает Любе и ее ребенку спастись.

Федор Самохин являет собой образ человека, все еще не отошедшего от Бога, сохранившего в себе любовь к ближнему, сострадание. Это чувство, несмотря на темпераментность и порывистость его характера, оставляет за Федором имя хорошего человека. Каждый, кто когда-либо встречается с ним, проникается к нему доверием и уважением. Даже Илья Золотарев, который не любил семью Самохиных, все-таки видит в Федоре достойного человека, хоть и спешит отделаться от этой мысли, как и от любой мысли, которая связывает его с Сычевкой.

Отношение Федора Самохина к себе, к своим родителям, к отчужденному дому, к женщинам, к детям, к людям, нуждающимся в помощи и поддержке, всегда соответствует христианским заповедям. Федор умеет видеть человека в человеке, умеет любить человека целиком: так он принимает Любу, несмотря на ее прошлое. Он понимает, что ее прошлое – это ее неотъемлемая часть, и она такая, какая она есть. И все, что было раньше, не имеет никакого значения. Герой уже сделал свой выбор, и потому ребенок Любы теперь и его ребенок, а потому он будет любить его и заботиться о нем.

Образ Федора наиболее приближен к идеалу личности автора. Максимов, как честный писатель-реалист, не приукрашивает его, не избавляет от отрицательных черт, но главное – этого и не требуется. Каждый человек несовершенен, и это такая же истина, как и то, что каждый человек может и должен стать лучше, нравственно выше, и, конечно же, мериллом совершенства личности, по Максиму, являются библейские заповеди. В эпилоге к десятой главе автор рассказывает притчу о совести, о том, что важно следовать заповедям, даже если может казаться, что это бесполезно: *Так скажите все-таки, зачем вы это сделали, зачем, ведь это абсолютно бесполезно! И девочка ответила ему: – Я сделала это для себя, иначе я не смогла бы жить, и к этому мне нечего добавить* [3, с.144].

Автор создает образ земли-ковчега, оберегаемого и спасаемого Богом. Федор принимает эту идею: *Морозная ночь ранней весны несколько протрезвила Федора. Он медленно ступал безмолвным, почти без огонька городом, и душа его, постепенно стяхивая хмель, начинала обретать сознание, а с ним и окружающий мир ...земля показалась ему огромным, плывущим сквозь ночь кораблем куда-то к еще неведомым ей самой берегам* [3, с.127].

Образ потопа проходит через весь роман. В основе своей он имеет реальные события: цунами на Курилах в 1946 году. Но, вместе с тем, это и символ, наделенный библейским смыслом: и Божье наказание, и очищение от скверны, и забвение, утрата корней.

Для центрального героя Федора Самохина и его будущей жены Любы потоп – это, прежде всего, очищение. Для Ильи Золотарева – это наказание за несправедную жизнь, хотя духовное спасение Золотарева все же совершается, и происходит это в момент его физической смерти.

Потоп – это путь человечества в Истории и во Времени, путь, в который вовлекаются все, но не все выдерживают его тяготы. Библейский сюжет о блуждании еврейского богоизбранного народа в пустыне тесно связывается с сюжетом о потопе. Рассуждая о судьбах русских людей после войны, В. Максимов писал: «Растекаясь по дорогам и тропам разорённой страны, они двигались в поисках хлеба и счастья... По дороге они вымирали... теряли память о прошлом... их пустыня жила в них самих» [4]. Высокая частота употребления символа ковчега наполняет этот символ особенной важностью в сюжетном и идейном плане.

Всеобъемлющей любви Христа противопоставлена всепожирающая ненависть и презрение к людям, стремление к абсолютной власти. Библейский потоп в образе цунами на Курилах сметает лишь Золотарева, не трогая других высокопоставленных лиц, но символизирует близкую гибель дьявольского мира. Триумфальный путь людей, забывших Бога, это лишь «блуждания души» в пустыне одиночества и страха.

Так, Сталин в романе все больше и больше погружается в себя, ограждаясь от людей, от всего человеческого. Лидеру великой державы не за что зацепиться в действительности, так как он уже давно только скрывает и скрывается от всего Божьего. Лишенный способности любить, изливаясь ненавистью ко всем, даже к собственной матери, он обречен на «вечное блуждание в пустыне духа».

Часто в романе употребляются такие библейские образы-символы, как «ладья-ковчег», «звезда», «слепец», «дорога», которые играют роль связующую роль для современного автору мира и Вечности, предельно обобщают содержание, выводят на уровень осмысления судьбы человечества в вечности.

Владимир Максимов во многих своих романах и, в особенности, в «Ковчеге для незваных» озвучивает мысль, близкую мысли русской классической литературы, о пути человечества, о возможности спасения даже «незваных», но только посредством христианской любви, через покаяние и искупление.

Список литературы

1. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, сюжет, жанр // Сборник научных трудов. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1994.
2. Лушникова Г.И. Интертекстуальность художественного произведения. – Кемерово, 1995.
3. Максимов В.Е. Ковчег для незваных: Романы. М.: 1994. – 368с.
4. Максимов В.Е. Что с нами происходит? (О нравственных проблемах человечества) // Книжное обозрение. – 1991. – № 43.
5. Соловьев Э.Ю. Верование и вера Ивана Карамазова // Прошлое толкует нас. Очерки по истории философии и культуры. М., 1991.

*Артеменко С.А.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Л.Ю. Стрельникова)*

Нравственные законы в маленькой трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость»

В статье речь идет о «маленьких трагедиях» А.С. Пушкина, подробно рассмотрена трагедия «Каменный гость». Образы, семантика речи, главные вопросы и персонажи. Анализ важных сцен произведения и их трактовка.

Ключевые слова: трагедия, Пушкин, «маленькие трагедии», христианские основы, нравственное осмысление.

Цикл «Маленькие трагедии» Пушкина являются переработанными произведениями уже известных произведений или сюжетов. Следует отметить, что в этом есть определенная мистификация. В «Скупом рыцаре» указывается, что это «Сцена из Ченстоновой трагикомедии». Но у Ченстоны (Шенстоны) нет такой пьесы. В английской литературе такого произведения вообще нет, т. е. перед нами литературная мистификация. В основе произведения «Моцарт и Сальери» положена известная легенда об отравлении великого композитора соратником-завистником. «Дон Гуан» – является весьма распространенным народным сюжетом, на основе которого создавались множество литературных произведений (Тирсо де Молина, Мольер, Байрон). «Пир во время чумы» – произведение, переделанное из трагедии Дж. Вильсона «Чумный город». В пьесе Вильсона 13 сцен, из которых Пушкин выбрал одну. Пушкин полностью перевел пьесу, убрал некоторые детали произведения, сжал действие, сократил число персонажей, ввел две песни – Мери и Председателя, изменил заглавие, то есть провел переработку на свой лад.

Есть в литературе и искусстве вечные темы Счастье, смысл жизни, назначение человека, гражданский подвиг, а главное – любовь. Можно ли когда-нибудь поставить точку, говоря о ней? Есть и герои, которые живут века и каждый раз оживают по-новому в руках великих мастеров. «Каменный гость», как и другие «маленькие трагедии», был закончен в «болдинскую осень» 1830 г., хотя задуман и, вероятно, начат несколькими годами раньше. При жизни Пушкина напечатан не был. В «Каменном госте» Пушкин обратился к традиционному сюжету, много раз обрабатывавшемуся в драматической литературе. Пушкину хотелось дать свою интерпретацию широко распространённой легенды, вложить своё идейное и художественное содержание в старый, общеизвестный сюжет и образы.

Творчество А.С. Пушкина, постоянно привлекало к себе большое внимание философов, литературных критиков, православных мыслителей, остается, однако, в некоторых аспектах недостаточно осмысленным. Так, например, продолжительное время советское пушкиноведение игнорировало, не замечало нравственно-христианских основ художественной концепции А.С. Пушкина. Но в наше время все изменилось, современная научно-критическая литература огромное внимание уделяет проблемам осмысления философско-нравственных аспектов произведений Пушкина. Довольно интересными и познавательными в этом плане нам видятся исследования М.П. Алексеева, И. Ронен, С.А. Кибальника, М.Ф. Мурьянова, В.Г. Морова, Е.А. Трофимова, М. Новиковой, И.Ю. Юрьевой.

В произведении А.С. Пушкина образ Дона Гуана весьма неоднозначен и многопланов. О нем нам малоизвестно. О его прошлом, о его «заслугах» читатель может узнать только со слов Лепорелло и, конечно же, самого «озорника»: но это всего лишь какие-то небольшие отрывочные воспоминания. Но автор нам дает возможность увидеть самое важное, что было в жизни главного персонажа его смерть. Следовательно, главной линией понимания вопросов морально-психологического развития сюжета, так же осмысления характера героя может служить именно встреча Дона Гуана и Доны Анны, грубое приглашение на ужин статуи и последовавшие за этим события, а именно – трагическая развязка всей греховной жизни Дона Гуана. Трагедия Пушкина уникальна, в ней нет классического развития конфликта, социальной заданности, схематичной структурности, что делает ее особенной. Читая произведение, мы сразу же оказываемся в центре борьбы противоречий ложного и верного, реального и фантастического, становимся свидетелем развития сюжета и финала конфликтных действий.

Обратим внимание на смысловое значение названия: «Каменный гость». Так же как и «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», оно имеет конкретно-номиналирующие лексемы. Однако, под сочетанием данных слов следует понимать, что автор указывает на главное лицо в трагедии – на Дон Гуана. Это именно его Пушкин называет «каменным гостем», хотя мы должны помнить, что данное определение имеет отношение и к статуе командора. Так почему Пушкин подобрал именно такое название к своему произведению? Разберем словосочетание «каменный гость», что означает каменный? Холодный, бездушный, нечувствительный, именно таким Пушкин хочет нам показать главного персонажа маленькой трагедии.

Важным, как нам видится, является факт пространственной означенности нравственного конфликта (формальная выраженность): финальный аккорд личной трагедии Дон Гуана – встреча с Доной Анной и приглашение статуи командора происходят в стенах монастыря (Дон Гуан в Антоньевом монастыре встречает Дону Анну, там, где когда-то встречался с погибшей Инезой, и о которой так неожиданно он вдруг вспоминает, здесь же похоронен командор, в этом же месте Гуан добивается от Анны приглашения посетить ее дом и зовет с собой статую). Однако ситуационно конфликт завершается падением Дон Гуана и статуи («проваливаются») в доме убитого им человека. Почему проваливаются и статуя, и Дон Гуан? Почему именно два участника этой нравственной коллизии оказываются в одном морально-семантическом пространстве? С одной стороны, сам Гуан дерзко и надменно приглашает статую командора, заигрывая с дьяволом и забывая Бога, с другой – командор приходит как посланник. Но чей посланник: света или тьмы? Он приходит не для того, чтобы спасти героя, но для того, чтобы увлечь его за собой в ад. У Дона Гуана еще был шанс выжить: он мог просто не подать руку и не почувствовать тяжелое «пожатие каменной десницы». Но «вечный проказник» не был бы собой, если бы отказался от своей затеи. Но вспомним, что последним его желанием все же было освободиться, вырваться («пусти –пусти мне руку...»), но, увы, слишком поздно.

Пагубное противоречие, зародившееся в душе героя, дерзнувшего бросить вызов Богу, обретает конечные черты уже в самом начале произведения, уже тогда, когда решает познакомиться с Доной Анной, зная, что является виновником смерти ее мужа, не понимая (но даже заигрывая с дьяволом, дразня его) греховности своего поступка, мысли, желания.

Д.Д. Благой, размышляя о сущностном значении приглашения героем статуи, писал, что Гуан «совершает тягчайшее нравственное преступление, далеко оставляющее за собой все то, что делалось им до сих пор – обольщения, адюльтеры, убийства на дуэлях».

Все «кончено» уже в тот момент, когда автор определяет линии жизни героя в названии произведения «Каменный гость». Ф. Раскольников, определяя аспекты нравственного падения Гуана, обращал особое внимание на момент его встречи со статуей командора: «И если Пушкин завершает «Каменного гостя» именно встречей Дон Гуана со статуей, это значит, что она имеет ключевое значение для понимания его замысла. Если бы ее не было, «Каменный гость» не был бы трагическим героем. Приглашение статуи Командора – не безобидное озорство авантюриста».

Важным, с точки зрения нравственно-психологической заданности гибели героя, нам видится, последний речевой эпизод (диалог Статуи и Дон Гуана): «Я на зов явился» – «Я гибну – кончено – о Дона Анна!» Почему Дон Гуан восклицает: «О Дона Анна». Потому что в пространственно-нравственных границах, где разыгрывается трагедия, есть только три действующих лица: Гуан, Анна и Статуя. Естественно, что в данную, столь драматичную минуту, герой может воззвать только к Анне.

Заметим, что в покоях Анны, там, где разворачиваются события нравственной трагедии, не присутствует Бог. Никто из героев не находит в своей душе в этот момент для него места (и в первую очередь Дон Гуан, ведь именно он стал инициатором игры с Сатаной). Он не обращается к Богу, в прямом

духовном смысле, не обращает свой взор в небо («о боже! Дона Анна!» – от страха, от ужаса, быть может, в подобной ситуации каждый воскликнет: «о боже!»). Потому и проваливаются, что душа не поднимается.

Обратим внимание на семантику нравственно-речевой ситуации, когда статуя, протягивая руку Гуану, говорит: «Брось ее». Что в этом «брось»: «оставь ее, потому что ей уже ничем не помочь»; а быть может, оставь ее, пойдём со мной, тебе уже ничем не помочь (“все кончено”)) Дона Анна уже не сможет спасти ветреного проказника, легкомысленно затеявшего игру со смертью (отчасти она и сама виновница его гибели: принимала у себя убийцу мужа).

Важно отметить, что статуя появляется после того, как Дона Анна подарила «холодный, мирный» (без страсти) поцелуй Дону Гуану (то есть именно в тот момент, когда Анна почти забылась и забыла о чести мужа и своей, когда нравственная трагедия стала уже неизбежной). Однако, обратим внимание, что от нее ждут именно холодного и мирного поцелуя, как будто примиряя настоящее с прошлым и ни к чему не обязывая. Это движение смиренной души. Или достаточно точный расчет Гуана: он просит лишь невинного, «чистого» прикосновения губ, но не более того, и как всегда «Вечные проказы – А все не виноват». Но почему статуя говорит: «Брось ее». Не «оставь», не «забуди», но именно «брось». В данном случае вновь важно обратить внимание на второе простое предложение в составе сложного бессоюзного – «Все кончено». «Кончено» для них обоих. Само это предложение – некая «бессоюзная» констатация факта падения, абсолютная очевидность максимы конца.

Особого осмысления требует факт признания Дон Гуана. Что в этом признании? Искреннее желание открыться перед любимой женщиной? Неожиданно вырвавшееся слово или умело просчитанный ход искусителя. Смог ли Гуан по-настоящему полюбить Анну? Очень сложно ответить на этот вопрос. Автор не раскрывает тайну, не навязывает нам своего мнения, более того, в той части диалога героев, в которой речь идет о чувствах, он почти «не присутствует» в ремарках (нет ни одной ремарки, которая могла бы хоть что-то объяснить, мы видим только ремарки-характеристики состояния Анны – «падающая», «слабо»; ремарку-характеристику действия Гуана – «про себя»). Нам остается судить лишь по словам героя. Его речь – страстная, напористая, экспрессивная, украшенная множеством ярких эпитетов, впечатляющих сравнений. Трудно объяснить и тот факт, что уж очень быстро Гуан решается рассказать Анне о своем преступлении (что могло повлиять: недавний ответ статуи на приглашение, который мог потрясти ветреника, внезапно нахлынувшая любовь или ревность к памяти Альвара, а может, простая импровизация). Не было никаких видимых предпосылок к столь неожиданному повороту событий, ничто не выдавало в Диего Дон Гуана, никто не мог его заподозрить, да и саму ситуацию нельзя было назвать напряженной. Анна не прогоняла его, не совестила, напротив, довольно благосклонно принимала.

Художественным, философским, этическим и психологическими аспектами, Пушкин переосмысливает известную легенду о ветреном, легкомысленном грешнике, изложенную авторами семнадцатого века как комедийную историю. А.С. Пушкин помещает ее в пространственно-эстетические границы

трагедии, а именно: трагедии духа, морали, любви, легкомысленной игры с жизнью, непонимания и «неощущения», «нечувствования» Бога и ответственности перед ним. Автор произведения тонко обозначает точки духовного надлома Дона Гуана, максимизирует вину «проказника», возводит ее в степень нравственного преступления, заслуживающего Высшего суда. Тонкая искусная игра слов и сцен Пушкиным дарит читателю невообразимую возможность насладиться прочтением столь великой «маленькой» трагедии.

Таким образом, «Маленькие трагедии» представляют собой своего рода философский манифест Пушкина, отражение его представлений о творчестве и о смысле жизни. Каждая несет в себе свою историю, загадку и глубокий смысл. Читатель может погрузиться в мир пушкинской трагедии, своеобразный, глубокий и познавательный. Каждое произведение несет груз тайн, которые возможно разгадать, лишь прочитав и осмыслив его.

Список литературы

1. Багно В.Е. Дон Жуан // Пушкин: Исследования и материалы. СПб.: Наука, 2004.
2. Звонникова Л.А. «Маленькие трагедии». А.С. Пушкин // Литература в школе. – 2005. – № 8.
3. Красухин Г. Над страницами Маленьких трагедий Пушкина // Вопросы литературы. – 2001. – № 5.
4. Раскольников Ф.А. Статьи о русской литературе. М.: Вагриус, 2002.
5. Шевырев С.П. Об отечественной словесности. М.: Высшая школа, 2004.

Безруков А.А.,
д-р филол. наук, профессор
АГПУ, г. Армавир

О духовных основах русского литературного процесса

Статья посвящена проблеме духовных основ национальных литератур, в частности литературы русского народа. В качестве духовной основы русского литературного процесса автор называет Православие.

Ключевые слова: литературный процесс, православная духовность, древнерусский период, литература европейского типа, золотой век русской литературы, художественная форма, духовный потенциал.

Первые семь веков русского литературного процесса принято называть древнерусским периодом в истории нашей литературы. Почти на всем его протяжении литература Древней Руси была православной по духу, высоко несла знамя учительного слова. XVII век, который в народе прозвали «бунташным», посеял смуту в русской жизни, в сердцах русских людей. И начинался он с эпохи Смуты, а завершился петровскими потрясениями. Уходил не только традиционный быт Московской Руси. Накопленный веками опыт православной духовности под мощным западноевропейским влиянием представлялся молодому царю и его окружению ненужным. Православная духовность, пережившая раскол русской церкви, уходила в глубины народной жизни.

Казалось, самые что ни на есть «благоприятные условия» для гуманизации русской жизни были созданы эпохой Петра I и последующими десятилетиями XVIII века. Новое время порождало новые формы художественного творчества. В России формировалась литература европейского типа. Классицизм как ведущий художественный метод, заимствованный из Западной Европы, нес на себе родимые пятна гуманизма: культ разума, культ ложного просвещения, космополитизм.

Однако тот же XVIII век, «столетье безумно и мудро» (А.Н. Радищев), породил таких мощных представителей русского художественного слова, как М.В. Ломоносов и Г.Р. Державин, которые сохранили в себе дух православной традиции и воплотили его в своем творчестве. Чего стоит только одна великая фраза Державина из его оды «Бессмертие души» (1796): *Жив Бог! – Жива душа моя!*

XIX век в истории русской литературы принято называть «золотым веком». Именно он дал миру величайших мастеров художественного слова. По словам одного из литературоведов, того, что было создано Пушкиным в течение всего лишь трех месяцев знаменитой Болдинской осени (1830), иной зарубежной литературе хватило бы на целое столетие. Русская литература становится ведущей литературой мира. Этот взлет состоялся в силу критического переосмысления ценностных установок Запада на основе синтеза высших достижений западноевропейской художественной формы и того огромного духовного потенциала, накопленного в древнерусский период, к которому возвратилась русская классика.

С тех пор и поныне православная духовность неизменно присутствует в творчестве тех русских прозаиков, поэтов, драматургов, для которых слова семья, дом, народ, Отечество, Вера связаны с высшими ценностями жизни.

Мы говорим: русский писатель, русский поэт. Что же для художника слова является критерием русскости? Национальная принадлежность? Однако на просторах русского мира не может быть и речи о подсчете процентного состава крови для определения «национальной прописки» писателя. Славу нашей литературы составляли немцы (Пушкин наставлял своего брата Льва Сергеевича: «Не забудь Фон-Визина писать Фонвизин. Что он за нехрист? он русский, из перерусских русский»), арапы (сам Пушкин), шотландцы (Лермонтов), турки (Жуковский), малороссы (Гоголь)... «Вообще должно помнить, – еще в 1847 году отмечал выдающийся представитель русского славянофильства А.С. Хомяков (“О возможностях русской художественной школы”), – что для того, чтобы быть русским, недостаточно грамматического знания русского языка». И даже филигранного владения им, добавим мы. Степень русскости писателя, без сомнения, определяется степенью его принадлежности к православной системе духовных координат. Русскость, говоря словами запорожского казака Тараса Бульбы из одноименной повести Гоголя, есть родство по душе, а не по крови.

Исторический путь русской литературы насчитывает уже более тысячи лет. Как долго он еще продлится? – Так долго, как долго будет существовать русский народ в границах уникального, великого, многонационального русского мира. Как долго будет существовать русский мир? – Так долго, как долго будет присутствовать в нашей жизни православная духовность,

дарующая миру прекрасные человеческие характеры, которые несут в себе дух мирен, любовь, сострадание и милосердие.

А.С. Пушкин писал: «Клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал» [1]. Бог дал нам непростую историю. Бывали моменты, когда темное начало брало верх. Это происходило тогда, когда люди отступали от духовных основ нашей национальной жизни. «Не должно себя обманывать, – предупреждал А.С. Хомяков, – христианская нравственность не может пережить учения, служащего ей источником. Лишенная своего родника, она, естественно, иссыкает. Нравственные требования, не оправданные доктриной, скоро теряют свою обязательную силу и превращаются в глазах людей в выражения непоследовательного произвола; правда, привычка некоторое время еще с ними уживается, но затем корысть и страсть отбрасывают их окончательно» [2].

Так неужели мы станем Иванами, не помнящими родства, забудем о безымянном авторе «Слова о полку Игореве», о поколениях русских летописцев, писавших для того, чтобы «ведали потомки православных» (то есть мы с вами) «земли родной минувшую судьбу», о Пушкине, Тютчеве, Достоевском, Шолохове?..

Наша классика, питаемая уже более тысячи лет водами «евангельского источника», неисчерпаема для исследования, поэтому не завершен любой труд, обращенный к ней: будь то научная монография или журнальная статья, литературно-критическое эссе или биография писателя, учебник или учебное пособие.

Список литературы

1. Письмо А.С. Пушкина к П. Чаадаеву [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.pravmir.ru/pushkin-chaadaevu-ni-za-chto-na-svete-ya-ne-xotel-by-peremenit-otechestvo-ili-imet-druguyu-istoriyu>.

2. Хомяков А.С. Религия и духовность [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://dom-knig.com/read_413341-190.

Безруков А.А.,
д-р филол. наук, профессор
Симкина Е.А.,
студент 2-го курса ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир

Чацкий и его предшественники в русской литературе (на примере сопоставления образов героев комедий А.С. Грибоедова «Горе от ума» и А.А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды»)

Статья посвящена проблеме поисков литературных предшественников образа Чацкого, главного героя бессмертной комедии А.С. Грибоедова. Данные поиски позволят глубже проникнуть в характер исторической эпохи конца 1810-х – первой половины 1820-х годов и понять закономерности развития и специфику русского литературного процесса данного периода.

Ключевые слова: комедия, герой, прототип, предшественник, «лишний человек», «русский европеец», народность, «злой ум», вольнодумец, гордец, национальная традиция, Чацкий, князь Холмский, граф Ольгин.

В письме П.А. Вяземскому А.С. Пушкин констатировал: «Читал я Чацкого – много ума и смешного в стихах, но во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины. *Чацкий совсем не умный человек* – но Грибоедов очень умен». Более подробно в отношении Чацкого он высказался в письме А.А. Бестужеву: «В комедии Горе от ума кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий и благородный молодой человек и добрый малой, прошедший несколько времени с очень умным человеком и питавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями».

По Пушкину, получается, что Чацкий как герой и как человек, являющий собой определенный тип личности, благодаря автору (А.С. Грибоедову) вобрал в себя не свойственные ему качества личности. В результате получилось то, что получилось: *Чацкий одинок, Чацкого не понимают, Чацкого не любят.*

Главный герой комедии Грибоедова является одним из предшественников широко изученного русской классической литературы типа «лишних людей». Возьмем на себя смелость назвать Чацкого даже первым в русской литературе «лишним человеком». В традиционном литературоведении, опирающемся на установки Белинского-Добролюбова, «лишний человек» – горькое порождение национального бытия конкретной исторической эпохи (20-е – 40-е годы XIX века), иными словами – «гносной российской действительности». Отсюда и последующая характеристика этого типа героя русской жизни и русской литературы: передовой, прогрессивный, лучший, непонятый, обиженный, оболганный и т. д.

Есть и другая трактовка сути феномена «лишнего человека». «Лишний человек» – болезненное (а иногда – уродливое) порождение русской национальной жизни. Он – *русский европеец – русский скиталец – русский страдалец.* (Такое определение данному типу русской жизни и русской литературы дал Ф.М. Достоевский.) Такой «лишний человек» несёт в себе два начала, которые не могут органично одновременно присутствовать в человеке – начало *национальное* и начало *инонациональное, недуховное.* В этом контексте очень важно определить для себя, как для исследователя: *европейское* (то есть *западноевропейское*) не есть *общечеловеческое.* Такой герой неизменно будет претерпевать те самые «миллион терзаний», которые испытывает в финале пьесы действительно глубоко страдающий Чацкий: *Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, / Где оскорблённому есть чувству уголок!..* [1].

Разгадать (или в определенной степени приоткрыть) причину несостоятельности Чацкого как человека и как позитивного деятеля русской жизни, думается, поможет его сопоставление с одним из героев известной в свое время комедии А.А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815 год).

М. Лобанов в книге «Сергей Тимофеевич Аксаков» рисует А.А. Шаховского как энергичного человека, замечательного драматурга, театрального и – шире – общественного деятеля, который выступал против «чужебесия», против умаления русского.

Сам А.А. Шаховский считал, что комедия «Урок кокеткам, или Липецкие воды» стала началом новой эры русского сатирического стиха, сатирой укрепляющего продуктивные национальные традиции русской жизни. Поэтому закономерно самой главной и основной темой комедии стала тема патриотизма во всей её полноте и разнообразии.

В контексте тематике нашей работы особый интерес в данной комедии представляет образ графа Ольгина. Одной из важнейших характеристик графа Ольгина, данной ему князем Холмским, является следующая:

<...> заговори ж ему
О нашей древности и о законах русских,
О пользах той земли, в которой он рожден,
Где родом он своим на службу присужден, –
Тотчас начнет зевать, и авторов французских
Куплеты дерзкие и вольнодумный вздор –
Его единственный ученый разговор. [2]

Как видим, герой предстает «злым уникалом», гордецом, то есть таким, каким видят Чацкого представители фамусовского общества. Но мы обратим внимание на следующее: Чацкий *действительно* способен давать остроумные и при этом желчные, уничижительные оценки героям, которых он считает пустыми, подлыми, пошлыми и так далее. Его «куплеты» *действительно* «дерзкие», его «ученый разговор» *действительно* «вольнодумный».

Существует устойчивое мнение, что, в отличие от своего предшественника А.А. Шаховского (образ графа Ольгина), А.С. Грибоедов становится на сторону «злого ума», меняет знак минус на знак плюс (образ Чацкого). Ведь Чацкий обличает (бичует) *реальные* пороки и недостатки русской жизни: крепостничество, карьеризм, преклонение перед богатством, чиновничество и низкопоклонство, невежество, преклонение перед иностранным, угодливость и прочее.

Однако зададимся вопросом: может ли отрицание, доходящее до желчи и сарказма и доводящее Чацкого до невозможности остановиться в его самозабвенном обличительстве, нести положительный, созидательный заряд? Для нас это вопрос риторический.

В конце сценического действия, когда Чацкий «прозревает» («отрезвляется»), он произносит заключительный (а значит – обвинительный, поскольку он иначе не может) монолог, в котором есть следующие слова:

Так! отрезвился я сполна,
Мечтанья с глаз долой – и спала пелена;
Теперь не худо б было сряду
На дочь и на отца,
И на любовника-глупца,
И на весь мир излить всю жёлчь и всю досаду. [1]

Однако, начиная с момента появления на сцене, с риторического вопроса «Что нового покажет мне Москва?», герой только и делает, что насмехается, обличает, «изливает желчь». Что же тогда такого нового может показать нам Чацкий?

Продолжим разговор о характеристиках графа Ольгина, данных ему князем Холмским. Иронизируя по поводу аристократических «болезней» графа – расстроенных нервах, мигрени и головокружении, – князь особо подчеркивает:

Граф вместе, кажется, их вывез из Парижа
С свободой всё ругать, не дорожить никем.
Он остр и иногда неглупо рассуждает,
Быть мог бы чем-нибудь, а сделался ничем, –
И служит образцом пустого воспитанья,
Которое дают нередко сыновьям
Бояра знатные <...> [2]

(Сравним с мнением о графе Ольгине Семёна, человека из народа: «<...> быть полезным//Ему не суждено», потому что граф «злозязычен» и не имеет «склонности к добру»).

Позднее тот же князь Холмский так объясняет отсутствие в графе Ольгине *простоты* как традиционно русского доброго, хлебосольного отношения к людям:

Да что ж мудреного? Он взрос в чужих краях
Мы только русскими успеем в свет родиться,
Как в иностранцев нас начнут перерождать
Но кажется, теперь нам можно предсказать.
Что парижанствовать недолго будет мода.
Уж видят наконец, что вовсе нет добра
Быть обезьянами вертляного народа <...> [2]

Такие оценки графа Ольгина, вынесенные как русским аристократом так и представителем простого народа, на наш взгляд, очень точно характеризуют Чацкого, литературным предшественником которого был граф Ольгин. Хотя Чацкий и произносит известный монолог о «французике из Бордо», в котором «воссылает желанья» об исцелении духа «пустого, рабского, слепого подражанья», хоть иронизирует по поводу недопустимости «европейское поставить в параллель с национальным» – всё равно он, говоря словами героя А.А. Шаховского, «парижанствует». «Парижанствует» потому, что в нём живет разрушительный дух *вольтерянства* и *якобинства*, дух желчи и скепсиса.

Итак, исходя из содержания личности Чацкого как главного героя бессмертной грибоедовской комедии, мы можем прийти к следующему выводу: живой, вызывающий несомненную симпатию читателя и зрителя, герой оказывается сам по себе личностью глубоко несчастной в любви и в дружбе, а в плане общественном – ненужной и даже опасной (если говорить о Чацком как о носителе идейных установок декабристов) для исторического движения России.

Список литературы

1. Грибоедов А. «Горе от ума» [Электронный ресурс], URL: <https://ilibrary.ru/text/5/p.1/index.html>.
2. Шаховской А. «Урок кокеткам, или Липецкие воды» [Электронный ресурс], URL: http://az.lib.ru/s/shahowskoj_a_a/text_0040.shtml.
3. Александрова И.В. Драматургия А.А. Шаховского. Симферополь, 1993.
4. Русские писатели: библиографический словарь Том 2. М-Я. Под редакцией П.А. Николаева. М.: Просвещение, 1990.
5. Шаврыгин С.М. Творчество А.А. Шаховского в историко-литературном процессе 1800 – 1840-х годов. СПб, 1996.

Болдырева Н.М.,
студент 2-го курса ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – проф. А.А. Безруков)

Лирический герой В.А. Жуковского: к проблеме художественной концепции личности в русской литературе

Статья посвящена проблеме концепции личности героя русской литературы, в частности, лирического героя В.А. Жуковского. Автор выделяет христианские установки творческой личности поэта как основу его поэтики.

Ключевые слова: художественная концепция, поэзия, художественный метод, романтизм, романтический герой, сентиментализм, герой сентиментализма, реализм, контраст, мотив, нравственные ценности, психологизм.

Многие исследователи связывают «меланхолические настроения» В.А. Жуковского с фактом его рождения и положения в семье. Однако профессор И.Н. Жданов справедливо заметил: «Меланхолические складывания поэзии были в то время господствующими, означенные мотивы были присущи и другим писателям этой эпохи, с тою только разницею, что у последних они выражались слабее, чем у Жуковского <...> и даже можно сказать с некоторою односторонностью» [1, с. 45]. И.Н. Жданов также утверждал, что Жуковский дополнил Н.М. Карамзина в «выражении нового направления» – сентиментализма. Согласимся и с позицией И.М. Семенко: «Жуковский – не из тех поэтов, чья слава основана на преходящей литературной моде» [3, с. 39]. Попробуем определить, что же лежало в основе творчества замечательного русского поэта.

Сам Жуковский принимал размышления Гердера о преимуществах искусства, одобрял, согласимся с В.И. Кулешовым, «широту понимания мира, взаимодействия национальных культур» [4]. Вспомним и самохарактеристику Жуковского: «Мой ум – как огниво, которым надобно ударить об камень, чтобы из него выскочила искра. Это вообще характер моего авторского творчества; у меня почти все или чужое, или по поводу чужого – и все, однако, мое» [3, с. 544].

Жуковский-переводчик, ещё раз согласимся с В.И. Кулешовым, «в своих переводах он перевыражал на русском языке чужой мир, чужие чувствования» [4]. При этом добавим, что русский поэт здесь проявил ту «склонность к всемирной отзывчивости», которую, по Ф.М. Достоевскому, в полноте явил собою А.С. Пушкин.

В стихотворном переводе элегии Томаса Грея «Сельское кладбище», опубликованном в 1802 году, мы видим как «бледнеет день», «в туманном сумраке окрестность исчезает»; краски смягчены. При этом отчетливо звучит мотив смерти, смерти как противопоставление обыденной жизни, смерти как сна: «Денницы тихий глас, дня юного дыханье//Ни крики петуха, ни звучный гул рогов <...> Ничто не вызовет почивших из гробов»; «..праотцы села в гробах уединенных<...> // Навеки затворясь, сном непробудным спят» [3, с. 61–66]. Автор восхищается трудом и размеренной жизнью селян и противопоставляет её жизни высших слоёв общества: «Пускай рабы сует их жребий унижают//Смеяся в слепоте полезным их трудам» [3, с. 61–66]. Автор защищает простых тружеников, обращаясь к «наперсникам фортуны»: «напрасно спящих здесь спешите презирать»; «не слаще мертвых сон под мраморной доскою». Отчетливо виден контраст между жизнью «рабов сует» и жизнью простых селян: «...глас почестей гремит перед гробами – //Угасший пепел <...> они не воспалят».

Дальше автор обращается к традиционной для христианства барочной теме «суеты сует»:

*Ах! может быть, под сей могилу таится
Прах сердца нежного, умевшего любить,
И гробожитель-червь в сухой главе гнездится,
Рожденной быть в венце иль мыслями парить!* [3, с. 61–66].

Автор приводит читателя к мысли о неизбежности к смерти, её предопределённости. Однако всё не так однозначно:

*Дары обилия на смертных лить рекою,
В слезах признательных дела свои читать –
Того им не дал рок; но вместе преступленьям
Он с доблестями их круг тесный доложил;
Бежать стезей убийств ко славе, наслажденьям
И быть жестокими к страдальцам запретил* [3, с. 61–66].

Прерывая возможность совершать благие поступки, рок прерывает возможные убийства и страдания. С одной стороны, очевидно романтическое противопоставление Жуковским жизни и смерти, земных надежд и тщетности их достижения. С другой стороны, в надписи на могильной плите мы читаем характеристику усопшего юноши, соответствующую характеристике идеального героя сентиментализма: «меланхолии печать была на нем», «Он кроток сердцем был, чувствителен душою –//Чувствительным творец награду положил.// Дарил несчастных он – чем только мог – слезою». Отметим строчки, характерные для поэтики Жуковского:

*Любовь на камне сем их память сохранила,
Их лета, имена потщившись начертать;
Окрест библейскую мораль изобразила,
По коей мы должны учиться умирать» [3, с. 61–66].*

Любовь сохранила память и учит умирать. Умирать без страха, без сожаления. Герой Жуковского страдает от реальности и воспринимает смерть как верный способ уйти от этих терзаний и перейти в лучший мир.

С христианской точки зрения, лучший мир – это рай, в который стремятся души. И душам чистым нечего бояться смерти, они обретут там покой. Такая трактовка сути человеческого бытия присуща многим произведениям Жуковского. Так, например, в «Певце», написанном в 1811 году, поэт рассказывает о судьбе своего героя и вкладывает в его уста слова прощальной песни: *«Я счастья ждал – мечтам конец; // Скорей, скорей в обитель мира»* и через несколько строк *«О пристань горестных сердец, // Могила, верный путь к покою, // Когда же будет взят тобою // Бедный певец?»* [3, с. 80]. И в этой песне мы снова встречаемся с «чувствительным» (сентименталистским) и одновременно романтическим героем: он *«сердцем прост»*, был душою нежен, *«минутный странник»*. Певцу дана возможность душе «покой вкушать», потому что он *«едва расцвел – и жизнь уж разлюбил»* и просил, и ждал. Певец сделал выбор: либо счастье и очарованность жизнью, либо прекращение этой самой жизни: *И ждал конца с волненьем и тоскою; / И рано встретил он конец, / Заснул желанным сном могилы...* [3, с. 80].

В элегии «Вечер» лирический герой Жуковского говорит о себе так:

*Мне рок судил: брести неведомой стезей,
Быть другом мирных сел, любить красы природы,
Дышать под сумраком дубравной тишиной
И, взор склонив на пенны воды,
Творца, друзей, любовь и счастье воспевать.
О песни, чистый плод невинности сердечной!
Блажен, кому дано цевницей оживлять
Часы сей жизни скоротечной [3, с. 49].*

В стихотворении «К поэзии» герой Жуковского восклицает: *О прелесть тихая, души очарованье – / Поэзия! С тобой / И скорбь, и нищета, и мрачное изгнанье – / Теряют ужас свой!* [3, с. 252].

Поэт был непреложно уверен в том, что поэзия – «религии небесной сестра земная».

Понятие художественной концепции личности в отечественной литературе неизменно связано с «христианским мировидением» писателей [5]. К какому бы художественному методу или литературному направлению ни относили исследователи творчество Жуковского (барочные мотивы, сентименталистские настроения, романтические установки), в основе художественной концепции личности русского поэта-классика лежали христианские ценностные установки.

Список литературы

1. Жданов И.Н. Жуковский. Чебоксары: Литография Богданова, 1920.
2. Жуковский В.А. Собрание сочинений в 4 т. Т.4. Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960.
3. Жуковский В.А. Сочинения. В 3-х т. Т.1. Стихотворения/ Сост., вступит. статья и коммент. И.М. Семенко. М: Худож. Лит., 1980.
4. Кулешов В.И. История русской литературы XIX века: Учебное пособие. М.: Изд-во МГУ, 1997.
5. Павлов Ю.М. Художественная концепция личности в русской и русскоязычной литературе XX века: автореф. дис. д-ра филол. наук. М.: ИМЛИ РАН, 2004.

Белова Т.В.,
канд. филол. наук, доцент
ТвГУ, г. Тверь

Детская идеологическая сказка 1920-х гг. (по материалам произведений П.Н. Яковлева)

В статье нашли отражение основные положения дискуссии о роли жанра сказки в детской литературе 1920-х гг., в частности об идеологической сказке для детей младшего возраста. Анализируются произведения П.Н. Яковлева, написанные в этом жанре.

Ключевые слова: дискуссия о сказке, идеологическая сказка, фольклорные традиции, новая сказка.

Произведения детской литературы всегда являются отражением социальной жизни, важных исторических событий. Как известно, 1920-е г. – это время грандиозных перемен и больших экспериментов в литературе для детей. Ей отводилась особая роль в деле воспитания подрастающего поколения: искусство слова становилось рупором новых идей, кроме того, формировало нового человека.

Жанры детской литературы складывались в процессе её развития и связаны со спецификой восприятия произведений детьми разного возраста. Книги для детей представлены практически всеми жанрами, сформировавшимися во «взрослой» литературе, однако есть наиболее традиционные для детского чтения жанры, используемые чаще других – это прежде всего сказки.

Не удивительно, что именно сказка вызвала бурную полемику. При Наркомпросе РСФСР в 1919 г. была создана комиссия по детскому чтению, а в 1920 г. – первый в мире Институт детского чтения. Признавая влияние литературы на формирование взглядов подрастающего поколения, Н.К. Крупская отмечала, что «старые» произведения содержат буржуазную идеологию, которая окажет негативное влияние на детского читателя [4]. В связи с этим на свет явилась «Инструкция политико-просветительского отдела Наркомпроса о пересмотре каталогов и изъятии устаревшей литературы из общественных библиотек» (1920). Было приказано выбросить из библиотек как устаревшие классические образцы детской литературы. Критике подверглись и народные сказки. С. Полтавский в своем педагогическом этюде

«Новому ребенку – новая сказка» утверждал, что народная сказка есть символ грубых языческих суеверий, культа физической силы, хищности и пассивного устремления от живой жизни с ее насущными требованиями в область мечтаний [8, с. 10].

Резолюция III Всероссийского съезда по дошкольному воспитанию (1924) изгоняла из детского чтения сказку как тормоз в развитии материалистического мышления. Сама постановка проблемы использования сказки в детском воспитании воспринималась крайне негативно. Так, педагог Э. Яновская, отличающаяся радикальным взглядом на этот вопрос, заявляла, что сказка не вызывает в детях чувства социальной солидарности, чувства коллективизма, воспитывает в ребенке вместо чувства интернационального чувство национальное [11, с. 22].

В защиту жанра сказки выступил А.В. Луначарский в 1928 г. на заседании коллегии Наркомпроса, а в 1929 г. на собрании детских писателей и педагогов в Доме печати: «Ребенок должен пережить мир игры и фантастики, его воображение должно быть свободным, ибо преждевременное «онаучивание» и «овзросление» неприемлемы ни с педагогической, ни с психологической точек зрения» [6, с. 18]. В итоге дискуссия о возможности существования сказочного жанра в советской литературе для детей привела, с одной стороны, к выводам о невозможности окончательного искоренения этого жанра, с другой, стимулировала поиск путей радикального обновления сказки, создание «новой сказки», призванной выражать «настроения и чаяния советского народа». Попытки обращения в жанровой традиции сказки характерны для писателей, выбравших путь пропаганды нового мировоззрения.

Ярким примером может служить творчество Полиена Николаевича Яковлева (1883–1942) – советского детского писателя, драматурга. В 1918–1920 гг. он работал школьным учителем в г. Славянск-на-Кубани, учителем рисования в женской гимназии ст. Усть-Лабинской, преподавал в ст. Славянской, в учительской семинарии ст. Полтавской. В 1924 г. он переехал жить в Ростов-на-Дону, где возглавил детскую газету «Ленинские внучата», позднее газету «Октябренок», журнала «Горн», «Костер».

В творческом наследии П.Н. Яковлева есть произведения, обращенные к самому маленькому читателю. В качестве примера следует привести два текста: сказка «Еж-большевик» (1925) и «Дзынь-Фу-Фун. Для октябрят про китайчат» (1926). Оба произведения подходят под определение «новая сказка» [7, с. 33]. Существенная особенность подобных текстов заключается в том, что они ориентированы на юную аудиторию и служат способом идеологического воздействия, пропаганды нового мировоззрения.

Сказка «Еж-большевик» обращена к жанровой традиции сказок о животных. Известно, что этот жанр вводит ребенка в круг первых жизненно важных представлений, объясняет существование многих явлений, знакомит с характерами и взаимоотношениями между людьми. Животные и человек в анималистических сказках взаимозаменяемы. На эту традицию восприятия подобных произведений и опирается П.Н. Яковлев.

Герои сказки «Еж-большевик» близки и понятны каждому ребенку: зайчик, лисичка, медвежата, белочка – зверята-ребята. Все они вписываются в традиционную систему персонажей, представленных слабыми, безобидными и злыми, властными. Доброму миру детей-зверей противопоставит *отвратительный, дикий тиран, царь звериный, жестокий кабан*, который не велит

медвежатам играть в футбол, запрещает белочке свободно резвиться: *Ведь за это достанется мне, / Мне все игры кабан запретил / И теперь стал весь свет мне не мил...* [10, с. 11].

Создавая «новую сказку», П.Н. Яковлев использует традиционную фольклорную установку: животные – это проекция человеческих, социальных отношений. Маленькому читателю объясняется, что мир, где правят цари-злодеи, несправедлив, в нем плохо живется малышам. Таким образом, юный читатель воспринимает животных не как сказочных персонажей, а реальных людей.

Сказочному злодею всегда противостоит герой-защитник: он самый умный, самый смелый и справедливый. Таковым в сказке П.Н. Яковлева является ёж, который представлен как старший товарищ («дяденька ёж»), труженик, живущий в слободке (возникает ассоциация с рабочей слободкой). Заметим, что ёж назван большевиком только в заглавии произведения, но ребята, видимо, в результате чтения должны прийти к выводу о том, что именно большевики избавляют всех лесных жителей от тиранов, дают возможность весело играть, «мячик в сочной траве покатать». [9, с. 12].

Формально оставаясь в рамках амплуа сказочного героя, ёж ведет себя как современный большевик: собирает зверей, преимущественно молодежь, на собрание (*шум и крики, и вой, и галдеж, все кричат – никого не поймешь*), и с крыльца дома произносит «смелую речь», которая представляет собой революционные лозунги:

*Нет больше места здесь рабу,
Вставайте, звери, на борьбу.
Отныне сгинет пусть тиран –
Наш лютый враг, злой царь-кабан!* [9, с. 14]

Воодушевленные речью ежа, зверята отправились в охоту на кабана. В их дружных рядах легко угадываются пионерские отряды, марширующие под бой барабана, выкрикивающие лозунги:

*Быстро звериная двинулась рать.
Вьются знамена, трещит барабан:
«Да сгинет скорее жестокий кабан!»* [9, с. 15]

В рамках фольклорной традиции сказка П.Н. Яковлева завершается фразами, претендующими на мораль:

*Теперь там иные настали порядки.
Играет там белочка с зайчиком в прятки,
Для каждого есть там теперь дом и стол,
А мишки спокойно играют в футбол.* [9, с. 16]

Пытаясь создать «новую сказку», писатели 1920-х гг. искажали «фольклорную традицию, но в функциональном отношении они подразумевали, а часто воспроизводили закономерности самой этой традиции» [2, с. 15]. Следует признать, что попытки использовать жанр фольклорной сказки, в частности сказки о животных, характерны для писателей, ставящих цель создать идеологическую, пропагандистскую литературу для детей.

«Модная» тема 1920-х гг. в детской литературе – интернациональная дружба с народами, способными выбрать социалистический путь развития. Отсюда повышенный интерес к китайской тематике. В детской литературе образ Китая возникает и развивается по нескольким направлениям [5]. Активно разрабатывается тема роста революционных настроений китайского народа при поддержке СССР. Примером могут служить такие произведения, как стихотворение «Китайчонок – октябрятам» (1925), опубликованное в журнале «Мурзилка», сценарий В. Левингтона к мультипликационному фильму «Приключение китайчат» (1928).

Другой популярной темой детских произведений стала учеба или путешествие в СССР. Она развернута в произведении А. Барто «Китайчонок Ван Ли» (1925). Главный герой стихотворения китайчонок Ван Ли, пройдя тяжелые жизненные испытания, оказывается в Советской России и присоединяется к пионерскому отряду. По мысли поэтессы, именно пионеры символизируют счастье и силу свободной страны. Ван Ли мечтает о том, как *красной ширенгой дружно дойдет пионер до Китая* [1].

Не обходит вниманием эту тему и П.Н. Яковлев в сказке «Дзынь-Фу-Фун: для октябрят про китайчат» (1926). Сюжет произведения разворачивается в китайской столице Пекине, где живут подаянием сиротки: *косоглазенький мальчонок – нищий Дзынь-Фу-Фун и сестренка ростом с пальчик – Ляо-Фиа-Сун*. Писатель использует традиционный фольклорный образ бедного сироты, униженного и обижаемого соплеменниками или богатыми людьми, который торжествует, получив чудесную помощь или совершив великий подвиг. В сказке П.Н. Яковлева обидчиком Китайчат становятся не соотечественники, а захватчики-империалисты – «англичане, итальянцы, богачи-американцы» [10, с. 2]. Богатые иностранцы унижают детей, гонят отовсюду, а на просьбу подать на чашку риса кричат: *Прочь с дороги, крыса!//Уноси скорее ноги, –/ Разорвут тебя бульдоги!* [10, с. 6].

Несмотря на идеологическую установку на создание «новой сказки», автор опирается на приемы бытовых сказок, в основе которых лежат события каждодневной жизни. В них нет чудес и фантастических образов, зато выражается обличительная направленность, осуждается жадность, жестокость, грубость богатых людей. Роль сказочного заступника-помощника выполняет в произведении Яша – советский матрос, «украшение комсомола». Он берет детей с собой на советский корабль «Комсомолец», потому что «все турчата, япончата, китайчата, негритята, для советской стороны ребята все равны» [10, с. 12]. Яша, подобно фольклорному бывалому солдату, который умеет мастерить, варить суп из топора, способен перехитрить черта, барина, глупую старуху, умело устраивает жизнь бедных китайчат: поселяет их в своей избушке, отдает в школу, где ребят записывают в отряд октябрят:

*Твердый шаг у октябрят,
Не отряд – а загляденье!
Пионерам подкрепление,
А врагам рабочих – страх!* [10, с. 18]

Советская страна представляется китайчатам «тридевятым царством» – страной изобилия и счастья: *Здесь не знали мы обид. / Здесь, в советской стороне, / Были счастливы вполне*. Однако ребята тоскуют по родине, где

остались Ли-Пью-Чах, Ни-Дзю-Ван и другие малыши, которые хотели бы увидеть красный флаг и услышать барабанную дробь:

*Там детей всего Китая
Созовем мы на борьбу,
Соберем отряд там детский
И поднимем флаг советский...* [10, с. 18]

Яша привозит брата и сестру обратно в Китай, где дети выполняют свое обещание: *И кострами октябрят/Весь Китай теперь объят.//Вот Дзынь-Фун у нас каков!* [10, с. 19]

Китайчата восстают против «злых хозяев» – мандаринов и иностранцев. Они будут теперь, как пионеры, сильными и смелыми. Завершается произведение лозунгом: *Сказку помни: Будь готов!* По замыслу писателя он мог бы вполне заменить традиционный сказочный финал, к примеру: *Сказка – ложь, да в ней намек – добрым молодцам урок.* В концепции П.Н. Яковлева сказка – правда, урок того, как необходимо жить и бороться за счастливое будущее.

Можно предположить, что многие авторы идеологических сказок 1920-х г. всего лишь выполняли политический заказ, следовали поставленной задаче, актуальным направлениям. Однако нельзя отрицать и степень увлеченности авторов «новым» жанром. Следует признать, что детские писатели, независимо от жанров в условиях 1920-х г., создают тексты преимущественно идеологические, пропагандистские, утверждающие новую концепцию жизни советского человека.

Список литературы

1. Барто А. Китайчонок Ван Ли. М.; Л.: Государственное издательство, 1925. 10 с.
2. Богданов К.А. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 368 с.
3. Князев Е. Дискуссия о роли сказки в воспитании детей // Дошкольное воспитание. 2017. № 11 С. 85–90.
4. Крупская М.К. Вопросы, стоящие перед IV Съездом дошкольного воспитания // Педагогические сочинения в десяти т. М.; Изд-во АПН, 1959. Т.6. 464 с.
5. Литовская М., Яо Чэнчэн. Китай и китайцы в русской советской детской литературе 1920–1930-х гг. // Детские чтения. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. № 1 (011). С. 133–156.
6. Луначарский А.В. О детской литературе, детском и юношеском чтении. М.: Детская литература, 1985. 223 с.
7. Пархаева А.А. Литературный феномен «новые сказки» в системе советской литературы 1920-х гг. // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 445. С. 32–38.
8. Полтавский С. Новому ребенку – новая сказка: Этюды для родителей и воспитателей. Саратов: Центропечать, 1919. 112 с.
9. Яковлев П. Еж-большевик. Ростов-на-Дону: Буревестник, 1925. 16 с.
10. Яковлев П. Дзынь-Фу-Фун: для октябрят про китайчат. Ростов-на-Дону: Севкавказ-книга, 1926. 24 с.
11. Яновская Э. Нужна ли сказка пролетарскому ребенку? // Сказка как фактор классового воспитания. Харьков: Книгоспилка, 1925. 118 с.

Годлевская Б.И.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Д.А. Ковальчук)

Образ народа-массы и вожака в романе А.А. Фадеева «Разгром»

Статья посвящена анализу романа А. Фадеева «Разгром», в котором раскрывается калечащее нравственность человека влияние на его духовный мир новой морали, пагубное воздействие безнаказанности от массовых убийств не в бою показано автором достаточно широко. Картины этого даны во многих ситуациях и на примере разных по занимаемому положению и происхождению людей

Ключевые слова: текст, автор, герой, революционная борьба, новая мораль.

Главное место в прозе А.А. Фадеева в 20–30-е годы отводится теме гражданской войны на Дальнем Востоке. Говоря о главной проблеме романа «Разгром», писатель признался: «В гражданской войне происходит отбор человеческого материала, все враждебное сметается революцией, все не способное к настоящей революционной борьбе, случайно попавшее в лагерь революции, отсеивается, а все поднявшееся из подлинных корней революции, из миллионных масс народа, закаляется, растет, развивается в этой борьбе. Происходит огромная переделка людей. Эта переделка людей происходит успешно потому, что революцией руководят передовые представители рабочего класса – коммунисты, которые ясно видят цель движения и которые ведут за собой более отсталых и помогают им перевоспитываться. Так я могу определить основную тему романа» [5, с. 103].

Данное высказывание – ключ не только к роману «Разгром», но и ко всему литературному наследию автора. Характерны языковые средства, при помощи которых автор размышляет о творческой задаче. В первых фразах говорится об «отборе человеческого материала». Впечатление, что речь идет о неодушевленных предметах. Навязчивое повторение местоимения «все» в соседстве со словами «враждебное», «случайное», «не способное к борьбе» подтверждает мысль об ограниченности писателя во взгляде на народ. Для А.А. Фадеева подлинные представители народа – пролетарии в единстве с сочувствующими. А остальные вроде бы не люди, они не могут существовать, ощущать и осмысливать окружающее, как коммунисты, которых писатель именуется «передовые представители рабочего класса». Что же тогда уготовлено по отношению к враждебному и случайному? Автор говорит открыто: «отсеивается», «сметается». А.А. Фадеев представил не столько масштабность, размах революции, сколько её глубинное влияние на человека. Он изучал изменения, происходящие как с человеком, так и с группами людей.

Первые опыты советской литературы подавали народ «преимущественно в образе единого, синтетического героя-массы, а отдельные личности или растворялись в человеческом потоке, или были обозначены так, что не создавали типических характеров. Индивидуализации подвергались образы руководителей коллектива» [2, с. 172]. А.А. Фадеев так же внимание уделял образам вожаков, командиров. Они у него либо из трудовой среды, либо оказываются оторваны от труда на земле. Авторитет командира

основан на непоколебимом убеждении в исключительности и правоте. Именно так в романе «Разгром» предстает командир партизан Осип Абрамович Левинсон. Автором он подается как фигура масштабная, человек негибаемой воли, рожденный для того, чтобы руководить: «Никто в отряде не знал, что Левинсон может вообще колебаться: он ни с кем не делился своими мыслями и чувствами, преподносил уже готовые «да» или «нет». Поэтому он казался всем ...человеком особой, правильной породы» [5, с. 82]. Кроме того, он знал также..., что «вести за собой других людей можно, только указывая им на их слабости и подавляя, пряча от них свои» [5, с. 82].

А.А. Фадеев особо выделяет в Осипе Левинсоне якобы природное, подсознательное чувство правды, почти звериную способность ориентироваться в постоянно изменяющейся обстановке: «особенный нюх...шестое чутье, как у летучей мыши»; «он был на редкость терпелив и настойчив, как старый таежный волк, у которого, может быть, недостает уже зубов, но который властно водит за собой стаи – непобедимой мудростью многих поколений» [5, с. 66].

Особенно показательна в этом отношении сцена схода-суда над Морозкой, в которой командир Левинсон показан жестким, подчиняющим себе людей. Герой использует способность говорить тихо, но так, чтобы его все слышали, стремились поймать каждое слово. А слова его были весьма убедительны, при том, что он мог внутренне быть неуверенным, даже отчасти потерянным, не иметь четкого представления о схеме дальнейших действий. Левинсон убежден в том, что привыкли передоверять «самую важную свою заботу» именно таким, как он. Осознание личной исключительности, особенной значимости, убежденность в избранности делало командиров и комиссаров фигурами, становившимися *над* коллективом. Закономерно, что во многих случаях неповиновения, разболтанности, нарушения воинской дисциплины, это вынуждало их поддерживать собственный авторитет силой оружия.

Например, в сцене ловли рыбы на ослушавшегося приказа командира бойца, до этого издевавшегося над слабоумным Бусырей, смотрели одобрительно, а на Левинсона насмешливо, но после применения нагана и угрозы расстрела на командира «все смотрели... с уважением и страхом, но и только: сочувствия не было. В эту минуту он сам почувствовал себя силой, стоящей *над* отрядом. Но он готов был идти на это: он был убежден, что сила его правильная» [5, с. 127]. Данный эпизод показывает доподлинные взаимоотношения вожака и массы. Точнее всего, это отношение хозяина к личной вещи.

Литературовед А.Г. Бочаров, анализируя концепцию личности в современной советской литературе, заметил, что «существует вечная радость власти – власть силы, денег, должности, власть авторитета. А в иерархии хозяин, вождь, руководитель, лидер (живая душа коллектива) – нет самоотреченности, нет самоуничтожения. При таком понимании авторитет выступает лишь синонимом «радости денег», «радости должности». Неудивительно, что отношение «хозяина» к человеку как к бездушной вещи не раз встречается в произведениях Фадеева. Все это говорит о том, что только ценою огромных волевых усилий командирам удается поддерживать свой авторитет» [1, с. 173].

Поведение командира, его сила, имидж уверенного в себе руководителя, знающего, куда вести – всего лишь маска. Она вмиг слетает только перед угрозой неминуемой гибели отряда: «Он беспомощно оглянулся, впервые *ища поддержки* со стороны... Потом он весь как-то опустился и съезжился, и все заметили, что *он очень слаб* и постарел. Слезы катились по его бороде» [5, с. 203]. Он оплакивал не собственную вину за уничтожение отряда для им же самим придуманной абстрактной идеи – сохранить воинское формирование как боевую единицу. Личную судьбу, потерю власти над людьми оплакивал Левинсон. Подтверждение в тексте романа.

В финале главный герой, выехав на пригорок, увидел прекрасную землю, которая сулила оставшимся в живых и самому командиру отдых и хлеб. Люди, не втянутые в войну, мирно трудились на току. Левинсон понял, что можно, подчинив этих тружеников своей воле, сделать их «вскоре такими же своими, близкими людьми, какими были те восемнадцать, что молча ехали следом». Командир «перестал плакать» [5, с. 204]. У главного героя ни тени раскаяния, ни одной мысли о невозможности массовых жертв во имя абстрактной цели...

С.И. Шешуков, безапелляционно заявил, что «жесткость, которую, скрепя сердце, проявил Левинсон, по существу оказывается проявлением величайшей справедливости и подлинного гуманизма» [6, с. 63].

Исследователь И.И. Жуков пришел к выводу о том, что главный герой оказывается в ситуации, когда вынужден действовать вопреки нравственным побуждениям, отравляя Фролова. А причина тому – ответственность за судьбу отряда, которая формируется как следствие подчинением «более властно, а, следовательно, для него и более нравственному чувству».

Мы видим, как перепутаны понятия нравственности и классовой морали. Важно отметить сдвиг шкалы оценок: то, что подобные поступки командира оцениваются как яркое проявление высшей справедливости. Только исследователь В.М. Озеров оказался одним из совсем немногих, кто открыто выразил мысль о способности героя допускать ошибки: «Усталый, потерявшийся Левинсон однажды не сумел взять себя в руки, не отменил *неправильного* приказа о назначении Мечика в дозор, и это привело к непоправимому – отряд попал в засаду» [4, с. 99].

Как мы видим, основным побудительным мотивом, движущей силой всех действий руководителей разного уровня, данных в художественной форме, является вовсе не мысль о достойном служении Родине. Скорее напротив, – это стремление к самореализации, поддержанию мифов о собственной исключительности, утверждение в сознании окружающих неповторимости, а главное – постоянное стремление к удержанию власти над находящимися рядом.

Ни в одном из эпизодов, в которых описывается необоснованное ничем насилие, мы не увидим фадеевского протеста. Нет, к сожалению, даже простого сочувствия к жертвам. Наоборот, действующие лица получают поддержку писателя, так как у него «одно дыхание с героями, одинакова их любовь и одинакова их ненависть, интересы *своего* класса питают и устремляют мысль, чувство и желание как автора, так и его героя...» [3, с. 139].

Калечащее нравственность человека влияние на его духовный мир новой морали, пагубное воздействие безнаказанности от массовых убийств не в бою показано автором достаточно широко. Картины этого даны во многих ситуациях и на примере разных по занимаемому положению и происхождению людей. И если классовое, партийное отрицает христианские заповеди и оправдывает человеческие жертвы, убийства не в бою («Левинсон глубоко верил в то, что... все, что приходится им (бойцам – Б.Г.) переносить, даже смерть, оправдано своей высшей целью») [5, с. 125], то ожесточение, сухость души, обесценивание человеческой жизни в сознании масс – это страшный итог принятия «новой морали», выработки нового взгляда на систему ценностей и человеческих отношений.

Список литературы

1. Бочаров А.Г. Требовательная любовь. Концепция личности в современной советской литературе. М.: Художественная литература, 1977.
2. Бушмин А.С. Александр Фадеев. Черты творческой индивидуальности. Л.: Художественная литература, 1971.
3. Бушмин А.С. Преемственность в развитии литературы. Л.: Наука, 1975.
4. Озеров В.М. Александр Фадеев. Творческий путь. М.: Советский писатель, 1976.
5. Фадеев А.А. Собрание соч. в 4 т. М.: Правда, 1987.
6. Шешуков С.И. Александр Фадеев. Пособие для учителя. М.: Просвещение, 1964.

Гончаров Ф.А.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Г.А. Козлова)

Фронтальная поэзия сквозь призму защитников и завоевателей

Духовные ценности, которые несет будущим поколениям русская фронтальная поэзия, отражают патриотический порыв не только фронтовиков, но и работников тыла, в отличие от депрессивной поэзии завоевателей, которые были разгромлены советскими воинами.

Ключевые слова. Поэзия, патриотизм, нравственные и философские проблемы.

75 лет прошло со дня Победы в Великой Отечественной войне (1941–1945). Но время не снижает интереса к этой теме, привлекая внимание сегодняшнего поколения к далёким фронтовым годам, к истокам подвига и мужества, человечности и гуманизма. Среди ужасов и мрака войны люди всегда искали утешение и искру надежды. Одним из таких источников силы во время Великой Отечественной войны стала поэзия. Слово поэта и писателя на войне и о войне трудно переоценить. Меткое, разящее, возвышающее слово, стихотворение, песня помогали идти вперёд, врываются в сердца каждого защитника Родины, утверждали красоту и величие моральных ценностей.

Известно, что слово обладает огромными воспитательными возможностями. Оно учит человека эмоциональной восприимчивости и эстетическому вкусу, прививает нравственные жизненные позиции и способствует обретению истинных ценностей.

В военных произведениях нравственным и философским проблемам отводится главное место. Военная тема актуализирует темы о смысле человеческой жизни, цене победы и подвига, истинному и ложному героизму, нравственному выбору человека. Поэтому в литературе фронтовых поэтов и писателей прослеживаются три основные темы: человек и война, человек на войне, война и мир.

Одними из первых следует назвать поэтов-участников войны, тех, кто создавал свои произведения непосредственно на полях сражений.

Историю создания стихотворения «Я убит подо Ржевом»(1946) поведал сам А.Т. Твардовский в специальной заметке, опубликованной в 1969 г. Основной темой произведения он назвал чувство долга советского солдата перед Родиной, умение жертвовать собой ради счастья следующих поколений: *И у мертвых, безгласных,/ Есть отрада одна:/ Мы за родину пали,/ Но она – Спасена...*

Повествование идет от первого лица: *Я убит подо Ржевом,/ В безымянном болоте...* [1]. Изображая смерть в бою русского солдата, поэт объясняет, почему он пошел на войну, рассказывает о переживаниях и чаяниях наших людей; у него нет зависти к тем, кто выжил, есть только желание освободить страну, победить: *И никто перед нами/Из живых не в долгу,/ Кто из рук наших знамя/Подхватил на бегу,/Чтоб за дело святое,/За советскую власть/Так же, может быть, точно/ Шагом дальше упасть...* [1]. В стихотворении актуализируется духовно-нравственное, патриотическое отношение советского солдата к событиям Великой Отечественной войны.

Совершенно иной пафос стихотворения Э.М. Ремарка «Он пал под Можайском» (1940–1950). Автор описывает гибель немецкого солдата, пришедшего на нашу землю воевать с нашим народом. Через все стихотворение проходит тема смерти, философия умирания тела, истлевания человеческой плоти. Несмотря на общеизвестный гуманизм Э.М. Ремарка, он противопоставляет в стихотворении несправедливую и жестокую смерть молодого солдата, своего соотечественника-завоевателя, погибшего в бою на чужой земле, и «врагов», советских солдат, как ему кажется, несправедливо лишивших этого солдата жизни. Рассуждения Э.М. Ремарка подаются на фоне вплетенных в текст картин природы и предполагаемых фантазий убитого солдата. С этой целью в тексте широко используются различные средства художественной выразительности: *И как на грязных облаках соскользнул; И его лицо было умиротворенным и отрешенным.* Человек убит, а мир живет своей жизнью:

...А под ним таинственно
шумела весна.
Поле боя снова стало лугом.
Журчали ручейки.
Под ним шевелились корни,
Напирали ростки, пробивали жесткую поверхность
земли,
Но все более размягчавшийся китель они пробить
не могли [3].

Примечательно, что пацифист Э.М. Ремарк сознательно уходит от акцентирования цели солдата, не говорит, во что он верил, кем был по национальности. Действительно, автор хотел показать жестокость войны, убийства и смерть, уносящую жизни молодых людей. Он даже в конце стихотворения говорит о том, что этого солдата ждала с войны мать. Однако автор забывает о том, что на той земле, которую этот солдат пришел покорять и на которой погиб, у убитых им русских солдат тоже были матери, и они тоже ждали своих сыновей с войны:

И лишь порой его мать повторяла,
что ему повезло, что он умер так рано
и что ему не пришлось все это пережить,
но она так не думала. Она умерла через семь лет [3].

Жизнь человека ценна для его близких, родных ему людей. Пришедший на чужую землю с мечом должен быть готов к смерти, потому что люди будут свою землю защищать.

Сравнивая стихотворения советского и немецкого поэтов, можно сказать, что Э.М. Ремарк написал стихотворение-молитву обо всех воинах, солдатах, погибших на полях сражений. Его слова звучат как молитва за каждого из них. Но его гуманизм опасен тем, что он уравнивает солдата-защитника и варвара, пришедшего завоевывать чужую землю, пришедшего убивать.

А. Твардовский создал произведение-завещание, в котором он от лица погибшего обращается ко всем защитникам родной земли и говорит о том, что они обязаны сделать то, что он не успел:

...Я вам жить завещаю –
Что я больше могу?
Завещаю в той жизни
Вам счастливыми быть
И родимой отчизне
С честью дальше служить [1].

В стихотворении А.Т. Твардовского «Я убит подо Ржевом...» погибший солдат верит, что он останется в различных проявлениях мирной жизни, ради которой погиб:

...Я – где крик петушиный
На заре по росе;
Я – где ваши машины
Воздух рвут на шоссе... [1].

Мысль о бесславной гибели немецкого солдата в стихотворении Э. Ремарка натуралистична и жестока, однако автор не доводит ее до логического конца, не говорит о том, что смерть воина, пришедшего завоевывать чужую землю, оправдана и закономерна.

...Его череп какое-то время как бы висел в воздухе, потому что молоденькая вишня проросла сквозь его глазницы и приподняла его и цвела,
а он глазел в небо, среди соцветий... [3].

В стихотворениях А. Твардовского и Э. Ремарка описана гибель солдат во время Великой Отечественной войны. Тела их не были найдены и не были похоронены. Оба автора ведут рассказ о том, что происходит с их героями за чертой жизни. Смерть в бою настигает обоих, но А.Т. Твардовский пишет о том, что тленно только тело, а душа героя, погибшего за родную землю, в раю; благодарность потомков навсегда останется с ним. Э.М. Ремарк только оплакивает гибель солдата, погибшего на чужой земле, испытывая какую-то неловкость, стыд за содеянное, понимая бессмысленность этой смерти. Даже мать тоскует о своем сыне тихо, понимая всю античеловеческую сущность той войны, в которой он был на стороне убийц:

...О нем некоторое время горевали
в Гиссене,
но потом его забыли... [3].

Список литературы

1. Твардовский А. Я убит подо Ржевом. URL: <https://rupoem.ru/tvardovskij/ya-ubit-podo.aspx>.
2. Ремарк Э.М. Три товарища. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=205677&p=1>.
3. Ремарк Э.М. Он пал под Можайском. URL: <https://rustih.ru/erix-mariya-remark-on-pal-pod-mozhajskom/>.

Демиденко В.,
магистрант, ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Н.Л. Федченко)

Тема войны в лирике Юрия Кузнецова

Статья посвящена исследованию лирики Юрия Кузнецова, в частности, отражению в ней темы войны. Потеря на войне отца, боль от одиночества матери навсегда вошли в поэзию Юрия Поликарповича, чтобы определить ее мотивы и образы. В работе указывается на особый временной контекст лирики, на смешение времен, что делает неизбывной непережитую «военную память» лирического героя.

Ключевые слова: мотивы, образы, тема войны, лирический герой, время в произведении.

Лирика Юрия Кузнецова – это самые разные мотивы, разные временные промежутки, сложное смешение и переплетение смыслов. В своём творчестве поэт ставил масштабные задачи. Ю. Кузнецова с полным основанием можно назвать продолжателем традиций русской классической литературы. В его творчестве отражаются вопросы бытия, проблемы современности, трагической судьбы России.

Одним из первых и самых известных стихотворений поэта стала «Атомная сказка». Название стихотворения представляет собой реакцию на определенную культурную парадигму, получившую большое распространение во времена его написания. На вторую половину 1960–1970 гг. приходится эпоха многочисленных переделок классических произведений (особенно сказок) «на новый лад». Кузнецов обращается к преобразованию текста, желая показать читателю трагизм современного мироустройства. Трансформация сказки

скрывает в себе губительную трансформацию самого бытия, лишаящегося – не сказочных, а духовных, нравственных – хранимых в сказке основ:

Эту сказку счастливую слышал
Я уже на теперешний лад,
Как Иванушка во поле вышел
И стрелу запустил наугад.

Мир, лишаемый извечно опоры, становится пугающе зыбким. В нем поэт ищет то вечное, что не позволит ему рассыпаться на куски. Одной из «вечных» тем в творчестве Кузнецова, его основополагающим пластом становится военная тема.

Отец поэта погиб во время Великой Отечественной войны в битве за освобождение Севастополя. Мальчик тяжело переживал его гибель. Впоследствии поэт напишет о том, что «в детстве обрадовалась брешь. Это сосущая загадочная пустота отцовского отсутствия, которую я мог заполнить только словом. Свои первые стихи написал в 9 лет. И долго писал просто так, не задумываясь, что это такое, и не заметил, когда стихи стали для меня всем». В этих стихотворениях проникновенный лирики вновь и вновь воссоздает образ отца, образ ожидающей его возвращения матери:

Из пустоты бежит прожектор криво
И вырывает наугад года.
Я снюсь отцу за два часа до взрыва,
Что станет между нами навсегда.

От той взрывной волны, летящей круто,
Мать вздрогнет в тишине еще не раз.
Вот он встает, идет, еще минута –
Начнется безотцовщина сейчас!

«Огромную услышу пустоту...». Строка из этого стихотворения, пожалуй, как нельзя лучше, передает то настроение, которым будут наполнены вся последующая военная лирика поэта.

Ужас войны, потеря близкого человека, судьба, в которой нет отца – все это вместилось в простые, лишённые пафоса строки. Поэту удалось словно соединить два времени. Бегущий криво «прожектор», образ из военной эпохи, освещает вновь и вновь года, которые набегают один за одним уже в послевоенной истории, освещает каждое мгновение, не позволяя памяти отстраниться от тех лет. Там, в прошлом звучит взрыв, убивший отца, а в будущем день за днем мать вздрагивает от него, встречаясь с горьким известием.

Соединятся времена в бесконечном, неразрываемом повторении и в одном из лучших «военных» стихотворений – «Возвращение».

Шёл отец, шёл отец невредим
Через минное поле.
Превратился в клубящийся дым –
Ни могилы, ни боли.

Мама, мама, война не вернёт...
Не гляди на дорогу.
Столб крутящейся пыли идёт
Через поле к порогу.

Болью потери проникнуто и стихотворение «Память». И в нем вновь возникает сложная временная конструкция:

Снова память тащит санки по двору.
Безотцовщина. И нет воды.
Мать уходит в прошлое, как по воду,
А колодец на краю войны.

Житейские образы вырастают до бытийных обобщений, мгновение обретает звучание вечности: колодец «из снега чёрным солнцем светит, // Освещая скудным бликом дом. // И на санках ведра, будто свечи, // Догорая, оплывают льдом...». Холод зимней ночи перерастает в холод жизни, порождая образы «обмороженной сединой» матери, «обмороженной памяти». Память вечна. Горечь утраты будет сопровождать человека на протяжении всей жизни, ей не суждено исчезнуть, как никогда не исчезнуть появившейся седине.

Повторяясь вновь и вновь, образ отца и не дождавшейся его матери встретится нам и в стихотворении «Гимнастёрка». И вновь все просто и буднично, но от этого не менее страшно. Просто солдат погибает на войне. Просто дома его ждёт жена и ребёнок, ждёт, чтобы никогда не дожждаться. От любимого мужа и отца остаётся только гимнастёрка. Одна из тысяч, миллионов историй, одна из миллионов судеб... Но ее трагизм, ее необратимость звучат уже не как страшная трагедия семьи, а трагедия самой страны, всего народа. Вдова, прижимая к себе гимнастёрку, вновь и вновь чувствует себя женой, чувствует, что муж будто ещё жив и находится рядом:

И командиры на войне
Такие письма получали:
«Хоть что-нибудь верните мне...» –
И гимнастёрку ей прислали.

Она вдыхала дым живой,
К угрюмым складкам прижималась,
Она опять была женой.
Как часто это повторялось!

Лирический герой в стихотворении «Голоса» понимает, что за свою страну не страшно умереть. Лучше смерть, чем предательство. Любовь к Родине несравнима ни с чем, её нельзя забыть или от неё отказаться. И вновь по-кузнецовски просто строки наполняются не героическим, а обыденно-величественным звучанием:

Но если имя родины откроет,
Её убьют чужие и свои.
И он молчит, и только бездна воет
В живом молчанье смерти и любви.

Война – это страдания, потери и разрушения. Поэт точно знает, что от неё невозможно убежать или спрятаться. Необходимо защищать свою семью, дом, в котором родился. В стихотворении «Из сталинградской хроники. Посвящение» лирический герой понимает, что ради любви к своей Родине можно пойти на многое.

Сотни бед или больше назад
Я вошёл в твой огонь, Сталинград,
И увидел священную битву.
Боже! Узы кровавы твои.
Храм сей битвы стоит на крови
И творит отступную молитву.

В произведении отчетливо слышны христианские мотивы: сталинградская битва названа священной, а образ самого города аллюзивно отсылает к образу храма «Спас на крови».

Все страдания, все перипетии военной жизни можно пройти благодаря любви к своему отечеству. Это и становится лейтмотивом военной лирики Кузнецова. Военные строки соотносятся с великим служением Богу, а сам поэт в поэтической молитве обращает к нему слова, соотносимые с обращениями к Отцу словами Христа: *Поднимаю свой голос и зрак:/Отче! Я в Твоей воле... Итак,/Посвящаю поэму Отчизне.* Тема войны не уходит и из «мирных» стихотворений лирика. Кузнецов служил в армии в 1961–1964 гг., а в 1962 году ему довелось находиться на Кубе в период Карибского кризиса:

Я помню ночь с континентальными ракетами,
Когда событием души был каждый шаг,
Когда мы спали, по приказу, нераздетыми
И ужас космоса гремел у нас в ушах.

Война не может стать мечтой о героизме; это всегда боль и потери, что чутко ощущает лирический герой, совсем еще молодой человек:

С тех пор о славе лучше не мечтать
С закушенными изнутри губами,
Забывать о счастье и молчать, молчать –
Иначе не решить воспоминаний.

Молодые солдаты жили в непрерывном страхе, в состоянии боевой готовности. В любой момент могла произойти ядерная война. Этот жизненный эпизод навсегда останется в памяти поэта и повлияет на его дальнейшее творчество. В стихотворении «На краю» поединок происходит уже не на фронте, а в жизни, в судьбе лирического героя. Он ощущает себя одиноким, предчувствует появление чего-то неведомого, страшного. В данном стихотворении война – более масштабная, вселенская. В ней скрыт потусторонний смысл: *Битва звёзд, поединок теней/ В голубых океанских глубинах.// Наливаются кровью моей/Вечный снег и следы на вершинах.* Тема войны для поэта стала очень личной, крайне тяжёлой. И он сумел найти самые проникновенные слова, чтобы передать ее непреходящую боль и дать присягу в неизбывной ей верности.

Список литературы

1. Кузнецов Ю.П. Изумрудный дождь. М.: Ньюанс, 1993.
2. Кузнецов Ю.П. Стихотворения. М.: Эксмо, 2011.

Еременко А.Ю.,
аспирант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – проф. А.А. Безруков)

Мотивы художественных произведений в текстах современных авторов-исполнителей

В последнее время все чаще можно услышать утверждение о том, что русский рэп является наследником русской поэзии и литературы, а авторы – новыми голосами поколения, современными бардами. С данным утверждением вполне легко согласиться, если проследить, какое количество отсылок к русской художественной литературе кроется за, казалось бы, простыми и иногда крайне прямолинейными текстами. Данная статья посвящена решению данной научной задачи.

Ключевые слова: автор-исполнитель, русская литература, интертекстуальность, реминисценция, художественный текст, рэп, поэзия, современная ритмическая поэзия, Оксимирон, Noize MC.

Вопрос о связи русского рэпа с русской поэзией давно является актуальным, многие исследователи и сами авторы не могут прийти к общему знаменателю. Например, известный писатель, поэт и публицист Дмитрий Быков в своей лекции, посвященной рэпу, расшифровал аббревиатуру РЭП так: русская ритмическая поэзия. Но Дмитрий Львович Быков со своей точкой зрения точно не единственный – Алексей Грюндиг, лидер легендарной рэп-группы «Рабы Лампы», сказал: *«рэп – это прежде всего поэзия»* [3]. С чем согласны многие современные поэты.

В творчестве одного из самых известных рэп-исполнителей, поэтов, отождествляемых с О.Э. Мандельштамом, Мирона Яновича Фёдорова или Оксимирона большое количество как прямого цитирования, так и интертекстуальности. В одном из первых его текстов «Неваляшка» присутствует реминисценция: *Из точки А в точку Б вышел юноша бледный со взором горящим... / А я жизни учился у мертвых, как принц Датский у тени отца* («Неваляшка» Оксимирон) [8].

В «принце Датском» можно легко опознать «Гамлета», но еще легче опознать отсылку к поэту-символисту В.Я. Брюсову [1, с. 174].

Если обращать внимание на интертекстуальность, то можно обратиться к тексту трека «Всего лишь писатель»: *У нас пир во время чумы, глаза у нимф пусты* («Всего лишь писатель» Оксимирон) [8].

«Пир во время чумы» – это прямая отсылка к Пушкину [9, с. 253]. При этом не к какому-то одному определенному произведению, а ко всему творчеству великого поэта в целом. Строчка *«глаза у нимф пусты»* [8] ассоциируется с одной из сцен трагедии «Борис Годунов». Во время празднества в замке Марина Мнишек, погрузившая Гришку Отрепьева в политику, описывается одним из кавалеров так: *Да, мраморная нимфа: глаза, уста без жизни, без улыбки...* [9, с. 713].

Сон Отрепьева – один из ключевых моментов в «Борисе Годунове». Героя ведет крутая лестница на башню. Москва с высоты похожа на муравейник, но жители над ним смеются, и он падает вниз.

Мне снилось, что лестница крутая/Меня вела на башню; с высоты/Мне виделась/Москва, что муравейник;/Внизу народ на площади кипел/И на меня указывал со смехом,/И стыдно мне и страшно становилось –/И, падая стремглав, я пробуждался... (А.С. Пушкин. «Борис Годунов») [9, с. 684].

Здесь почти все образы соотносятся с героями главного альбома Оксимирона – «Горгород». Там тоже главный герой Марк сравнивает Горгород с муравейником. Присутствует также и тема падения: *На город падает тьма, засыпает шпана, просыпается мафия. / Там, под нами, копошась, муравейник разевает пасть...* («Накануне» Оксимирон) [8].

Если обратиться к тексту песни «Полигон», то мы можем найти там такие строки: *Почувств недуг, они принесут беду к твоему очагу,/ Бунт, войну и чуму, смуту, пули, мы так негодуем.* («Полигон» Оксимирон) [8]. Образ Бориса Годунов всплывает сам собой, хотя он и не называется прямо. «Борис Годунов» А.С. Пушкина – это претекст альбома «Горгород» Мирона Яновича: общая философия, взгляды героев, народа, образ города. Начиная от прямых отсылок и интертекстуальности и заканчивая упоминанием мыслителя Никколо Макиавелли, чьи сочинения повлияли на Александра Сергеевича при создании вышеупомянутой трагедии.

Но не только Оксимирон обращается к произведениям русских классиков. К русской классике и, в особенности, к поэтам Серебряного века, обращался еще один известный создатель современной поэзии Иван Алексеев (Noize MC). Один из его треков имеет название «Сохрани мою речь». Именно так называется одно из известных стихотворений Осипа Мандельштама. Строки стихотворения легли в основу припева.

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,/ За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда./ Так вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,/ Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда. («Сохрани мою речь» Noize MC) [7].

Авторство куплетов принадлежит самому Алексееву. Они были написаны на основе стилистики, тематики творчества и биографии Мандельштама, а в тексте-посвящении говорится о важности сохранения культуры и голоса не только этого поэта, но и всех известных русских поэтов. В песне «Сохрани мою речь» возникает лирический образ Надежды Мандельштам – жены писателя, которая сумела сберечь все рукописи мужа, восстановив их по памяти. Так совершенно по-новому интерпретируется эта страшная тема истории русской поэзии.

Сохрани! Пронеси под носами щечек натасканных;/ Мимо глазастых чинов при погонах и демонов в штатском./ Сквозь: обыски, ссылки, аресты и казни, до станка типографского.// Сохрани написанное о памяти моей пером по памяти твоей листу./

*Не оступись по дороге на скользком льду,/ Канал едва подмерз, а
идти еще не одну версту.// Сохрани все то, что только ты одна
сможешь сберечь,/ Пока ты есть – эту рукопись им не сжечь/
Не возьмет, ни костер, ни печь, меня уже не сохранить.../ Храни
мою речь (Noize MC, «Сохрани мою речь») [7].*

Иван Алексеев в песне «В темноте» просто примеряет на себя образ чтеца, по-новому интерпретируя стихотворение И. Бродского «Я всегда твердил, что судьба – игра». Текст самой песни и строки припева являются почти полным пересказом стихотворения Бродского: *Я сижу в темноте./ И она не хуже в комнате, чем темнота снаружи* (Noize MC, «В темноте») [7].

Одним из последних сочинений И. Алексеева стал текст на песню «Почитай старших». «Почитай старших» – это манифест о литературном труде, о том, зачем нужно наследие поэтов прошлых веков. «Это песня о том, что все мы стоим на плечах у гигантов-предшественников и поем свои новые песни под аккомпанемент могучего хора великих голосов прошлого», – говорит сам Noize MC [7].

Куплеты друг от друга здесь отделяют отрывки из произведений Мандельштама, Маяковского и Есенина, а сам Иван рассуждает о муках, с которыми сталкивается творец.

Текст каждого куплета песни начинается с интерлюдий, которые состоят из строк О.И. Мандельштама, В.В. Маяковского и С.А. Есенина соответственно:

*Нет, никогда, ничей я не был современник./ Мне не с руки
почёт такой./ О, как противен мне какой-то соименник./ То был
не я, то был другой* (О.И. Мандельштам, «Нет, никогда, ничей я не был современник») [4, с. 78];

*На чешуе жестяной рыбы/ Прочёл я зовы новых губ/ А вы/
Ноктюрн сыграть/ Смогли бы/ На флейтах водосточных труб?*
(В.В. Маяковский, «А вы могли бы?») [5, с. 93].

*Мне нравится, когда камень брани/ Летят в меня, как град
рыгающей грозы/ Я только крепче жму тогда руками/ Моих волос
качнувшийся пузырь* (С.А. Есенин, «Исповедь хулигана») [2, с. 103].

Каждая из интерлюдий пересекается с тематикой «своего» куплета, в каждой свой посыл: в первой о том, что поэт не отражает своего времени и отрицает причастность к этому; во второй имеется в виду то, что не каждому дано сыграть ноктюрн на флейтах водосточных труб, то есть не каждому дано из простых и корявых (как трубы) слов сделать произведение искусства; в третьей же Noize MC говорит о том, что критика делает автора сильнее, что помогает достичь максимального поэтического мастерства.

Вообще вся песня – это большая благодарность всем классикам русской литературы. Даже само название песни «Почитай старших» имеет двойной смысл – классиков нужно и чтить, и читать. Если же обратиться к самим куплетам песни, к тексту, авторство которого принадлежит И. Алексееву, то в нем тоже достаточно много интертекстуальности.

В моей голове голоса./ Они появились там тихо, как лунные кратеры./ Но они громко спорят, и дело нередко кончается драками./ Они завывают, треща и дрожа, как игла в борозде поцарапанной./ У них много общего, но я не слышал ещё двух одинаковых./ Я, порой, говорю их цитатами./ Они тоже нередко шпарят готовыми фразами, откуда-то взятыми (Noize MC, «Почитай старших») [7].

Автор указывает, что и сам он, и авторы, на чьи произведения Алексеев опирается, тоже использовали в своих произведениях мотивы и сюжеты других писателей. Именно эти строки максимально точно отражают, что интертекстуальность существовала всегда, а для современных авторов-исполнителей русские классики – те самые голоса в голове, которые «переходят» в тексты песен.

Они в каждой клетке моей, в каждом атоме./ Это не может не радовать./ Их опытом я защищён, как рыцарь – турнирными латами./ Под каждой ногой – великана плечо./ Устрицей глядя на мир из их раковин./ В их честь я трублю свою песнь, как ежечасный хейнал с костёла над Краковом./ Новые шпоры вбиваются в плоть – Пегас скачет уставший./ Прежде, чем языком что-то молоть, почитай старших (Noize MC, «Почитай старших») [7].

Строчкой «Устрицей глядя на мир из их раковин» главный герой отсылает нас к стихотворению Маяковского «Нате», где у того устрица – некий обыватель, который смотрит на мир «из раковин вещей» [5, с. 48]; человек с максимально узким взглядом на мир. В контексте песни Иван Алексеев находит новый смысл данной строчки. «Устрица» – сам главный герой, что смотрит на мир глазами других поэтов и писателей, которые упоминаются в песне. Строчка «Прежде, чем языком что-то молоть, почитай старших» [7] очередной реверанс в сторону русских классиков.

Во втором куплете автор-исполнитель продолжает не только цитировать классиков, но и интерпретировать их слова.

Поэзия – та же добыча радия: в грамм добыча, в год труды./ Изводишь единого слова ради тысячи тонн словесной руды./ Кто-то кричит: «Эти строчки украдены! Позор лирическому кастрату! (Noize MC, «Почитай старших») [7].

Данные строки отсылают нас к стихотворению «Разговор с фининспектором о поэзии» В. Маяковского: *Я слов бесценных мот и транжир./ Лапти сменил на цилиндр и башмаки лакированные (Noize MC, «Почитай старших») [7].*

Первая строка – это вновь цитата из стихотворения Маяковского «Нате» [5, с. 48]. Но для Алексеева она может иметь несколько смыслов: во-первых, Noize MC, как рэпер, автор и поэт, работает с большим количеством слов и не стесняется развернуто раскрывать свои мысли, во-вторых, слова, которые он произносит – это часть его бесценного дара, так как, безусловно, слово – основа его жизни, как у любого поэта, в-третьих, если опираться на контекст

стихотворения Маяковского, то герой не прячет свои творения, не пишет «в стол», а наоборот благородно делится ими со всеми, чтобы донести свои мысли до читателя. Следующая строчка – почти цитата из «Исповеди хулигана»: Сергея Есенина: *А теперь он ходит в цилиндре/ И лакированных бамаках.* [2, с. 121] Так автор проводит параллель между собой и классиком – Сергеем Есениным, который выбрался из села Константиново и стал известным поэтом.

Припев песни И. Алексеева можно считать эпилогом всех слов, сказанных до этого – в современном мире, который наполнен пустой болтовней и бесполезной информацией, стоит опираться на русскую классику, а не забивать голову бесполезным медийным контентом. «Почитай старших» – это призыв не к бездумному уважению чьего-либо статуса, а к истинной мысли, опыту и результатам, которыми наполнена русская классическая литература.

Почитай старших./ Величина стаж – это важно,/ Когда скорость потока рвёт чердак страшно,/ Сносит к чертям башню./ Не ради левой залипухи расчехляй гаджет./ От мемасиков отвлекись на классику – почитай старших (Noize MC, «Почитай старших») [7].

В мире, где все события пролетают с бешеной скоростью, а человеческое внимание не поспевает за огромными объёмами информации, обратиться к истории и книгам в разы эффективней, чем заполнять тревожную пустоту в голове развлекательным медийным контентом. «Почитай старших» – это призыв не к бездумному уважению чьего-либо статуса, а к опыту и результатам.

Современные авторы-исполнители часто опираются на опыт предшественников, цитируют русских писателей, используют образы и мотивы классических произведений. Для того чтобы это понять, достаточно погрузиться в работы современных поэтов и убедиться в том, что русская классическая литература является основой, фундаментом нынешней поэзии: *Деревом стать суждено не каждому семени,/ А только тому, которому повезет с почвой./ Как мне с тобой./ Сильно-сильно, очень-очень (Noize MC, «Сохрани мою речь») [7].*

Список литературы

1. Брюсов В. Я. Избранное. Стихотворения. Лирические поэмы. – М.: Московский рабочий, 1983.
2. Есенин С.А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1, 3. М., 1977.
3. Интервью рэп-исполнителя Алексея Грюдига «Рабы Лампы» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/community/2646880/post78089646>.
4. Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т.1. Стихотворения. М., Худож. лит., 1990.
5. Маяковский В.В. «Поэмы. Пьесы. Стихи.». М.: «Правда», 1985.
6. Официальный сайт поэта и публициста Д.Л. Быкова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru-bykov.livejournal.com/3138133.html>.
7. Официальный сайт рэп-исполнителя Noize MC (Иван Алексеев) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://noizemc.com/releases>.
8. Официальный сайт рэп-исполнителя Oxxxymiron (Оксимирон) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://oxxxymiron.com/music>.
9. Пушкин А. С. Большое собрание сочинений / А. С. Пушкин. М.: «Советская Россия», 1980.

Караченцева Н.А.,
студент ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Д.А. Ковальчук)

Человек и время в сатирических произведениях М.А. Булгакова 20-х годов

В данной статье рассматривается позиция М.А. Булгакова на современное ему советское общество на примере его сатирических произведений 20-х годов XX века.

Ключевые слова: гротеск, сатира, юмор, революционное преобразование, человеческий порок, проза, социализм.

Мы часто наблюдаем, что во многих литературных произведениях писатель стремится к нарушению жизненных пропорций, к преувеличению, гротескной форме, резко нарушающей реальный облик явления. Всё самое лучшее, что вышло из-под пера замечательнейшего писателя и сатирика М.А. Булгакова в 20-х годах, связано с непримиримым отвержением поверженной и изуродованной действительности, по которой катком прошел апокалипсический шабаш. Но на самую верхнюю фазу сатирической фантастики писатель поднимается именно в социально-философских повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце», в которых масштабные картины преобразований приобретают характер исторических обобщений.

Сюжет в гротескной прозе фантастичен и ирреален. За гротескностью, фантастичностью, невероятными преувеличениями стоит стремление писателей в метафоричной, а потому зримой форме представить наиболее значимые, глубинные вопросы бытия: общие проблемы этики, проблему соотношения сознания и подсознания, культуры и варварства.

«Роковые яйца» и «Собачье сердце» – это своеобразные повести-предупреждения, где автор предупреждает об опасности любых научных экспериментов, которые связаны с насильственными попытками изменить истинную природу человека, ее биологический облик.

И в «Роковых яйцах», и в «Собачьем сердце» присутствуют и конкретные, воплощенные в художественной форме черты современной Булгакову эпохи, и реальные исторические первоисточники. Действительность оказывается в художественной форме переосмыслена, перевернута и воссоздана по законам литературного творчества. Сатирические творения – приговор обществу социализма. Это стало причиной многих проблем писателя. Например, повесть «Собачье сердце» при жизни писателя так и не была опубликована. Другое произведение Булгакова – повесть «Роковые яйца» была не принята руководством страны и постоянно сопровождалась неприятием, а порою, и открыто враждебным отношением и уничтожительными оценками пролетарской критики.

По своему пафосу и идеологии повесть «Роковые яйца» близка к антиутопии, что усиливается за счет научно-фантастического колорита и авантюрного сюжета. Хотя действие произведения приурочено к 1928 году, реалии советского быта первых послереволюционных годов узнаются в ней без труда. Самым значительным в этом отношении становится указание на пресловутый «квартирный вопрос», который якобы был решен в 1926 году: «Подобно тому,

как амфибии оживают после долгой засухи, при первом обильном дожде, ожил профессор Персиков в 1926 году, когда соединенная американо-русская компания выстроила, начав с угла Газетного переулка и Тверской, в центре Москвы 15 пятнадцатипятиэтажных домов, а на окраинах 300 рабочих коттеджей, каждый на 8 квартир раз и навсегда покончив тот страшный и смешной жилищный кризис, который так терзал москвичей в годы 1919–1925».

В «Собачем сердце», так же как, впрочем, и в «Роковых яйцах» степень сатирического обобщения достигает наивысшей точки. Важно заметить: о чем бы ни говорил М.А. Булгаков в сатирической прозе (о трагедии «маленького человека», служащего Спимата Короткове, потерявшем работу («Дьяволиада»); об изобретении профессора Персикова и последовавших за этим драматических катаклизмах («Роковые яйца»); о рискованном эксперименте профессора Преображенского и его социальных последствиях («Собачье сердце»), постоянно неизменно остается одна ведущая проблема: в столкновении и противостоянии с «сильными мира сего», с теми, кто облечен властью, либо узурпировал её, фрагментарно или полностью изменяется жизнь героев. Претерпевает изменения привычный уклад жизни, обстоятельным экзаменам на прочность подвергается нравственный мир человека. Важно заметить, что в отличие от прозы о гражданской войне пробелов в изображении кого-то из противоборствующих сил у М.А.Булгакова нет. Он очень подробно и обстоятельно вырисовывает как тех, кто оказался облеченным властью, так и тех героев, кто в силу сложившихся обстоятельств становится их явным или скрытым оппонентом. И в данной обрисовке «любимчиков» у писателя нет.

Главной объединяющей характеристикой руководителей нового революционного типа стала своеобразная «всеядность», готовность и возможность работать в любых, даже далеких друг от друга областях деятельности. Чем только не управляли и где только не работали братья Кальсонеры, герои «Дьяволиады». Сменив несколько видов деятельности, один из братьев становится директором фабрики спичечных материалов. В последний раз он испробовал себя в журналистике. Это нисколько не помешало его карьерным амбициям.

Таким образом, сатирические произведения Булгакова поднимают сложные философские вопросы, отвечать на которые приходится каждому поколению, что действительно ценно для человека? Может ли он отстраниться от хода истории?

Так и в случае с «Роковыми яйцами». Если приглядеться повнимательнее, то обнаружится откровенная пародийность действия. Красный луч жизни, открытый Персиковым, символизирует у Булгакова социалистическую революцию в России, навсегда отождествленную в истории с красным цветом, с противостоянием красных и белых в недавно завершившейся войне. Красный луч воплощает разбуженную революцией энергию народов! Но катастрофа, которая происходит в повести из-за небрежного обращения с лучами жизни, предупреждает о возможной трагической судьбе социалистического эксперимента в России.

Удивительно, но воинствующая самоуверенность в сочетании с наглостью и нахрапистостью, возместившие отсутствие знаний, позволили Александру Семеновичу Рокку, используя в собственных интересах открытие профессора Персикова, вывести фантастических чудовищ («Роковые яйца»).

Дерзость, грубость, наглость человека, попавшего в революционную эпоху во власть, оказывается смятой и ничтожной лишь при условии столкновения с более могущественным и сильным. Свирепый Дыркин, от которого «двое уж... сверху вылетели», меняется на глазах, «колдовски превращаясь из грозного Дыркина в Дыркина-добряка» [2, с. 37], после первой же реплики более сильного и могущественного начальника – Артура Артуровича («Роковые яйца»).

В такой же степени лишены логики и поступки пролетария Швондера. Потерпев неудачу в рвении «уплотнить» квартиру профессора Преображенского, он избирает иной путь – мстить. В качестве ответного шага им опубликована статья об ученом, которая содержала заведомую ложь («Собачье сердце»).

Двуличие, крайняя нечистоплотность в выборе методов и средств работы или борьбы с неудобными стали не только качеством внутреннего мира личности руководителей, но и обуславливающими свойствами характера в поведении многих пролетариев.

Для наиболее насыщенного выявления человеческой и гражданской сущности действующих лиц повести «Собачье сердце» М.А.Булгаков избирает интересный прием. Характеризуя своих героев, он изображает их поступки через восприятие простой дворовой собаки. То, что неизбежно ускользает от взгляда рядового читателя или неискущённого человека, точно и ярко подмечено Шариком.

Повар Совета нормального питания, первый из пока ещё безымянных героев-пролетариев, который нам встречается на страницах произведения мрачно охарактеризован псом: «негодяй в грязном колпаке». Вероятно, собакой движет чувство обиды или мести, ведь повар сознательно и преднамеренно ошпарил кипятком бок несчастного пса. Но далее следуют размышления пса на темы, не связанные напрямую с нанесенной ему обидой: «Ведь они же, мерзавцы, из вонючей солонины щи варят...» [2, с. 120].

По мнению собаки, «дворники из всех пролетариев – самая гнусная мразь. Человечьи очистки – самая низшая категория» [2, с. 120]. Более того, собака обладала уникальными дарованиями. Первое из них – умение различать магазины – гастрономический и винный. И здесь мы видим едкий сарказм автора, доверившего псу высказать плоды своих наблюдений: «в окнах висели несвежие окорока и ветчины», а в другом магазине рядами стояли «темные бутылки с плохой жидкостью» (выделено нами – Н.К.) [2, с. 126].

В повести «Собачье сердце» лабораторное существо Полиграф Шариков из-за подходящего происхождения назначается на должность заведующего отделом по очистке города Москвы от бродячих животных. Отсутствие образования, и даже документов, удостоверяющих личность, как оказалось, не может быть препятствием для получения руководящей должности в столице.

Ещё одна характерная черта эпохи – разделение на «своих» и «чужих». Деление, проводимое безошибочно по социальному признаку пролетарий – свой, остальные – чужие. Примечательно, что персонаж, ставший при первом же рассмотрении для Швондера своим, унаследовал все черты своего донора Клима Чугункина:

Судился три раза..., в третий – условно каторга на 15 лет. Кражи. Профессия – игра на балалайке по трактирам... Печень расширена (алкоголь) [2, с. 165].

«Роковые яйца» и «Собачье сердце» дает нам основание оценивать их скорее не как пародию на общество будущего в России, а как своеобразное предупреждение того, что может случиться при дальнейшем развитии тоталитарного режима, при безумном развитии технического прогресса, не опирающегося на нравственные ценности.

Писатель, анализируя изменения, случившиеся в стране после революции и гражданской войны, в частности в повести «Собачье сердце», использует разнообразные художественные средства, чтобы выразить своё отношение как к прошлому нашей страны, так и к её настоящему, включая характеристику, даваемую людям из народа. Автор изображает собаку, наделённую качествами, проявляющимися через сострадание, благодарность, чего оказываются лишены многие люди. Например, вспоминая о покойном Власе с Пречистинки, поваре графов Толстых. Этот человек, в отличие от собратьев из Совета Нормального питания, не обнаруживал жестокости к животным. Он также добросовестно относился к выполняемой работе, сохранил в собственном внутреннем мире человечность. И мы понимаем: суть в том, что представляет собой человек, в чем состоит ядро его нравственных убеждений. Социальный строй, окружение и конкретные условия жизни помогают раскрыться или не раскрыться тем или иным качествам личности. Однако сам пес больше всего ненавидит именно пролетариев. В этом он солидарен со швейцаром дома, в котором живет Филипп Филиппович. Швейцар, очевидно, не считает жилтоварищей за людей, поэтому их число указывает в штуках.

Немаловажно отметить еще одну специфическую черту, которая свойственна для сатирического наследия М.А.Булгакова. В рассматриваемом случае речь идёт о том, что мировоззрению писателя не свойственна четкостью идейных позиций. Это привело к многочисленным вариантам в оценке и интерпретации отдельных аспектов произведений, а также и в толковании действующих лиц сатирической прозы автора. Например, в критике и литературоведении наиболее распространена констатация феноменального уровня эрудиции Персикова (повесть «Роковые яйца»). Так сложилось, что при анализе данного произведения этот образ всегда подвергается анализу в противопоставлении Рокку, Альфреду Бронскому. На самом деле, в основе произведения (как, впрочем, и последующего – повести «Собачье сердце») лежит столкновение высокообразованной личности с нахальным, необразованным, бесцеремонным индивидом. Такой конфликт позволяет яснее увидеть то, что на самом деле составляет основу нравственной сущности героя, его внутреннего мира. Но даже в финальных сценах повести, находясь на краю жизни, осознавая неминуемую смерть как данность, Персиков проявляет крайнюю степень непримиримости к крестьянам, людям из народа: *Это форменное сумасшествие... вы совершенно дикие звери. Вон отсюда!* [2, с. 114].

Фантастический эксперимент нужен вовсе не сам по себе, но как наиболее зримое выражение тех социальных проблем послереволюционной действительности, которые волновали Булгакова. В повседневной обыденности он видел, как шаг за шагом победившим люмпеном уничтожались элементарные

представления, составляющие даже самый поверхностный уровень бытовой культуры. Он видел, как хамство, переходящее в бандитизм, возводится в доблесть и прикрывается демагогией о пролетарском социальном происхождении; как под напором этого хамства, поддерживаемого мандатами Швондеров, разрушается нормальный быт. Фантастический сюжетный ход – превращение собаки в человека под скальпелем хирурга – давал возможность выявить почти биологическую сущность этих процессов.

Определенные черты личности и творчества Булгакова исключали возможность его добровольного сотрудничества с властью, а власти – с ним, профессиональным литератором. Булгаков – «горячий поклонник» свободы и, прежде всего, свободы слова, свободы печати (что является проблематичным в послеоктябрьской России). Писатель проникнут «глубоким скептицизмом» в отношении революционного процесса в России и остается приверженным спасительным идеям эволюционного развития. Будучи учеником и последователем Щедрина, Булгаков испытывает «глубочайшие страдания» от «страшных черт» своего народа, а потому не может не изображать жизнь в ее важнейших проявлениях сатирически (отметим, что в советском обществе сатира всегда была мешающим, беспокоящим фактором, функция искусства в основном ограничивалась социально-педагогическими задачами и сводилась к показу положительных примеров).

Список литературы

1. Булгаков М.А. – драматург и художественная культура его времени: сб. статей. М., 2009.
2. Булгаков М.А. Дневник. Письма 1914 – 1940. М.: Советский писатель, 1998.
3. Ковальчук Д.А. Художественная концепция личности в русской прозе 20–30-х годов XX века (М.А. Булгаков, А.А. Фадеев): автореф. дисс... к. филол. н. Ставрополь, 1999.
4. М.А. Булгаков – драматург, писатель и художественная культура его времени: Сборник статей – составитель А. Нинов. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1998.

Козленко И.И.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Н.Л. Федченко)

Христианские мотивы в ранней прозе В. Маканина (на примере произведения «Где сходилось небо с холмами»)

Статья посвящена анализу одного из лучших произведений Маканина-реалиста, повести «Где сходилось небо с холмами». Дается определение образу главного героя в его развитии и сопоставлении с образом родного поселка, осмысливается роль и значение песенной культуры в жизни человека. Делается вывод о сущности авторской позиции.

Ключевые слова: мотивы, ранняя проза, песенная культура, традиции, духовная жизнь.

Светильник для тела есть око. Итак, если око твое будет чисто, то всё тело твое будет светло; если же око твое будет худо, то всё тело твое будет темно. Итак, если свет, который в тебе, тьма, то какова же тьма?

Мф. 6:22–23

«Последний старатель, слышащий тихую песню подземельного слова-золота. Последний тайновидец, уходящий по бесконечному туннелю туда, где властно всемирное “усреднение”, дабы вновь и вновь возвращаться в переливающееся серыми полутонами, уже мертвое, но нет-нет да подающее фальшивые признаки жизни “здесь”» – таково мнение литературного критика А.С. Немзера о Владимире Семёновиче Маканине, русском писателе постмодернистской современности. Его произведения поражают своей странностью и многообразием, иногда кажется, что многое из написанного им создано разными людьми. Но как только открываешь любую из его книг, понимаешь, перед нами автор со своей манерой и силой письма, автор, способный через расплывающиеся горизонты, загадочных героев предавать то, что откликается в каждом из нас.

Повесть «Там, где небо сходилось с холмами» является одним из самых значимых произведений писателя. В ней поднимаются и проблемы смысла человеческого существования, и важные стороны культурного развития нашего общества, например, отражение песни в жизни человека. Этому виду творчества уделено особое внимание. Именно понятие песни и связывает в произведении местность, народ и религию.

Но почему смысл песни в данном произведении носит некоторый христианский подтекст, ведь, казалось бы, это обыденное явление и нет в нём ничего глубинного, истинного? Разберёмся в самой сути произведения, а также остановимся на образе его главного героя, Жоры Башилова, который также является носителем некоторых христианских качеств.

Главный герой повести, Георгий Башилов, – композитор. Он страдает от чувства вины за опустошение песенной души маленького посёлка. Выросший на многоголосье, герой становится одним совершенным голосом. Он многого достиг, но своими достижениями украл, опустошил ценности того народа, который его воспитал и вырастил. Он истощил культуру как ячменный колос истощает почву, выпил её до дна, сам того не подозревая.

Сев за стол праздновать и услышав пение знакомых ему людей, он испытал какое-то непонятное чувство дискомфорта и некоторое время никак не мог понять, что с ним происходит. Первым поводом задуматься о произошедшем явился разговор Башилова с учителем. Рассказав о трагедии, которая случилась с Ахтынским, Георгий рассчитывал услышать слова сочувствия, однако «старичок» произнёс совершенно иное: «...Поселок заплатил его замечательным голосом за твое образование. За тебя. Они заплатили, сами того не зная. Вот что печально». Эти мысли впервые породили в душе юного композитора ощущение утраты чего-то важного и значимого, но, чего именно, он пока не в силах был оценить.

И вот, во время первого возвращения в посёлок, Георгий слышит: «У, пьявка... высосал из нас соки». Это говорит старуха Василиса. Не понимая и не осознавая своей вины, главный герой с улыбкой спрашивает «Какие соки, бабушка?», – и получает простой, но ещё более конкретный ответ: «Соки высосал! Души наши высосал!» Старуху уводят, но сказанное ею врежется в память герою, и уже вечером Башилов задумывается, так ли беспочвенны её слова, чувство вины обозначилось, «но больно пока не было».

А далее всё чётче начинает ощущать он пустоту. Разговор с поселковой знакомой Галкой смутил героя, заставил его погрузиться в глубину воспоминаний детства. «Ты разве не замечал? ...ты так играл, что петь не хотелось...» – спрашивает она его; «...Ты разве не замечал?» – спрашивает он сам себя. Ещё в детстве он «забывал их пение», «выхватывал глубинную народную мелодию, брал из куста, мелодии не живут в одиночку, – брал и выпячивал, вынимал ее нутро на обозрение всем, а потом доводил до такого блеска, что им не одолеть, не справиться – открыть рот и закрыть».

Закономерно то, что, чем дальше Башилов уходит от народной песни, тем больше популярности он начинает набирать. Герой продолжает оттачивать своё мастерство, уже даёт свои концерты, пишет несколько шлягеров, прикрываясь псевдонимом. Его мелодии удивительно известны среди современников, и каждая несёт в себе прасовую народную песню, которую он сам, бывает, и не помнит. Это хорошо заметно в разговоре с Генкой, певцом, которому и были предназначены слова Василисы.

Спрашивая у Кошелёва, почему немеет посёлок, герой ещё глубже осознаёт свою вину перед людьми. «Мужики и бабы начинают петь вроде бы свое, поют, но твоя-то удобнее для пения, мастеровитее; она встает им поперек горла – сбивает, заворачивает в свое русло... – говорит Генка – Они или немеют, или поют твое...».

Спустя ещё несколько лет Башилов отважился поехать в посёлок «на песенные руины», взяв с собой жену. Он погружается в воспоминания, рассказывает Люде о том, как сидели за этими столами, как пели и на похороны и на рождение ребенка, как вся жизнь этого посёлка состояла из протяжной народной песни. Снова садится пить чай со старухами, но песен не слышно, лишь разговоры о том, что всё умирает, «жизнь кончается и чай тоже».

И, посмотрев на горизонт, туда, где небо сходится с холмами, герой больше не ощущает вдохновляющей его силы. Музыкальная душа этого места поселилась в мальчишке Жоре, и больше никогда не покидала его, «она была выпита, как бывает выпита вода, водица, которой и было-то немного». «Все высосал?.. – подумал Башилов; ему было жаль и не жаль этот онемевший пейзаж».

Этот самый горизонт, место «где небо сходится с холмами», являет собой определённый символ. Это не только то место, в котором герой, будучи мальчиком, черпал вдохновение, но и граница между голубым небом, где раньше всегда слышалось многоголосье, и холмами, за которые ему удалось уехать. Это воплощение незримой метафоры, в которой герой ждёт и боится «удара сверху» или «пожара снизу».

Они уехали, и Башилов снова продолжил совершенствовать свою музыку. Однако чувство вины более не оставляло Георгия, оно всё продолжало нарастать в душе героя. Он заболел, и в бреду ему казалось, будто едет на электричке в посёлок. Тогда же, в бреду, пришла мысль, способная, как ему

казалось, искупить неискупаемый грех. Он захотел вернуть долг посёлку, обучить детей пению, думал, что «они бы подрастали и пели бы, как пели из века в век». Но мечтам героя не суждено было сбыться.

Загоревшись этой идеей, он сам не понимает всей серьёзности последствий «преступления», которое он совершил много лет назад. Он пытается всё исправить, однако жизнь внесла свои коррективы в его мировосприятие. Он чувствует свою вину, именно чувствует, не осознаёт, понимает, что виноват, но истинной причины не видит. В нём говорит совесть, в нём говорит пока ещё не омертвевшая душа, хотя и находится она в тисках современного мышления.

Мышление, «источник совершенствования», как бы «предлагает» ему оставить машину в кустах и прийти к людям «пеш и прост», чтобы соблюсти некоторый образ человека простого, равного жителям Аварийного, но, в сущности, он понимает, что ни к чему это. Он мечется между современной «формой», в которой он находится и которую воспитал в себе, став композитором, и «содержанием», которое в нём осталось с детства.

Да, воодушевленный Георгий поехал в посёлок, но когда рассказал об идее создания детского хора племяннику Чукреевых, услышал поразительное «зачем?». Жителям абсолютно неважно было, пришёл Башилов или приехал, они «не слышали» его, не понимали, о чём он говорит. Разговорившись с тридцатилетним мужчиной, он вновь попытался доказать важность обучения детей музыке, но слышит то же мнение. «Вот тебе и музыка», – сказал незнакомец и включил транзистор, – «не лезь к нам, занимайся сам своей музыкой – вот что было в потемневшем лице и в глазах внучатого племянника Чукреевых». Эти разговоры наслоились друг на друга, и герой ощутил незримый груз, лежавший на сердце. Он приходит к осознанию своей вины, трагедии, которая произошла в посёлке. Башилов пытается всё исправить, но понимает, что никогда не сможет возродить того, что уже умерло, утекло из души жителей. Он понимает, что нельзя построить что-то стоящее на пустоте.

Однако всё не так однозначно. Герой видит спасение в своей смерти: он считает, что, как только он умрёт, песня в Аварийном возродится благодаря детям, и даже в крике младенца слышит зарождающуюся мелодию. Дети, как известно, символ непорочности нашего мира, их души чисты до тех пор, пока мы, «взрослые», не научим их своим песням, не испортим (или облагородим) их мировосприятие. Именно поэтому на этот символ чистоты так и надеется герой, но будут ли оправданы его надежды? «Минута, когда прозвучал высокий чистый голос ребёнка, приближалась в тишине и в темноте неслышно, сама собой».

Лишь один герой, образ которого проходит сквозь всю повесть, даёт Георгию надежду на то, что не всё ещё потерянно. Это Васик, тот самый юродивый, которого прогоняли из-за общего стола, где разливались совершенные голоса, где чисто и естественно звучал голос мальчика Жоры. Человек, немая душа которого, «имея чем поделиться, не имела способа передать». На примере этого героя мы также отчетливо видим последствия потери обществом истинных ценностей. Герой говорит о том, что «молодые бьют, хотя раньше никогда не били ... и не поют, никогда не поют».

Немота, косноязычие – это попытка высказать то, что мы чувствуем, но не можем выразить, то, чего не можем осознать, понять. Васик «помогает» петь не знающему слов Башилову: своим мычанием он напоминает ему слова. Как мы знаем, юродивый в русской литературе – это всегда образ человека, который находится ближе к Богу. Эти люди обычно сохраняют то, что обычные люди почему-то не в силах удержать: доброту, искренность, благодарность. Это люди, которым открыто нечто, закрытое для всех остальных.

Увидев напевающего Башилова на холме, Васик просил его петь, а когда Георгий остановился, пожаловался, что не поёт никто, а значит, и нет способа выйти душе народной, не может она больше развернуться и объединиться с теми, с кем раньше была близка. Они тихо запели, и Васик заплакал, но продолжил мычать, и «тягучим мычанием своим он и просил и как бы настаивал», он подарил Башилову веру и надежду, он пел.

На протяжении всего произведения автор показывает нам то детский мир героя, то возвращает во взрослую действительность. Это особенно ярко отражено в эпизоде, когда герой решает поехать в посёлок на машине. Как известно, дорога – символ человеческой жизни. И, проезжая туманные участки пути, изначально переживающий Башилов будто успокаивается, когда видит «старую» дорогу. Она больше привлекает его, он видит в ней некую совершенную действительность, прошлую жизнь с её истинными ценностями и былой неторопливостью. Но мир идеальный быстро сменяется реальным, и сквозь туман вместо прежде стоящих столбов он видит лишь их остатки.

В. Маканин будто говорит о двух разных личностях: человеке городском и человеке сельском. Эти личности как бы борются в герое за существование. Находясь в городе, Башилов открывал окно каждую субботу и воскресенье, надеясь услышать пение, но его не было слышно. Вместо него – музыка, которая стремилась к упрощению, к большинству повторов. Это злило его, но он всё так же продолжал надеяться услышать что-то потерянное, ценное. Он мучился от ожидания «удара» или «пожара», воспринимал это как кару небесную.

Башилов – тип героя, утратившего себя, потерявшего связь со своими корнями, но стремившегося искупить свои ошибки любой ценой. Энергия целого посёлка собирается воедино в его личности и остаётся там навсегда. Он взял то общее, что было у народа, и сделал его только своим. Из песни утекло содержание, осталась красивейшая музыкальная оболочка. Форма, которую приобрела некогда народная песня, кажется более совершенной и простой, и жители уже не смеют прикасаться к её исполнению. Он сам – идеальная вариация неидеальных песен.

Стоило разрушить мелос посёлка, как последовало оскудение духовной жизни его обитателей. Столы, за которыми все собирались и пели по любому поводу, больше не стоят, их нет, как нет и того единства народа, которое сохраняла песня. Без своего мелоса и души людские стали черствы. Особенно заметно это выразилось в гостеприимстве Чукреева, который в первый приезд героя со всей душевностью разместил его у себя в доме, а в последний – потребовал полтинник с некогда бывшего родным мальчика Жоры.

В повести песня – душа народа: его ценности, сила, величие, способность выражать полноценно и радость, и горе. Песня – это некоторое «исповедование перед самим собой». Не рассказывая, о чём болит душа, люди имели возможность этим поделиться, и каждый поющий понимал не только то, о чём поёт он сам, но и «слышал» своих соседей. Песня – это способ единения русского народа, попытка вспомнить о соборности.

В. Маканин, на наш взгляд, стремился показать, что в основе всех наших ценностей – вера, символом которых и выступает песня. То, что произошло с песней и, как следствие, с людьми в произведении, происходит с нами и сейчас.

Мы – современное общество – это и есть Башилов. Практически каждый из нас – это либо прототип главного героя, либо «следствие» того, что он делает. В попытках совершенствовать свою жизнь, отвлекаясь на материальные ценности, ставя в приоритет собственные блага, мы так часто забываем о том, что действительно важно, а уж о соборности вспоминаем только в великие праздники (если вспоминаем). Как случилось, что всё, что некогда было для нас основой жизни, ушло на второй план, а в душах некоторых вообще пропало? Вечное «совершенствование» ценностей, чаще всего, приводит к их полной утрате. Поняв, что есть что-то более «совершенное», «практичное», мы начинаем сомневаться в полезности, правильности, нужности основ, тем самым теряем себя. Ведь зачем человеку испытывать человеку муки совести за свои поступки, если можно «прикрыться» другими оправдывающими его понятиями?

Но как бы ни была печальна наша действительность, человек всегда будет надеяться на лучшее. В повести символом этой надежды выступает мычащий Васик, в жизни – практически каждый из нас. Внутри каждого человека так или иначе живет Бог. Именно поэтому мы можем чувствовать то, что в силу определенных обстоятельств не можем понимать, именно поэтому можем испытывать мучительное, но такое необходимое состояние «когда душа болит», можем радоваться новому дню, любить. И пока мы ещё не потеряли возможность «жить» как человек, пока ещё способны на сострадание и милосердие, нам необходимо освободить себя от тисков, установленных навязываемыми идеалами и учиться заново открывать свою душу людям, пока она ещё на это способна. Необходимо научиться жить так, как это требует наше внутренне «Я», наша совесть. «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут, ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше».

Список литературы

1. Маканин В.С. Где сходилось небо с холмами. – Электронный ресурс. – URL: <http://lib.ru/PROZA/MAKANIN/nebo.txt>.
2. Ярманова И.С. Лейтмотив утраты в повести В.Маканина «Где сходилось небо с холмами». 11-й класс. – Электронный ресурс. – URL: <https://urok.1sept.ru>.
3. Хилми Д. Концепт «музыка» в повести В. Маканина «Где сходилось небо с холмами». – Электронный ресурс. – URL: <file:///C:/Users/1/Downloads/kontsept-muz-ka-v-povesti-v-s-makanina-gde-shodilos-nebo-s-holmami.pdf>.

Козлова Г.А.,
канд. филол. наук, доцент
АГПУ, г. Армавир

Рождественской рассказ в западноевропейской и русской литературе

В статье рассматриваются рождественский и святочный рассказы, дается характеристика их сходства и различий.

Ключевые слова: рождественский рассказ, святочный рассказ, фольклор, христианство.

В критической литературе существуют разные определения «святочного» и «рождественского» рассказов. Их либо объединяют как близкие по смыслу и взаимозаменяемые в тексте, либо разграничивают, связывая дефиниции с фольклорными и христианскими истоками национальных литератур. Исследуя особенности жанра, рождественские и святочные праздники, Е. Душечкина, В.К. Кантор, К. Коровин, И. Панкеев, И. Киреева, Л.В. Сурова, А.А. Боголепов и др. отталкиваются от определения Н.С. Лескова. Согласно его трактовке, святочная история должна быть фантастичной, иметь мораль, отличаться веселым характером повествования и благополучной концовкой.

Нам представляется важным сделать акцент на терминологическом и содержательном различии рождественского рассказа, как жанра западной литературы, и святочного рассказа, как жанра русской литературы, и разграничить их по родовой принадлежности к общему христианскому истоку, но духовно противоположным ветвям, католической и православной.

Обратимся к статье Е.С. Безбородиной «Обсуждение вопросов жизни и смерти при изучении рождественских рассказов» [2], в которой исследуется история появления жанра как фольклорной разновидности западноевропейской и русской обрядности. Примечательно, что Е.С. Безбородина, находя сходства и различия между рождественскими и святочными рассказами, выявляет обе жанровые разновидности в русской и западноевропейской литературе.

Вот некоторые общие характеристики рождественского и святочного рассказов по итогам ее исследования:

- это история о каком-нибудь мальчике или девочке, жизнь которых трудна и безрадостна, а на Рождество к ним неожиданно приходит счастье (журнал «Православная беседа», № 10–12, 1992). Определение, указывающее, что главными персонажами рассказов являются дети;

- рассказы, приуроченные к Рождеству и святкам, «стали выстраиваться по определенному закону. Очень часто они имеют счастливые концовки» (Е.С. Безбородина);

- святочная история, как правило, строится как ожидание чуда, но, поскольку «в жизни таких событий бывает немного <...>, автор неволит себя выдумывать и сочинять фабулу, подходящую к программе» (Н.С. Лесков);

- с рождественскими и святочными рассказами, сохранившими особое, рождественское мировосприятие, связано сочувственное отношение к детям и в русской, и в западноевропейской литературе.

Следует отметить, что Е.С. Безбородина все же предпринимает попытку разграничить святочный и рождественский рассказы по их фольклорной тематике и проблематике в рамках христианских календарных праздников России и Запада («Святки, святые дни, святые вечера – двенадцать дней после Рождества Христова до сочельника на праздник Богоявления»). Волшебные и фантастические истории, случающиеся в эти дни, излагают и святочный, и рождественский рассказы, и различия следует искать на более глубинном уровне, в народных традициях христианских праздников Рождества и святок на Руси и на Западе.

С. Аверинцев в статье «Иисус Христос русскими глазами» (2000) связывает принципиальные различия этих праздников с таинствами католической и православной веры и общим праздничным настроением народа в эти дни. «Принятая у католиков классификация Западного рождественского настроения подчас рискует показаться в православной перспективе сведенным к сакрально-уютной семейной идиллии. Разумеется, и для православного верующего Рождество Христово – это предмет радости: но то, что Божественный Младенец с самого начала предстает как уготованная Жертва Голгофы, отнимает у настроения идиллии всякую однозначность. В «радостном» уже присутствует «скорбное» [1, с. 6–7]. Для православного христианина главенствующее значение в жизни имеет Пасха, в то время как на Западе предпочтение отдается Рождеству.

В западном христианстве, по мнению С.Аверинцева, Пасха как бы «уходит в тень Рождества» [2, с. 21]. Это различие он справедливо объясняет не только «коммерциализацией Рождества», но и тем, что в «западном варианте христианской культуры акцентируется не смерть и последующее Воскресение Христа, дающее надежду на преобразование и здешнего мира, а сам Его приход в мир, рождение Христа» [2, с. 21]. Эту мысль подтверждает повесть Ч. Диккенса «Рождественская песнь в прозе». Рождество, то есть «приход Христа в мир», дает надежду на приобретение земных благ, «тогда как пасхальное спасение прямо указывает на небесное воздаяние» [2, с.21].

Пасхальному архетипу русской культуры, в отличие от западного рождественского, ближе Божественная сущность Христа и небесная Благодать, нежели земной Закон. Таким образом, духовно-нравственную суть русского святочного рассказа можно выразить словами Н.В. Гоголя «прежде нужно умереть, чтобы воскреснуть», в то время как смысл рождественского рассказа западных писателей сводится к противоположному положению – земные страдания и божественное чудо ведут к материальному благополучию. Кроме того, русская словесность восходит к пасхальной проповеди, западная – к карнавализованным представлениям евангельских сюжетов – мистериям, мираклям, а также к героическому эпосу. В связи с этим тематика рождественского рассказа в западной литературной традиции обусловлена карнавализованным сознанием, искажавшим христианский дух рождественских праздников.

Из мистерии в рождественский рассказ перешла трехуровневая организация пространства (ад – земля – рай) и общая атмосфера чудесного изменения мира или героя, проходящего в фабуле рассказа все эти три ступени. Рождественский рассказ, как правило, имеет светлый и радостный финал, в котором торжествует добро в материально-душевно воплощении. Чудо реализуется не только как божественное вмешательство, но и счастливая случайность,

удачное совпадение, которое рассматривается также и как знак свыше. Часто в структуру западноевропейского рождественского (календарного) рассказа входит элемент фантастики и мистики.

Определение святочного рассказа, изначально восходит к святкам (святки – это двенадцать дней после Рождества Христова до сочельника на праздник Богоявления). Православная трактовка осуждает и устраняет из него языческие проявления, развившиеся в народной среде. От языческого празднования Коляды ведет начало обычай колядования на святки. Участники колядования назывались колядниками и наряжались козлами, скоморохами, надевали маски. Они совершали магические действия (разносили хвойные ветки, выбивали искры из ритуального полена, освещали дом зерном).

Языческий обычай колядования встретился с христианским обрядом славления Христа на Рождество (рождествованием) и был вытеснен им. Согласно христианскому обряду верующие ходили по домам друг к другу, поздравляя с Рождеством. Гости исполняли ирмосы церковного канона на Рождество Христово, а также тропарь, кондак и величание Праздника: имел место жанр «христославий» – благочестивых рождественских песен.

Обряд славления могли совершать люди разных сословий и возрастов, нередко с молитвою по домам ходили миряне, «славильщики», рождествовали и школьники, приветствовавшие хозяев латинскими и греческими церковными стихами. У славильщиков считалось благочестивым обычаем полученное от христословий употреблять на благие цели.

Святочный рассказ в русской литературе и творчестве русских писателей воплотил христианскую традицию славления Христа, ставшую духовно-нравственной доминантой его художественного пространства.

Список литературы:

1. Аверинцев С. Иисус Христос – русскими глазами // Труд-7. – 2000. – № 2.
2. Безбородина Е.С. Духовное просвещение» // http://palomnic.org/bibl_lit/bibl/edu_svyst/
3. Есаулов И.А. Пасхальность в русской словесности. М.: Кругъ, 2004. 560 с.
4. Кожин В. О русском национальном самосознании. М.: Алгоритм, 2002. 384 с.

Короленко А.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир

Нравственные проблемы общества в рассказе Валентина Распутина «Новая профессия»

Валентин Распутин исследует личность человека в особой драматической ситуации: последние дни жизни старухи Анны («Последний срок»), затопление родной земли («Прощание с Матерой»), пожар в деревне («Пожар»). Писателя мучают те же вопросы, что и его героев, как и они, он ищет ответы. Уже в первых своих произведениях Валентин Распутин рассматривает личность с позиции народно-христианских ценностей. Ему очень важно убедить читателя в справедливости законов народного бытия.

Ключевые слова: текст, автор, пространственно-временной пласт.

Одним из ярких художников слова русской литературы является Валентин Распутин – писатель-традиционалист и вместе с тем прекрасный новатор. Его традиционность – в неотступном следовании лучшим заветам классиков, в особой приверженности к духовно-нравственному видению мира, включающем веру в Бога, родовое представление о человеке, соборность, память, совесть, преемственность поколений.

Конец 1980–90-е годы оказались творчески непростыми для «почвенника» Распутина. Читателей не покидало ощущение, что писатель подавлен происходящими событиями современной жизни. И рассказы «Нежданно-негаданно», «В ту же землю...», «Новая профессия» подтверждали это впечатление. С их страниц веет давящей болью и непроглядной безысходностью. «... я не мог равнодушно смотреть на то, что происходит, описывать ягодки-цветочки, когда вокруг бушевали страсти. Такой вопль души продолжался чуть ли не десять лет – теперь я отчаялся. Отчаялся из-за постоянных поражений, невозможности что-то изменить», – такое признание Распутин сделал корреспонденту газеты «Труд» [4, с. 9].

В рассказе писателя «Новая профессия» (1998 г.) через мысли, чувства, воспоминания главного героя Алеши Коренева описываются нравственные ценности современного общества. Алеша с тревогой замечает оскудение духовных качеств человека, отход от народных традиций, отсутствие искренности даже в отношениях между близкими людьми.

Алеша Коренев осознает, что русский человек стремительно вырождается. Он уже не способен любить, сострадать, петь с душой. Дефицит в этих эмоциях люди восполняют тем, что приглашают Алешу Коренева разыгрывать на свадьбах дальнего родственника жениха или невесты, где он выступает со своим коронным номером-поздравлением. Перед гогочущей толпой он рассказывает о настоящей чистой любви. Вдохновение и искренность Алеши воспринимаются свадебными гостями как экзотический фрукт.

После каждого торжества «новая профессия» становится все более востребованной. Алеша связывает это с необходимостью для людей хотя бы на время испытать чувство любви, сопереживания: «Если меня они, на ком клейма негде ставить, если они зовут, значит... и они теперешней атмосферой давятся, значит, им кислородная подушка нужна. Хоть в редкие, хоть в святые дни, да нужна» [3, с. 618].

Важно, что Алеша не воспринимает свою «профессию» как неприятную обязанность, источник денег. Он тщательно готовится к роли «нравственного» родственника. За несколько дней настраивает себя на нужный эмоциональный лад («начинает чувствовать тревожное и приятное томление» [3, с. 609]), читает спокойные книги, общается с друзьями. Алешина работа важна, в первую очередь, для него самого. Он переживает настоящий творческий подъем, испытывает прилив вдохновения («... волны вдохновения наплескивают в сердце, и сами собой являются первые слова, которые он скажет и от которых заранее хмелеет») [3, с. 607].

Алеша начинает ощущать свое свободное и уверенное дыхание, в нем поднимается волна самоуважения («Только в эти дни накануне работы испытывает он что-то похожее на уважение к себе»). Для главного героя «новая профессия» – это работа, схожая по своей сути с актом творчества. Во время своего выступления он заставляет сопереживать не только других

людей, но и сам погружается в созданный им мир первозданной любви, добра, красоты, которых у него нет в теперешней жизни.

Алеша Коренев обладает удивительной способностью чутко воспринимать красоту окружающей жизни. Ему «вспоминается с радостью и даже гордостью» ночь, когда ему пришлось идти со свадьбы по железнодорожным шпалам. Алеша как будто шел в рай. С правой стороны, от Байкала, веяло прохладой. Перед Алешей мир предстал в своей первозданной красоте: «А надо всем этим нескончаемая музыка – и от ласкового чмока воды о камни, и от небесной натуги, и от слабого потрескивания горящих звездочек, и от неслышного трепетания трав и листьев». Алеша ловил каждый миг волшебной ночи, он чувствовал себя преображенным, «вечным человеком». Он воспринимает эту ночь как редкий подарок судьбы: «растворившись в байкальской игре и неге, где воедино и мощно сошлись земное и небесное, он был счастлив» [3, с. 617].

Таким образом, мы можем сказать, что Алеша наделен чуткостью, умеет сопереживать, любить родную землю. Он постигает свое предназначение в свете понятий «самоотдача», «любовь». Но герой живет в одиночестве, не отдавая никому своей любви, ни о ком не заботясь: «К середине жизни Алеша остался совсем без ничего. Где-то есть деревянная родина с заброшенными могилами бабушки с дедушкой и отца... Где-то есть мать, доживающая свои сухие годки в другом городе, у его сестры. Где-то есть сын, ничего от него не взявший, совсем чужой, при редких встречах томящийся от скуки... И где-то он... иногда так трудно отыскать себя по утрам, после сна» [3, с. 628–629].

Жизнь героя поделена на до и после. Прошлое связано с понятиями «семья», «дом». Когда-то у Алеши Коренева были жена, ребенок, хорошая квартира, любимая работа. К настоящему путь пролегает через потерю всего этого. Пространство, в котором живет герой, ссужается, изменяется внешне, приобретает черты разрухи, неуютности, оно вызывает у своего хозяина чувство отторжения, становится нелюбимым: «Живет Алеша в общежитии, в угловой комнате, темной, неряшливой и состарившейся до предела... Горький и затхлый запах, запах курева и нездорового дыхания отсюда уже нельзя изгнать, печаль и тяжесть легли на все унылой пеленой» [3, с. 68].

Итак, в рассказе «Новая профессия» пространственно-временной пласт предстает разделенным на прошлое, ориентированное на народные ценности, национальную культуру, и настоящее, протекающее в атмосфере бездуховности.

Мы видим, что герой рассказа «Новая профессия» стремится к домашнему теплу и уюту. Алеша самые важные моменты своей жизни проводит в квартире Сидейкиных. Она ассоциируется у него с домом. Самые дорогие вещи Алеша хранит у друзей. Он не может позволить себе окунуть их в быт общежития, пропитать затхлым запахом. Он ощущает атмосферу добра, любви, взаимоуважения, которая царит в семье Игоря и Ольги. Каждый раз Алеша «идет полюбоваться на трех дочерей Сидейкиных». Для Коренева большая и дружная семья университетских друзей является чистым патриархальным мирком, откуда он черпает вдохновение для своих историй. Алеша их не выдумывает, а описывает увиденное в семье Сидейкиных. Он рассказывает о настоящей любви, которую несут по жизни Игорь и Ольга, «неразлучные с первого курса университета» [3, с. 610]. Не случайно супруги Сидейкины

носят имена древнерусских князя и княгини. Этим Валентин Распутин подчеркивает духовную глубину их чувства.

Алеша не может ответить себе, почему он занимается подобным «ремеслом»? «Алеша еще знает плохо, откуда он, *такой*, взялся, ему не хочется разбираться, хорошо ли то, что он делает, и, доверяясь всякий раз приятному горению в себе... окончательный разговор с собой вот уже несколько месяцев все оттягивает и оттягивает» [3, с. 608]. «Профессия» Алеши Коренева, на наш взгляд, не лицемерное зарабатывание денег, а его потребность донести до жениха и невесты смысл любви. Всей душой герой рассказа желает помочь преобразиться молодым людям, осознать великую ценность любви, заботы друг о друге. Алеша уверен, что мир спасет любовь: «Об этом Алеше и мечталось: сказать – как в душу невесты в минуты свершающегося счастья заглянуть, поймать хоть несколько слов из непередаваемого чувства» [3, с. 631].

В тексте произведения можно найти достаточно моментов, подтверждающих нашу точку зрения. Искренность Алеши, которая так впечатляет «новую» публику, проявляется задолго до «выступления». Слова, которые употребляет Валентин Распутин при описании подготовки Алеши к роли «родственника» брачующихся, говорят о трепетном восприятии своей «профессии»: «собирается долго», с «тревожным волнением», «нетерпением».

С одной из свадеб Алеша сбежал, не выдержав визгов, воплей, откровенного издевательства над этим священным обрядом, являющимся церковным таинством. Алеша понял, что «говорить о любви тут было некому» [3, с. 615]. Мы видим, что Коренев выступает не на всяком свадебном торжестве. Для него важным являются не деньги, а возможность быть услышанным хоть одним человеком.

Истории Алеша сочиняет сам, слагая их согласно своему духовному опыту, опираясь на собственный чувственный опыт: «Была у него одна то ли сказка, то ли притча, сказавшаяся сама собой в один из вечеров, когда он искал какие-нибудь связные и свежие слова» [3, с. 631]. После благодатной ночи, открывшейся перед ним своей Божественной тайной бытия, Алеша провел очередную свадьбу необычайно вдохновенно и убедительно. Этим еще раз подчеркивается, что материальная заинтересованность Коренева в его «профессии» играет не главную роль. Алеша прежде всего творец, черпающий вдохновение в красотах Байкала, любви Игоря и Ольги, мечтающий преобразить грубые и безнравственные души «нуворишей» в добрые и любящие.

В рассказе приведена одна из историй, представленная Алешей на свадьбе. При этом мы видим, что он тонко чувствует настроение свадебной толпы, подбирая под нее притчу, оду или балладу о любви. На этот раз Коренев выбирает притчу, которая передает его настроение, сложившееся «в картину, печальную, взыскующую и неразгаданную» [3, с. 631]. А. Агеев, анализируя рассказ «Новая профессия», определяет притчу устаревшей, нелепой, не заслуживающей никакого внимания, просто смешной: «В рассказе, к сожалению, приведена только одна речь – довольно убогая, с плоской притчей, похожей скорее на анекдот» [3, с. 219]. Критик не замечает христианского смысла приведенной притчи. Мастерски используя возможности своего голоса, Алеша начинает таинственно рассказывать о небесном заседании

по женскому вопросу. Первой докладывала французская святая. Она попросила у Бога красоты для всех французских женщин: «Разве они некрасивы?» – удивился Бог. – «Через одну, Господи... Они хотят быть такими же красивыми, как Симона Синьоре». Бог удовлетворил их просьбу. С подобными претензиями выступили и итальянки, и англичанки. Последние выбрали своим идеалом принцессу Диану, изменявшую мужу на глазах у всего мира. Только от Руси никто не поднялся. Княгиня Ольга скромно ответила: «Русь Твоей милостью, Господи, рождает дивную красоту...на Руси испокон веку почитается та красота, которая украшается душой» [3, с. 634]. Господь остановился в печальной задумчивости оттого, что женщины теряют свой драгоценный дар любить. И только русский народ не отвернулся от Христовой любви. С ним связывает Бог надежды, что возродиться духовная красота людей, раскрывающаяся через заботу, ласку, любовь.

Алеша замолкает, но его вдруг охватывает новый порыв вдохновения, он чувствует потребность донести до жениха и невесты простыми, пусть и наивными, словами о счастье любви. Алеша раскрывает свою душу, обнажает самые сокровенные мысли. Для Коренева полюбить – это как будто заново родиться. В человеке все поет, он переполнен и восторгами, и сладкими слезами. Влюбленный прозревает смысл жизни, заключенный в желании отдать всего себя любимому, любимой: «Его, его увидеть; без него нет уже и минуты в жизни!» [3, с. 636]. Алеша Коренев, по нашему мнению, осмысляет мир в свете христианских любви, добра, красоты, творческого вдохновения, духовной связи с родным краем. Но в то же время он выстраивает свою жизнь через одиночество, безродность, бездомность, беззаботность. Герой рассказа не стремится преодолеть разрушающие его душу эгоцентрические качества.

Список литературы

1. Агеев А. Распутин новый и старый // Знамя. – 1999. – № 6. С. 218–220.
2. Есин. А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта: Наука, 2004. 248 с.
3. Распутин В.Г. Живи и помни: Повести. Рассказы. М.: Изд-во Эксмо, 2002. 704 с.
4. Распутин В. Я отчаялся / Труд. – 2004.

*Корсунова М.,
студент ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Н.Л. Федченко)*

Роль детали в художественном повествовании А.П. Чехова

Статья посвящена исследованию роли детали в художественном пространстве прозы А.П. Чехова. Дается подробный анализ рассказу «Дама с собачкой», в котором деталь помогает более достоверно передать психологическое состояние героев.

Ключевые слова: деталь, образ героя, краткость, достоверность.

Антон Павлович Чехов был не только выдающимся писателем и драматургом, по первому своему образованию он врач, а потому его очень интересовал человек во всех своих проявлениях. Тонкий мастер художественного

слова, он точно угадывал особенности человеческой психики и человеческой души на пороге XX века. И, кроме того, был крайне требователен к художественному воплощению образа героя.

Вот как в биографической книге об А.И. Куприне описывается диалог Куприна и Чехова:

«Отчего гибнет ваш герой, вы знаете? Ведь рассказ попадет и к медикам...

– Гипертрофия сердца... – смущенно сказал Куприн. – Болезнь грузчиков, кузнецов, матросов...

– Итак... – Чехов снял пенсне... – Гипертрофия сердца... У людей, занимающихся усиленной мускульной работой, стенки сердца от постоянного и чрезмерного напряжения необыкновенно расширяются, и получается...

Незаметно Чехов сам увлекся.

– Ваш атлет умирает после схватки с противником? – внезапно спросил Чехов... – Бешеный пульс, холодные руки, расширенные зрачки. Однако отложить борьбу невозможно... А сама смерть, – глуше, чем обычно, сказал он, – наступает после поражения... Вместе с чувством тоски, потерей дыхания, тошнотой, слабостью...» [2].

Так Антон Павлович учил творчеству начинающего тогда прозаика Куприна. Учил писать четко, достоверно, не допуская клише или избитых фраз. Как писал и он сам.

Известен Чехов как мастер малой формы. В собрании его сочинений нет ни одного романа, только рассказы и повести небольшого объёма, которые не превышают и нескольких страниц. Творческое наследие этого русского писателя в целом можно назвать энциклопедией русской жизни конца XIX века. Тематика его рассказов и повестей поистине неисчерпаема, а в образах героев отражены типические черты всех социальных групп тогдашней России. Использование меткой и выразительной детали – главное новаторство Чехова.

Чехов принципиально отказывается судить своих героев и учить других (кстати, в этом будет особенность только начинавшего тогда формироваться неореализма):

Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. Художник должен быть не судьёю своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем... Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от не важных, уметь освещать фигуры и говорить их языком [5];

Я хотел бы быть свободным художником – и только, и жалею что бог не дал мне силы, чтобы быть им. Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах... [3].

Незавершённость картин Чехова, зыбкость происходящего в прозе передают такие слова, как: «возможно», «казалось», «очевидно».

Чеховские герои не могут быть определены идеей, которую они исповедуют. Идея сама по себе, как её понимает герой, неважна. Важно то, насколько герой пережил эту идею, пронёс через свою жизнь, насколько герой сделал

её своей, воспринял всем существом. Если Л.Н.Толстой уверен, что есть некая универсальная идея, которая спасёт общество, то у Чехова и его героев такой идеи нет. Можно говорить только о том, что человек пережил, только тогда он будет счастлив, пусть даже это счастье связано с самыми простыми и незначительными вещами.

Краткость произведения усложняет роль и значение каждого элемента, в частности, роль и значение детали. Деталь у Чехова становится символом. Иногда это общее впечатление, как в рассказе «Волк» (образ лунной ночи передаётся картиной блистающего под луной горлышка разбитой бутылки), иногда деталь показывает нам жизненный путь персонажа (в повести «Ионыч» в первой главе у доктора Старцева лошадей ещё не было, затем у него появилась пара, тройка. И вот этот рост материального достатка сопровождается внутреннее падение героя).

В зрелом периоде творчества писатель все шире пользуется художественной деталью, добиваясь с её помощью не только внешней характеристики персонажа, но и глубокого проникновения во внутренний мир героя. У Чехова деталь настолько важна, что по содержанию может заменить страницу, как это было в рассказе «Дама с собачкой». История Дмитрия Дмитриевича Гурова и Анны Сергеевны начинается у героини в номере. Она – ошарашенная, взволнованная, испытывающая стыд, смущение от того, что произошло между ней и почти незнакомым мужчиной, говорит: *Вы же теперь сами, первый не уважаете меня* [4].

На столе в номере был арбуз. Гуров отрезал себе ломоть и стал есть не спеша, говоря о героине: *Что-то в ней есть жалкое все-таки* [4].

По этой детали мы понимаем, что случайная подруга значит для Гурова не больше, чем эта вкусная ягода, сладкая ягода. Это и есть чеховская деталь, это его работа со стилем. Неслучайно он советовал начинающим писателям сначала написать рассказ, а затем «отрезать» от него начало и конец, тогда появится энергия повествования.

В рассказе «Дама с собачкой» описанная нами деталь передает только начальный этап взаимоотношений героев. После разлуки с Анной Сергеевной в душе Гурова возникает глубокое чувство. Он испытывает потребность поделиться им с кем-то близким. И говорит знакомому чиновнику: *Если б вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте!* [4.] Но чиновник сел в машину, отъехал, и вдруг обернулся и крикнул: *А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!* [4]. По этой детали мы понимаем, насколько далёк чиновник от высоких чувств, которые испытывает Гуров.

Когда Гуров приезжает в город С. к Анне Сергеевне, он видит, что дом, в котором она живёт, обнесён забором, он был «серый, длинный, с гвоздями». Дмитрий Дмитриевич Гуров сразу понимает, что за хозяин здесь живёт. Но предпринять какие-то действия, чтобы увидеть возлюбленную, он не смог. От волнения он даже забыл, как зовут белого шпица Анны Сергеевны. Герой побоялся все испортить и доверился положиться на случай. И этот случай не заставил себя долго ждать. Гуров поехал в театр.

В театре он «жадно искал глазами» Анну Сергеевну. И когда она вошла, его сердце сжалось, Гуров понял, что «...для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека» [4].

Своего мужа Анна Сергеевна не любила и, будучи больше не в состоянии быть в его обществе, героиня приехала в Ялту, где в порыве «горького чувства» обозвала его лакеем. Сейчас он был с ней в театре и Гуров увидел, что в нем действительно было «что-то лакейски-скромное». С этого момента жизнь героев переворачивается с ног на голову. Анна Сергеевна понимает, что ранее она не была счастлива. Теперь она тайно ездит в Москву два-три раза в месяц, чтобы увидеть Гурова, который к этому времени уже постарел и поседел. Несмотря на то, что он был женат, а она замужем, Дмитрий Дмитриевич Гуров и Анна Сергеевна чувствовали себя счастливыми и любили друг друга.

Гуров не верил в любовь и до последнего не мог признаться самому себе, что больше не может прожить без встреч с Анной Сергеевной. С её появлением в жизнь Гурова приходят новые краски: утренняя заря, запахи. Хотя действия, происходящие в Москве, описаны именно в зимнее время года, когда ничего не указывает на признаки весны.

Встречи Гурова и Анны Сергеевны предстают перед читателями при свете дня. Эта деталь говорит о том, что теперь мы можем наблюдать, наконец-то, их чистое, взаимное чувство друг к другу. Теперь у героини нет ничего серого в жизни, кроме такого любимого Гуровым серого платья, в котором Анна Сергеевна приезжает к нему в Москву.

Антону Павловичу Чехову, а именно его 160-летию, посвящён номер литературно-исторического журнала «Родная Кубань» (№ 1, 2020 год). На обложке журнала приводится цитата классика мировой литературы, который говорил: «Где любовь, там нельзя не отступить, ни торговаться» [1].

С этим невозможно не согласиться. Главные герои рассказа «Дама с собачкой» не упустили возможности любить и быть любимыми. Чехов как никто другой смог показать нам, что каждое мгновение нашей жизни, каждый день нашей жизни важен и особенно значителен, ведь жизнь складывается именно из этих дней, внешне случайных и обыкновенных.

Использование детали как средства художественной выразительности подтверждает справедливость чеховского афоризма: «Краткость – сестра таланта».

Список литературы

1. Литературно-исторический журнал «Родная Кубань». – 2020. – № 1.
2. Михайлов О.Н. Ал. Куприн. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kuprin-lit.ru/kuprin/biografiya/mihajlov-kuprin/u-chehova.htm>.
3. Чехов А.П. Письма. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi3/pi3-011>.
4. Чехов А.П. Дама с собачкой [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/976/p.1/index>.
5. Чехов А.П. Т. 20. Письма 1887–1888 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/tom-20-pisma-1887-1888-read-208677-103>.

Лобачёва Л.В.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Н.Л. Федченко)

Концепт «семья» в романе Федора Абрамова «Братья и сестры»

Статья посвящена анализу концепта СЕМЬЯ в первом романе тетралогии Ф. Абрамова «Братья и сестры». Рассматривается реализация данного понятия как семьи в привычном смысле слова, так и семьи-односельчан, семьи-народа. Проводится сопоставление событий и образов произведения с реальными фактами жизни писателя. Анализ предваряется исследованием теоретико-литературных вопросов, связанных с толкованием понятия «концепт».

Ключевые слова: концепт, образ, символ, семья, характер, реализация.

Понятие концепта в современной лингвистике, культурологии и литературоведении является одним из основных предметов исследования. В самом общем виде концепт, по мнению лингвиста Ю.С. Степанова, можно представить, с одной стороны, как сгусток культуры в сознании человека: то, в виде чего культура входит в сознание, и, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на неё [1, с. 41].

«Литературный концепт – такой образ, символ или мотив, который имеет «выход» на геополитические, исторические, этнопсихологические моменты, лежащие вне художественного произведения» [2, с. 4].

С.Г. Воркачёв, проанализировав разнообразные подходы к понятию концепта, делает следующее заключение: «Концепт – это единица коллективного знания/сознания (отправляющая к высшим духовным ценностям), имеющая языковое выражение и отмеченная этнокультурной спецификой» [3, с. 57].

Н.С. Болотнова под художественным концептом понимает «единицу поэтической картины мира», которая имеет «эстетическую сущность и образные средства выражения, обусловленные авторским замыслом», выделяя следующие слои художественного концепта: предметный, понятийный, образно-символический, эмоционально-оценочный, признавая приоритет ассоциативного слоя, актуализирующегося в сознании читателя [4].

Нет чёткого определения концепта и в литературоведении. Впервые художественные концепты, выражающие индивидуальное видение мира, были выделены С.А. Аскольдовым-Алексеевым в начале XX века. Д.С. Лихачёв, рассматривая работу С.А. Аскольдова-Алексеева, отмечал, что «особое значение в создании концептосферы принадлежит писателям (особенно поэтам)».

Подробно проблему трактовки концепта в литературоведении исследовал В.Г. Зусман, акцентировав внимание на соединении в концепте индивидуального представления и общности: «Такое понимание концепта сближает его с художественным образом, заключающим в себе обобщающие и конкретно-чувственные моменты. Смысловое колебание между понятийным и чувственным, образным полюсами делает концепт гибкой, универсальной структурой, способной реализовываться в дискурсах разного типа» [2, с. 5]. Также, рассматривая диалогичность концепта в литературе,

необходимо учитывать при анализе концепта его включённость в коммуникативный процесс «автор – художественное произведение – читатель».

Л.Г. Бабенко считает, что каждое литературное произведение воплощает индивидуально-авторский способ восприятия и организации мира. При этом, «концептуализация мира в художественном тексте, с одной стороны, отражает универсальные законы мироустройства, а с другой – индивидуальные, даже уникальные, воображаемые идеи» [5, с. 47].

В.А. Маслова определила следующие особенности художественного концепта: «Во-первых, в основе связи его лежит ассоциация; во-вторых, художественный концепт заключает в себе не только потенцию к раскрытию образов, но и разнообразные эмотивные смыслы; в-третьих, художественный концепт тяготеет к образам и включает в себя их»; «в отличие от обобщенных познавательных концептов художественные концепты индивидуальны, личностны, размыты и психологически более сложны; это комплекс понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых проявлений, возникающий на основе художественной ассоциативности. Чем богаче культурный и эмоциональный опыт поэта, тем глубже и обширнее его концепты» [6, с. 72], что указывает на то, что отличие художественного концепта от познавательного не ограничено творческой составляющей и индивидуально-авторским наполнением.

Концепт СЕМЬЯ занимает ключевое место в русской и мировой литературе, поскольку именно семья, её наличие, отсутствие, взаимоотношения в ней героев произведения раскрывает сущность персонажей и позволяет понять их мотивацию. Возникающий в воображении при слове «семья» ассоциативный ряд у большинства людей, вне зависимости от национальности, социального положения и духовной принадлежности примерно одинаковый: мать, отец, супруг, дети, братья и сёстры. Множество пословиц и поговорок связаны так или иначе с семьёй, передавая многовековую народную мудрость, которая во многом укладывается в концепт «семья» и в литературе.

Словарь С.И. Ожегова даёт следующие определения слову «семья»:

1. Группа живущих вместе близких родственников. 2. перен. Объединение людей, сплочённых общими интересами. Большой энциклопедический словарь определяет семью как основанную на браке или кровном родстве малую группу, члены которой связаны общностью быта, взаимной помощью, моральной и правовой ответственностью.

Однако концепт намного шире этой смысловой коннотации и включает, в том числе, более сложное субъективное восприятие понятия, основанное на ассоциациях, взращенных в процессе становления личности. Если рассматривать известные пословицы о семье, то становится понятна смысловая биполярность концепта.

«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» – такими словами начинается один из самых знаменитых романов Л.Н. Толстого, и, возможно, это утверждение имеет право на существование, однако согласиться с ним сложно, ибо «семейное счастье» в литературе достаточно субъективное понятие, как и понятие концепта «семья» зависит не только от убеждений и взглядов конкретного

человека, но и от традиций его семьи, заложившей ещё с детства в представление о мире определенные критерии.

Для раскрытия концепта «семья» в романе Ф. Абрамова «Братья и сестры» необходимо обратиться к биографии автора, а точнее, к автобиографичным моментам, которые были описаны в романах. Будущему писателю при рождении досталось богатство в виде большой семьи – был младшим из пяти детей. Семья Абрамовых вскоре после рождения Фёдора при трагических обстоятельствах теряет кормильца, что отображено в романе «Братья и сестры»: у Пряслиных отца забирает война. Роль главы семьи в трудные для страны двадцатые годы двадцатого века берет на себя старший сын Абрамовых – Михаил. Пряслиным также не остаётся иного выбора, как возложить обязанности главы семейства на старшего сына Михаила.

Помимо практически идентичного со старшим братом отображения главного мужского характера тетралогии, писатель описывает и других, запомнившихся с детства, мужчин и женщин: мать, соседей, тётушек. Младшему из сыновей Пряслиных Фёдор даёт своё имя, при этом характер ему рисует отталкивающий. Фёдор Пряслин эгоистичен, жаден, капризен, но при этом пользуется полной снисходительностью со стороны старших родственников. Книжный Фёдор неоднократно лишает свою семью пропитания, не помогает по хозяйству и в итоге оказывается далеко от дома и от семьи – в тюрьме. Писатель Фёдор также пользовался вынужденными добровольными лишениями, на которые обрекала себя его семья ради его учёбы и будущего, он также, как и персонаж романа, оказывается далеко от дома, не имея возможность помочь своей семье физическим трудом, к которому призывал земляков в своих произведениях, за что испытывал, как и всякий совестливый человек, чувство вины. Чувство вины и осознания приходит и к его персонажу, но, как часто это бывает, слишком поздно. Через реализацию на страницах романа характера Фёдора Пряслина автор показывает, как пагубно может повлиять на человека отсутствие стимула приносить пользу обществу, как семья, в попытках оградить детей от ранней ответственности, наносит вред и себе, и окружающим.

Так, реализация концепта СЕМЬЯ в романе «Братья и сестры» вышла далеко за пределы образа семейства Пряслиных, далеко за село Пекашино, семьей оказалась вся Россия, все фронтовики и тыловики. Побывавший на войне, в эпицентре военных действий, в блокадном Ленинграде, писатель в романе ни разу не описывает, даже вскользь, непосредственно сражения, сослуживцев, своих фронтовых товарищей. Но незаметный в процессе и столь ощутимый в отсутствии такового, подвиг «русской бабы», воевавшей в тылу, писатель попытался возвести в ранг «будничного героизма».

Первый роман Ф. Абрамова «Братья и сестры» увидел свет в 1958 году и имел успех на всех уровнях: любовь народа, благосклонность критиков, премирование от властей. В нем, как и в последующих романах, составивших тетралогию, автор затрагивает вопросы христианского прощения, способности к самопожертвованию, взаимопомощи, потребность в которых в современных реалиях ни у кого не вызывает сомнений.

В произведениях Абрамова просматривается постоянный поиск пути праведности для русского народа, при этом автор неизменно остается в рамках казавшейся ему наивысшей социальной справедливостью советской идеологии.

В своём дебютном романе «Братья и сёстры» Ф. Абрамов показал жизнь российской деревни во время Великой Отечественной войны, описал отвагу, героизм, мудрость и сплоченность жителей деревни. Разные по темпераменту, мироощущению, нравственному порогу характеры стояли как один в борьбе с врагом.

Знакомство с романом мы начинаем с его названия – «Братья и сестры». Братья и сёстры – это наша семья, наши соседи, наши земляки – это все мы. Относиться к ближнему как к члену семьи, любить его безусловно, только за то, что он человек – это ли не высшее проявление человеческого чувства? Писатель показал нам и большую многодетную семью, фамилией которых называется тетралогия – Пряслины, и жителей деревни Пекашино, которых сплотила священная война настолько, что они стали друг другу самыми близкими людьми, и природу-мать, всегда воспитывающую и оберегающую своих деревенских по духу детей. Всё это и воплотилось в названии. Братья и сёстры романа не связаны кровными узами, их держат более крепкое общее чувство – любовь к ближнему, забота о нём и общее горе. Но это чувство владеет далеко не всеми умами и сердцами. Абрамов всё же писал о простых людях, грешных, писал правду, без прикрас и лести, писал о том, что видел, чем жили его земляки, что чувствовало его сердце.

В романе Ф. Абрамова «Братья и сёстры» мы можем увидеть и предметный, и понятийный слой концепта – конкретных братьев и сестёр Пряслиных, пытающихся выжить в трудное военное время, и образно-символический – все жители Пекашино живут как одна семья, по-родственному относятся к соседям, разделяют с ними радости и горести. Для пекашинцев также не составляет большого труда впустить в свою большую и не всегда дружную семью и приезжих людей – фронтовика Лукашина, учительницу Рябинину, что позволяет рассмотреть концепт «семья» более широко и глобально.

Все характеры романа «Братья и сестры» разные, и разное их представление о «семье». Настя хочет создать семью, мечтает выйти замуж. Анфиса занимает руководящую должность, относится ко всем по-матерински, создаётся семья пекашинцев. Варвара – неприкаянная душа, блудная дочь, однако тоже «сестра» – часть семьи. Семья Ставровых потеряла на войне сына, что приводит в итоге отца Степана Андрияновича в большую семью пекашинцев (герой отдаёт все свои ценности на благо страны). Семья Пряслиных потеряла мужа, отца, но смогла пережить горе благодаря поддержке большой семьи.

Писатель показал, что все его герои – большая и любящая семья, братья и сёстры, оберегающие друг друга несмотря ни на что. Семья, которую Ф. Абрамов видел идеальной и по-настоящему счастливой, вопреки всем трудностям и невзгодам, которую, возможно, другие назвали бы глубоко несчастной, ведь она не похожа на все остальные «счастливые семьи».

Список литературы

1. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Академический проект, 2001. 990 с.
2. Зусман В. Концепт в системе научного знания // Вопросы литературы. 2003. № 2. С. 3–17.

3. Воркачев С.Г. Национально-культурная специфика концепта любви в русской и испанской паремиологии. // НДВШ ФН. – 1995. – № 3. С. 56–66.
4. Болотнова Н.С. О методике изучения ассоциативного слоя художественного концепта в тексте // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). 2007. Вып. 2 (65). С. 74–79.
5. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: учебник для вузов. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. 464 с.
6. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. М.: Флинта, 2004.

Логаш Е.В.,
студент ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – проф. АА. Безруков)

Художественная концепция личности в творчестве В.А. Жуковского (на примере анализа баллад «Ленора», «Людмила», «Светлана»)

Статья посвящена проблеме концепции личности героя русской литературы, в частности, героя баллад В.А. Жуковского. Автор выделяет христианские установки творческой личности поэта как основу его поэтики.

Ключевые слова: художественная концепция, баллада, поэтический перевод, национальный колорит, символика, смирение, страдание, страсть, чистота, невинность.

Василий Андреевич Жуковский по праву считается создателем русской баллады. Однако в какой степени он оригинален по отношению к западноевропейской литературной традиции?

Его перевод «Lenore» Готфрида Августа Бюргера является непосредственным доказательством того, что даже, казалось бы, дословные переводы несут на себе черты творческой личности самого Жуковского как русского национального поэта.

Одной из таких национальных черт стала «стыдливость» Жуковского, не позволяющая ему оставить в тексте даже намек на плотскую составляющую любви «Eh wir zu Bett uns legen» (*с нем. Эх, мы в постель ложимся*) [5].

Он целомудренно избегнул «Brautbett», «Hochzeitbett» (*с нем. свадебная кровать*), заменив эти слова на более нейтральные: *ночлег, приют* и т. п. Кроме того, «...те строки, где Бюргер непочтительно называет иерея – попом и сравнивает пение церковного клира с “кваканьем лягушек в пруду”, Жуковский исключил из своего перевода совсем» [4].

В балладе большое внимание уделено страстям и их влиянию на героев. Так, Ленора, не получившая желаемого, обвиняет «небесного царя» в жестокости и безответности, говоря, что теперь «Сам Бог врагом Леноре». Однако этот перевод не стал единственным переложением немецкой баллады на новый лад. Первым вольным переводом «Леноры» Бюргера, появившимся на страницах русских журналов, является баллада Жуковского «Людмила». Оба эти произведения имеют похожую символику, сюжет и авторское отношение к героям, однако во многих моментах ярко выступает авторская позиция Жуковского.

Действие происходит на Руси, примерно в XVI веке. Немецкие персонажи были заменены русскими юношами и девушками. Жуковский пытается русифицировать «Людмилу», наполняя ее дворянской разговорной и простонародной лексикой.

Специфичность баллады в том, что девушка, обуреваемая страстями, сама избирает свою судьбу:

Расступись, моя могила;
Гроб, откройся; полно жить;
Дважды сердцу не любить [3].

Любовная страсть и боль утраты толкают девушку на борьбу с высшими силами, что приводит к ее гибели. Непосредственную роль в произведении играет образ матери. Именно она выступает ходатаем за свою дочь перед Богом, прося прощение за неразумные слова и обвинения. Она предупреждает Людмилу:

Кратко жизни сей страданье;
Рай – смиренным воздаянье,
Ад – бунтующим сердцам;
Будь послушна небесам [3].

В этих строках угадывается дальнейшая участь главной героини. Людмилу, отказавшуюся от смиренного послушания, Жуковский обрекает на гибель.

Не менее увлекательна и символика баллады. Возлюбленный приходит в полночь, когда, по славянским поверьям, в законные права вступает нечистая сила. «Черный ворон» считался посланником между реальным и мистическим мирами, приносил несчастье, а из-за повадки выклевывать глаза славяне боялись и избегали эту птицу. Луна на Руси, как известно, была связана с темными богами, а образ «совы пустынной» символизировал женское личное горе, что мы и наблюдаем впоследствии.

На судьбу Людмилы существенное влияние оказывает ее отношение к «царю небес». С самого начала видно, что девушка пренебрежительно относится к Богу:

Небо к нам неумолимо;
Царь небесный нас забыл...
Мне ль он счастья не сулил?
Где ж обетов исполненье?
Где святое провиденье?
Нет, немилостив творец;
Все прости; всему конец [3].

Этими словами девушка как бы отказывается от Божьей защиты и становится уязвимой для сил зла, которые не заставили себя долго ждать.

Думается, Людмила догадывалась, что ее любимый мертв, что и сама она должна погибнуть, однако это ее не останавливает: *Что до мертвых? что до гроба? // Мертвых дом земли утроба* [3]. Так, протест против воли

Всевышнего приводит к гибели главной героини, которая предпочла любимого всему на свете:

Смертных ропот безрассуден;
Царь всевышний правосуден;
Твой услышал стон творец;
Час твой бил, настал конец [3].

Итак, мы видим, что ключевой проблемой данной баллады является тема смирения перед волей Проведения. Именно она стала решающей в судьбе Людмилы.

Однако В.А. Жуковского, видимо, не удовлетворил вольный перевод, так как почти сразу же он начал работать над «Светланой», в которой предпринял попытку написать оригинальное произведение. Ему удалось внести русский колорит.

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали;
Снег пололи; под окном
Слушали; кормили
Счетным курицу зерном;
Ярый воск топили;
В чашу с чистою водой
Клали перстень золотой,
Серьги изумрудны;
Расстилали белый плат
И над чашей пели в лад
Песенки подблюдны [1].

Кроме того, в тексте названы предметы русского народного быта, такие как: *сани, ворота тесовы, божий храм, избушка, светлица, крыльцо* и т. п.

Интересно и отношение лирической героини к высшим силам. Автор отмечает, что девушка печальна, льет слезы, взывает к Богу, но при этом далека от ропота: *Я молюсь и слезы лью!!! Утоли печаль мою, Ангел-утешитель* [1].

Светлана не поддается страстям, хотя, несомненно, любит своего суженого и скучает по нему. Именно эта любовь заставляет девушку прибегнуть к гаданию, но и здесь мы видим ее опасения перед языческими ритуалами:

Робость в ней волнует грудь,
Страшно ей назад взглянуть,
Страх туманит очи... [1].

На протяжении всего текста мы видим, что отношение Светланы к своему суженому не отличается доверием. Девушка робеет, трепещет и плачет. И только в святых образах находит успокоение и защиту:

Входит с трепетом, в слезах;
Пред иконой пала в прах,
Спасу помолилась;
И с крестом своим в руке,
Под святыми в уголке
Робко притаилась [1].

Ее смирение и доверие высшим силам стали спасительной стеной перед потусторонними силами зла в облике мертвеца. И «голубочек белый», символизирующий Святой Дух, не дает погибнуть душе Светланы.

В балладе «Светлана» автор поднимает проблемы смирения перед волей Всевышнего и влияния страсти на личность героя. Эти проблемы являются основополагающими в судьбе героини.

Итак, мы видим, что все три баллады имеют явные сходства, однако концепция личности в каждой из них различна.

Необходимо обратить внимание и на колорит каждой из баллад. Так, «Ленора» имеет следующие оттенки: *тьма ночная, лунный свет, тень черная, висельник чернеет, пламя из ноздрей* (огненный цвет). Все эти детали создают картину ада: тьма смешивается с огнем.

Оттенки в балладе «Людмила» не так мрачны: *светлый сумрак, светит месяц, серебрится долина, светлый хоровод, темна могила*. Нигде не используется черный цвет; произведение имеет серый колорит, оно проникнуто некоторой загадочностью и неопределенностью, что можно сказать и о внутреннем мире героини.

В «Светлане» цветовая гамма баллады неоднозначна. В ней четко прослеживаются две контрастные палитры.

Первая символизирует чистоту, невинность и даже святость: *светится луна, кольцо золотое, храм блестит свечами, яркий свет, снег валит, в поле огонек, белоснежный голубок, светлые глаза, снег блестит, ясный день*. Вторая палитра у Жуковского связана со страстями, гордыней и силами зла: *лик мрачнее ночи, черный гроб, черный ворон, свет затмится, тайный мрак*.

Большое значение в определении концепции личности героинь имеет образ всадника-суженого. В «Леноре» суженый предстает в облике скелета:

Кусок одежды за куском
Слетел с него, как тленье;
И нет уж кожи на костях;
Безглазый череп на плечах;
Нет каски, нет колета;
Она в руках скелета [2].

А следовательно, ее возлюбленный погиб в самом начале войны, так как в противном случае он имел бы тело или хотя бы остатки плоти, чего не наблюдается в произведении. Здесь легко провести параллель между образом возлюбленного и духовным состоянием главной героини, которая с самого начала не обладала смирением, кротостью и почтительным отношением к высшим силам.

В балладе «Людмила» о всаднике говорится:

Видит труп оцепенелый;
Прям, недвижим, посинелый,
Длинным саваном обвит.
Страшен милый прежде вид;
Впалы мертвые ланиты;
Мутен взор полуоткрытый;
Руки сложены крестом [3],

Это говорит о том, что ее возлюбленный умер совсем недавно. Как же это связано с личностью Людмилы? Девушка доверяет Всевышнему и не ропщет до тех пор, пока не убеждается в том, что ее возлюбленный не придет, что он мертв. Именно это известие вызывает бурю эмоций в душе главной героини, которая полна отчаяния, сожаления и боли. Девушка не смогла побороть страсть, не смогла смириться, предпочитая умереть, лишь бы остаться с возлюбленным. Мы видим, что колорит произведения и образ возлюбленного в полной мере раскрывают внутренний мир и душевное состояние главной героини.

В балладе «Светлана» обстановка являет собой прекрасное и органичное зрелище. Проезжая мимо церкви, девушка видит обряд отпевания, который ее настораживает. А попав в избушку, видит гроб. Можно предположить, что избушка и церковь связаны одним событием – погребением усопшего. По православным традициям, погребение происходит на третий день после смерти человека. Суженый Светланы описывается таким образом:

Мертвый шевелится...
Сорвался покров; мертвец
(Лик мрачнее ночи)
Виден весь – на лбу венец,
Затворены очи.
Вдруг... в устах сомкнутых стон;
Силится раздвинуть он
Руки охладели... [1].

Сделаем вывод, что возлюбленный Светланы мертв около трех-четырех дней. Это имеет большое значение для раскрытия личности героини. Так, ее душа полна любви к Богу. Именно в Нем она находит защиту и смиренно подчиняется Его воле. Здесь и происходит чудо! Как некогда Иисус воскресил Лазаря на четвертый день, так и в данной балладе – по воле Всевышнего – мертвец оживает.

Цветовой спектр произведения в совокупности с образом покойника и переживаниями Светланы создают ту самую концепцию личности, которая определяет позицию самого Жуковского.

Таким образом, концепция личности и судьба главных героинь в рассмотренных нами балладах напрямую зависит от следующих факторов:

- уровень смирения;
- доверие Богу;
- умение совладать со своими страстями.

Список литературы

1. Жуковский В. А. Светлана [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1085/p.1/index.html>.
2. Жуковский В. А. Ленора [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://zhukovskiy.lit-info.ru/zhukovskiy/ballady/lenora.htm>.
3. Жуковский В. А. Людмила [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1123/p.1/index.htm.l>
4. Чуковский К. Перевод – это автопортрет переводчика [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/knigi/vysokoe/glava-vtoraya-perevod-eto-avtoportret-perevodchika>.
5. Gottfried August Bürger. Lenore [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.mumag.de/gedichte/bue_ga04.html.

Николаева А.,
студент ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Г.А. Козлова)

Проблема добра и зла в сказке О.Уайльда «Великан-эгоист»

Эстетизм сказок О.Уайльда является воплощением декадентской идеи о губительности для красоты соприкосновения с грубой действительностью.

Ключевые слова: философская сказка, идеал, эстетизм, декадентство.

«Принц эстетов», О. Уайльд рос высокомерным и избалованным мальчиком; он унаследовал от матери театральное восприятие жизни, стремление делать всё напоказ. Исследователь его творчества К.И. Чуковский писал: «Незадолго перед смертью, в тюрьме, наедине со своей душой, он писал свою исповедь...но какая же это исповедь? Это насквозь литература, и даже в последнем унижении, заплеванной и затоптанной, он не умел по-настоящему заплакать» [4].

Ни мать, ни её сын не обладали талантом простоты и искренности. От отца мальчик унаследовал «разнообразие творческих сил», смелость в разных жанрах, стилях и темах. Из этого непростого ребёнка вырос неоднозначный прозаик, поэт, сказочник и эссеист Оскар Уайльд. В его творчестве мудрые и, казалось бы, неоспоримые понятия доведены до абсурда, например сочувствие: «Я могу сочувствовать чему угодно, только не горю людскому» [4]. Добро и зло, основные морально-этические понятия, также осмысливаются писателем по-своему и приобретают образно-эстетическое воплощение в произведениях. Обратимся к сказке «Великан-эгоист» с целью определить, как в ней разрешается борьба двух вечных начал – добра и зла.

В русских сказках, народных и авторских, всё однозначно: положительные и отрицательные герои, хорошие и плохие поступки. В зарубежных всё несколько иначе. Очень важно на уроках литературы показать школьникам на примере рекомендованных программой произведений О. Уайльда («Звёздный мальчик», «Счастливый принц», «Соловей и роза») отличия, в данном случае, сказочного творчества Великобритании от русского.

О. Уайльд-сказочник – звучит странно. Действительно, он пробовал себя в этом жанре и создал более десятка разных сказок. Они были адресованы взрослым читателям и стали отражением мировоззрения писателя, его основных художественных установок: отрицания социальной функции искусства, приземленности, правдоподобия, солипсистской концепции природы, отстаивания права художника на полное самовыражение. Жанр сказки позволил О. Уайльду писать о насущных проблемах, но при этом не опускаться на почву бытовой и натуралистической достоверности, которые были чужды ему. Об этом писал К.И.Чуковский в своей работе: «Но главный его враг и обидчик, от которого он должен был защищать красоту, была жизнь, то, что называется действительностью... Как смеют утверждать, что жизнь – это главное, а искусство только отражение, только зеркало жизни! Что жизнь выше, реальнее искусства! Нет, это жизнь, как жалкая обезьяна, подражает во всем искусству, копирует все его движения и жесты. Искусство – единственная реальность, а в жизни все – призраки, химеры и фантомы» [4].

Сказкам О. Уайльда присущи эстетизм и мистическая установка. Они лаконичны, изящны, часто сентиментально-душевные (но не духовны), с претензией на философские притчи. О. Уайльд характеризовал свои сказки как «попытку изображения современной действительности в формах, далеких от реального» и адресовал их тем читателям, «которые не растеряли способности радоваться и удивляться». В своих эстетических работах О. Уайльд декларировал независимость искусства от этических ценностей, а в художественных произведениях реализовывал эти установки на практике.

«Великан-эгоист» (1888) – одна из философско-эстетических сказок О. Уайльда, в которой поднимается «вечная тема» доброго и злого начал в человеке. Её главный герой – Великан, возвращающийся домой в замок после семи лет отсутствия: он был в гостях у корнуэльского великана-людоеда. Он видит детей, играющих в его саду и, разозлившись, кричит им: *Мой собственный сад есть мой собственный сад, это всякому должно быть понятно, и я не позволю никому; кроме себя самого, играть в моем собственном саду* [6]. Великан здесь представлен как типичный персонаж сказок и преданий об ужасных великанах-людоедах, злой и безжалостный. Но на протяжении сказки его характер меняется, он теряет облик чудовища и становится «культурным» античным гигантом.

На наш взгляд, сад в сказке О.Уайльда, где играют дети, символизирует человеческую душу. Еще Ф.М.Достоевский в романе «Братья Карамазовы» писал: *Тут дьявол с Богом борются, а поле битвы – сердца людей* [3]. Так произошло и с садом. После того, как Великан прогоняет детей, там воцаряются Снег, Мороз, Северный ветер, Град, вечная Зима. Именно в этих явлениях природы заключено понятие о злых силах, о тех страстях, которые одолевают душу человека. Они изо всех сил пытаются не допустить Весну и детей, то есть Божью Благодать, в сад, что и написано самим Великаном на вывеске: *Вход строго воспрещается* [6].

Мы видим, что явления природы богаты, некоторые одеты роскошно. Пока в саду царствует Зима, они «пляшут между деревьев» [6] подобно

обитателям подземного царства. В это время в душе Великана и происходит та самая борьба добра и зла. Он надеется на скорый приход весны и перемену в своей душе. *Я не могу понять, почему так запоздала весна, – говорил Великан-Эгоист, сидя у окошка и оглядывая свой белый холодный сад. – Надеюсь, что погода переменится* [6].

И однажды утром птичка-коноплянка, принесла Великану весть своим пением, что в его сад вернулись дети. Ребенок, согласно «Энциклопедии символов», – «чистота, потенциальные возможности, невинность, искренность – символ природного, первородного состояния, отсутствие страха...» [1, с. 304]. Сад с приходом детей преображается: *И деревья так радовались возвращению детей, что тотчас же покрылись цветами, и нежно качались их ветви над головами малюток. Всюду порхали птицы и восторженно щебетали, и цветы выглядывали из зеленой травы и смеялись* [6]. В углу, где всё ещё царил Зима, Великан увидел маленького мальчика, который не мог залезть на дерево. Сердце героя смягчилось, и он понял причину отсутствия весны в своём саду – собственный эгоизм.

О. Уайльд говорит читателю о том, что дети не знакомы с этим мальчиком, они не знают, кто он и откуда. На этот вопрос мы получаем ответы в финале сказки, когда Великан уже состарился и ослабел. Чудесное и мистическое зрелище озаряет его душу: *В самом далеком углу сада стояло дерево, сплошь покрытое прекрасными белыми цветами. Ветви его были золотые, и на них повисли серебряные плоды, и под деревом стоял маленький мальчик, тот самый, которого он полюбил* [6]. Не случайно он появляется в конце жизни героя. Мальчик появляется в саду Великана израненным и говорит, что это раны Любви: *Ибо на ладонях у ребенка были раны от двух гвоздей, и раны от двух гвоздей были на ногах у него* [6]. Здесь вводится идея «возрождающей смерти». Дерево приобретает символику креста и древа познания добра и зла. Великан опускается на колени перед ребёнком, понимая, кто перед ним. Мальчик забирает его в свой небесный сад-Рай за то, что однажды он проявил к нему доброту, смог очистить свою душу от бремени эгоизма.

Обе встречи Великана являются ключевыми эпизодами всей сказки. Сад земной, то есть дом Великана, и сад небесный, Рай, связаны между собой образом ребёнка, который олицетворяет добрые силы. Белое цветение дерева, на наш взгляд, является приметой земного сада, а золотые ветви и серебряные плоды – приметой райского пространства. В определенный момент происходит символическое слияние двух уровней, и затем земное пространство получает непосредственный выход в высший мир в момент смерти Великана, служит раскрытию замысла автора, мечтающего о вечном блаженстве среди неземной красоты.

Сказки О. Уайльда являются, как и большинство его больших произведений, отражением декадентской эстетики, согласно которой жизнь оскорбляет идеал своей грубой реальностью. В контексте этой установки сказка становится идеалом, представляющим события, совершенно далекие от жизни и недоступные человеку.

Список литературы

1. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996.
2. Гиленсон Б.А.: История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века. Великобритания. Глава XIII. Оскар Уайльд: в поисках красоты [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/gilenson-izl-xix-xx-vek/glava-xiii-oskar-uajld.htm>.
3. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1199/index.html>.
4. Проза Корнея Чуковского. Критика Корнея Чуковского. Оскар Уайльд [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/oskar-uajld-iz-anglo-amerikanskix-tetradaj>.
5. Своеобразие пространственной организации сказки О. Уайльда «Великан-эгоист» [Электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-prostranstvennoy-organi-zatsiiskazki-o-uajlda-velikan-egoist/viewer>.
6. Хранители сказок. Собрание авторских и народных сказок. Сказка Оскара Уайльда «Великан-эгоист» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://hobbitaniya.ru/wilde/wilde1>.

Остренко П.С.,
аспирант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – проф. АА. Безруков)

Мотив одиночества в творчестве М.Ю. Лермонтова

Многочисленные мотивы творчества М.Ю. Лермонтова помогают исследователю сконцентрироваться на одной из важнейших категорий художественного творчества – категории страдания. Одним из наиболее интересных мотивов в этом плане является мотив одиночества, исследованию которого посвящена данная статья.

Ключевые слова: романтизм, демонизм, гордыня, эгоизм, одиночество, лирический герой, эволюция творчества, пророчество.

Творчество М.Ю. Лермонтова представляет собой органическое единство тесно переплетенных мотивов, которые являют собой некие грани творчества поэта и, несмотря на их тесную связь, могут и должны рассматриваться отдельно.

Основными мотивами лирики М.Ю. Лермонтова можно назвать следующие: мотив свободы и воли, действия и подвига, странничества, земли и неба, пути, времени и вечности и т. д. Но ведущим мотивом творчества поэта является мотив одиночества. Одиночество выражает умонастроение поэта, красной нитью проходит через весь его творческий путь: от ранних юношеских стихотворений («Один среди людского шума», 1830 г.; «Письмо», 1829 г. и др.) до последних («Выхожу один я на дорогу...», «Пророк», 1841 г.).

В начале творческого пути поэта мотив одиночества носит амбивалентный характер: «Исконное одиночество лирического "Я" (равно как и героя сюжетных произведений романтизма) выступает одновременно и как награда за исключительность, за “непошлость”, и как проклятие, обрекающее его на изгнанничество, непонимание, с одной стороны, и злость, эгоизм – с другой» [6, с. 169]. Эта формула отражает романтическую принадлежность раннего

творчества М.Ю. Лермонтова и по мере развития и изменения философско-религиозных взглядов поэта теряет свою главенствующую роль.

Мотив одиночества появляется в раннем творчестве М.Ю. Лермонтова прежде всего в силу его следования романтической традиции. Лермонтовский романтизм синтетичен: с одной стороны, он является развитием романтических традиций Жуковского, Пушкина, Баратынского, а с другой – подражанием Байрону. Романтический герой традиционно одинок. Он не понят и отвергнут миром. Он противопоставляет себя миру, склонен к мятежу: *..всегда один,/ Высокой башни мрачный властелин,/ Он возвращает миру все, но сам – / Сам чужд всему, земле и небесам* (1831 г.). Индивидуализм лирического героя в раннем периоде творчества поэта (1828–1836 годы) выходит за рамки романтической традиции и приобретает специфические черты. Поэт отрекается от Байрона: *Нет, я не Байрон, я другой,/ Еще неведомый избранник* (1832г.). Индивидуализм М.Ю. Лермонтова – утверждение бессмертия собственного "Я". Но этот же индивидуализм порождает гордыню. Этот грех выстраивает стену между поэтом и людьми, делая его одиноким. Еще в юношеском возрасте, будучи студентом Московского университета, М.Ю. Лермонтов написал стихотворение «Мой демон» (1829 г.). Демон равнодушен к природе и людям, «чужд любви и сожаленья», лишен жалости и сострадания. Юный поэт, видя в себе черты этого демона, представляет свою дальнейшую судьбу как борьбу с ним:

И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня,
И ум мой озарять он станет
Лучом чудесного огня;
Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда
И, дав предчувствие блаженства,
Не даст мне счастья никогда. [5, с. 29]

Образ демона неотрывно сопровождал поэта на протяжении почти всего его творчества, и отречься от него было непросто. Только в конце жизни М.Ю. Лермонтов в поэме «Сказка для детей» 1839 года признает, что был «одержим» демоном:

Кипя огнем и силой юных лет,
Я прежде пел про демона иного:
То был безумный, страстный, детский бред.
Бог знает где заветная тетрадка? [5, с. 585]

Мой юный ум, бывало, возмущал
Могучий образ. Меж иных видений,
Как царь, немой и гордый, он сиял
Такой волшебной сладкой красотой,
Что было страшно... и душа тоскою
Сжималась <...> [5, с. 586]

И в этой же поэме поэт признает, что от своего демона он «отделался стихами».

Об окончательной победе над демоном можно говорить, анализируя одно из последних стихотворений М.Ю. Лермонтова «Пророк» (1841). Лирический герой утверждает, что «вечный судья» дал ему «всеведение пророка». Но это всеведение на самом деле является ложным: возомнивший себя пророком герой возвышает себя над людьми, считает, что ему подвластны даже звезды, в людях он видит лишь грех:

В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока. [5, с. 224]

Гордыня и эгоизм пророка приводят к его изгнанию:

В меня все ближние мои
Бросали бешено камня.
Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я нищий [5, с. 225]

Так поэт приходит к мысли, что демоническая сущность пророка приводит к одиночеству. В том же роковом 1841 году, примерно в то же время, что и «Пророк» (май – июль 1841г.), Лермонтовым было написано еще одно знаковое стихотворение «Выхожу один я на дорогу». Душа поэта, очистившись от гнета демона, видит красоту Божьего мира: *Ночь тиха. Пустыня внемлет богу, / И звезда с звездою говорит.* Лирический герой ищет покоя: *Я ищу свободы и покоя! / Я б хотел забыться и заснуть!* Но это не отречение от мира, не эгоистичное ему противопоставление, а поиск гармонии и любви: *Чтоб в груди дремали жизни силы, / Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь", "<...> Про любовь мне сладкий голос пел* [5, с. 222–223].

Мотив одиночества, сопровождая М.Ю. Лермонтова на всем его творческом пути, претерпевал изменения, можно сказать, «эволюционировал». Борьба с демоном, преодоление эгоистичной отрешенности от мира – все это нашло свое отражение в этой эволюции. Так, в ранних произведениях одиночество – это вызов, признание собственной исключительности («Он был рожден для счастья, для надежд», 1832 г.):

Ужасно стариком быть без седины;
Он равных не находит; за толпою
Идет, хоть с ней не делится душою;
Он меж людьми ни раб, ни властелин,
И все, что чувствует, он чувствует один! [7]

Лирический герой ранних стихотворений гордится своим одиночеством: *А он, мятежный, просит бури, / Как будто в бурях есть покой!* (1832).

В зрелых стихотворениях М.Ю. Лермонтов осознает, что эгоизм несет только разрушение, а одиночество становится его закономерным итогом. Одиночество уже не признак исключительности, а настоящая трагедия. Последние стихотворения поэта пропитаны этим трагизмом («Утес», 1941):

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко
И тихонько плачет он в пустыне. [5, с. 214]

В последние месяцы жизни М.Ю. Лермонтов написал стихотворение «Сон», которое стало пророческим. Предчувствовал ли гениальный поэт свою гибель? Возможно, но к концу своей короткой, но яркой жизни он подошел свободным от своих демонов.

Список литературы

1. Алексеев Д.А. Лермонтов в воспоминаниях современников, М.: Захаров, 2005.
2. Бондаренко В.Г. Лермонтов. Мистический гений, М.: Молодая гвардия, 2015.
3. Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений. [Электронный ресурс]. URL: http://palomnic.org/bibl_lit/bibl/dunaev/6/ (дата обращения – 03.03.2020).
4. Косяков В.Г. Религиозный идеал полноты духовной жизни в лирике М.Ю. Лермонтова, Омский государственный педагогический университет [электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/religioznuy-ideal-polnoty-duhovnoy-zhizni-v-lirike-m-yu-lermontova-1837-1841/viewer> (дата обращения – 03.03.2020).
5. Лермонтов М.Ю. Сочинения. Том 1, М.: Правда, 1988.
6. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста, Л., 1972.
7. Стихотворения М.Ю. Лермонтова [электронный ресурс]. URL: <http://lermontov-lit.ru/lermontov/text/stihi/stih-1832/stih-1832-15.htm> (дата обращения – 10.04.2020).

Плешкова Н.Ю.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Г.А. Козлова)

Женские образы в драме Г. Ибсена «Кукольный дом»

В статье рассматривается образ героини пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом» в контексте взаимодействия института семьи и общества. Анализируется поведение героини, её отношения к мужу, к детям и к самой себе. Выделяются психологические особенности личности женщины, характеризуются её поступки. Образ героини из зарубежной литературы сравнивается с женскими образами русской классической литературы. Кроме того, в данной работе предлагаются рекомендации по изучению данного произведения в школе.

Ключевые слова: текст, образ, драма, семейные отношения, любовь, личность.

Женские образы в мировой литературе на протяжении многих веков являли собой изображение жизни женщин разных эпох, стран и сословий. Образ женщины в зарубежной литературе появляется ещё в античной литературе. В качестве главного действующего лица женщина впервые изображается в таких произведениях как «Антигона», «Медея». В продолжение веков женские образы приобретают различные трактовки в зависимости от состояния социальной и политической обстановки определённого исторического периода. В данной работе мы бы хотели обратиться к произведению норвежского писателя Генриха Ибсена «Кукольный дом» (1879 г.).

В этой пьесе автор стремился показать нарастающие проблемы современности, связанные, прежде всего, с взаимодействием института семьи и социума. Для реализации поставленной задачи Г. Ибсен изображает семью Хельмеров, используя главный женский образ – жену и мать семейства Нору.

Взаимоотношения в этой семье, на первый взгляд, кажутся очень гармоничными, если не сказать идеальными. Торвальд Хельмер относится с теплотой и трепетом к своей жене Норе, которая, в свою очередь, готова сделать всё, чтобы доставить мужу радость: поёт, танцует, наряжается, с удовольствием готовит дом к предстоящему празднованию Рождества. Особенно семья воодушевлена скорым повышением главы семейства в должности, что обеспечит их безбедную жизнь: *Ах, какое наслаждение сознавать, что ты добился верного, обеспеченного положения, что у тебя будет теперь солидный доход. Не правда ли это приятно?* [1, с. 241]. Поведение и фразы Норы, брошенные как бы невзначай, создают впечатление не просто детской беззаботности и непосредственности, но скорее некой инфантильности. Героиня радуется миндальному печенью, которое она приобрела втайне от мужа, восхищается подарками, купленными всем членам семьи, но больше всего, как мы можем определить по тексту, Нору обрадовали деньги, которые она с небольшим трудом выпросила у мужа. Ещё шире образ Норы раскрывает появившаяся подруга Фру Линне, которая посещает дом Хельмеров за несколько дней до праздника. Первый же вопрос, который задала своей старой знакомой наша героиня, был опять-таки о деньгах (не оставил ли её муж после смерти деньги своей жене), а уже потом о детях. Из разговора двух подруг мы узнаём, что Норе «есть чем гордиться, чему радоваться». Несколько лет назад, без ведома мужа, героиня подделывает подпись своего отца, чтобы получить большие деньги, на которые вся семья отправляется в Италию лечить Торвальда. Но в действительности же, Нора заняла эти деньги у одного человека, которому по сей день выплачивает долг, всячески обманывая мужа, дабы получить от него деньги. Героиня говорит, что готова пойти на любые безумства, чтобы спасти своего мужа. Что она с успехом претворяет в жизнь. Одно из безумств Норы – обманывать мужа в течение долгих лет по каким бы то ни было причинам, вероятно, входит в её понимание «любви» и «заботы» о спокойствии семьи. Таким образом, Г. Ибсен вложил в реплику Норы всем знакомую фразу «ложь во спасение», которая, на наш взгляд, в принципе не имеет права на существование, так как «ложь» и «спасение» два взаимоисключающих понятия в отношениях не только семейных, но и между любыми людьми.

Кроме того, на вопрос о том, когда она (Нора) собирается известить мужа о своём преступлении, Нора произносит следующую фразу: *Да... когда-нибудь, пожалуй... когда пройдёт много-много лет и я уже не буду такая хорошенькая. <...> То есть, я хочу сказать: вот когда его уже не будут развлекать мои танцы, переодевания, декламации. Тогда хорошо будет иметь какую-нибудь заручку... (перебивая себя.) Вздор! Вздор! Вздор! Этого никогда не будет!..* [1, с. 248]. Нора отгоняет эту мысль от себя не от понимания того, какие страшные, бездушные, расчётливые слова она только что произнесла, а лишь потому, что боится признаться себе в том,

что Торвальд вполне способен разлюбить её. Нора прикрывает свою ложь, на первый взгляд, вполне благородным мотивом: ... *Он такой строгий по этой части. И кроме того, с его мужским самолюбием... Для него было бы так мучительно, унижительно узнать, что он обязан мне чем-нибудь* [1, с. 248]. Можно сделать вывод, что отношение Торвальда к жене также довольно сомнительное. По существу имеем, что Торвальд эгоист, которому унижительно быть должным собственной жене. Выходит, что в этих супружеских отношениях абсолютно отсутствуют фундаментальные основы: взаимовыручка, понимание, и, как следствие, любовь.

Для раскрытия полноценного образа героини, нельзя подробнее не рассмотреть образ её мужа – Торвальда Хельмера. По многочисленным высказываниям этого героя можем сделать вывод, что он очень честлюбив, корыстен, самолюбив, педантичен, излишне бережлив и самоуверен. Но главная отличительная черта героя – эстетизм и идеализм во всём, что его окружает. Г. Ибсен так гиперболизирует эти качества в герое, что отец семейства предстаёт перед читателями, как абсолютно бездушный человек. Например, вот, что говорит Хельмер Норе, когда узнаёт о том, что единственный друг их семьи умирает: *Он, его страдания, его одиночество создавали какой-то лёгкий облачный фон нашему яркому, как солнце, счастью... Ну а может быть оно и к лучшему. Для него во всяком случае (останавливается). Да, пожалуй, и для нас, Нора. Теперь мы с тобой будем одни – всецело друг для друга... <...> В наши отношения вторглось нечто некрасивое – мысль о смерти, о разложении* [1, с. 295]. Безусловно, такое потребительское, «вещное» отношение было распространено и на жену. Нора в его представлении – лишь предмет интерьера их красивого, идеально обставленного дома. Сама Нора чувствует себя «куклой», которую красиво наряжают, заставляют петь, танцевать, веселить гостей. Однако до ключевого момента она этот факт игнорирует. Норе нравится не только жить в этом придуманном, отгороженном от реальной жизни, мире, но и постоянно подпитывать свои разнообразные иллюзии. Часто Нора мечтает о том, как бы кто-нибудь написал завещание, по которому она получает большое количество денег, как она тогда будет счастлива и ничто больше не омрачит её жизнь. Так или иначе, все мечты Норы и её мужа связаны с материальным благосостоянием.

В начале произведения мы видим, что Нора справляется со своими материнскими обязанностями вполне достойно. Она покупает подарки на Рождество своим детям, и в предвкушении ждёт, с каким удовольствием и радостью они будут веселиться на рождественском вечере. Также героиня говорит, что хочет побыть немного с детьми, отпускает няньку со словами: «это так весело». Ласково Нора называет детей «куколками», что ещё раз возвращает нас к восприятию этой семьи, как к игрушечному дому. Важно отметить, что как мать Нора себя на протяжении всей драмы больше никак не проявляет. Её больше всего заботит её пошатнувшееся положение, которое поставит под сомнение её фигуру перед мужем. На протяжении большей части произведения героиня опасается, что муж узнает о её обмане, что в конце и происходит. Интересно отметить то, что Нора до последнего момента старалась вывернуться из сложившейся ситуации, несмотря на убеждения Фру Линне признаться мужу во лжи и подделке подписи. Кроме

того, Нора, в своей страсти питать иллюзии по отношению ко всему её окружавшему, решила, что муж, услышав о её преступлении, торжественно возьмёт вину на себя и простит ей этот обман. Но как только Торвальд прочёл письмо, в котором обличался проступок Норы, его отношение к жене резко меняется. Его заботит лишь его социальное и материальное положение, которое может нарушиться, если эта информация всплывёт наружу. Услышав от Норы фразу, что ей больше не за чем жить, Торвальд говорит: *Ах, без фокусов! И у твоего отца всегда были наготове такие фразы. Мне-то какой будет прок из того, что тебя не будет на свете, как ты говоришь. Ни малейшего* [1, с. 297]. Безусловно, эта фраза не могла не вызвать у Норы разочарования не только в их личных отношениях, но и во всём мире, который она и Торвальд усердно создавали вместе, изолируясь от любых проблем. Частью этого мира были и дети Хельмеров. С этого момента в Норе просыпается отвращение к мужу, к их дому, к себе самой и к детям. Даже несмотря на то, что отношение Торвальда полярно меняется к жене после того, как он убеждается в том, что эта история не получит огласки и никак не повлияет на его авторитет и материальное положение, Нора больше не может жить так, как раньше. Она не принимает «прощение» мужа и его стремление «беречь её как загнанную голубку, которую спас от когтей ястреба». На этот раз задеты её гордость и самолюбие, что порождает в ней решение уйти из дома, бросить мужа и детей. По отношению к своей уже прошлой жизни Нора говорит так: *... Весь наш дом был только большой детской. Я была здесь твоей куколкой-женой, как дома у папы была куколкой-дочерью. А дети были уже моими куклами. Мне нравилось, что ты играл и забавлялся со мной, как им нравилось, что я играю и забавляюсь с ними. Вот в чём состоял наш брак, Торвальд* [1, с. 301].

Осознание этого факта ведёт Нору к тому, что как личность она сама по себе никогда не существовала, а лишь всю жизнь посвятила другим людям – отцу, мужу, детям. В понимании Норы посвятить свою жизнь людям, которых любишь – недостаточно, чтобы быть счастливой. Ей необходима жертва, эквивалентная той, которую она готова принести или уже принесла для своей семьи. На наш взгляд, такая «любовь» воспринимается героями как сделка («ты – мне, я – тебе»), и уже не может называться искренней и, по определению Ф.М. Достоевского, живой, жертвенной и всепрощающей. Исходя из своих «новых» мыслей, Нора решается уйти из дома и прервать все связи со своей семьёй, чтобы, по её словам, «узнать себя и разобраться в других людях». Это решение в своей героине эмансипироваться, снять с себя ответственность за своих детей, отказаться от роли жены, на наш взгляд, автор одобряет. Вероятно, это связано с тем, что в эпоху перемен в социальной жизни общества того времени проблема положения женщины в обществе стояла очень остро, и Г. Ибсен предлагает решать её таким образом.

Героиня Г. Ибсена перекликается с образом Любви Раневской из пьесы «Вишнёвый сад» А.П. Чехова. Обе героини живут в придуманном мире, надеются на «чудо», которое в один момент изменит их жизнь без каких-либо усилий с их стороны. Но отличает их то, что Нора из драмы «Кукольный дом» сбрасывает с себя иллюзорную вуаль, через которую она смотрела и на мужа, и на всю свою жизнь, и бросает семью в поисках «себя настоящей». А героиня А.П. Чехова остаётся в этом мире, не способная

вклиниться в реальную, окружающую её, жизнь. Можно сказать, что выход для своих героинь авторы произведений выбрали не самые удачные, но, думается, что Г. Ибсен настроен более радикально. Как бы ни менялись социальная и политическая сферы, какие бы новые идеи не появлялись в обществе в любую эпоху, женщина, прежде всего, должна оставаться матерью и нести ответственность за ту роль, которую она возложила на себя.

Кроме Любви Раневской в русской литературе есть ещё один женский образ, который мы можем соотнести с образом Норы. Вспомним, как завершилась жизнь Катерины из драмы А.Н. Островского «Гроза», и обратимся к реплике Норы в момент, когда Хельмер читает обличающее жену письмо: *Никогда не видать его больше. Никогда. Никогда. Никогда. (Набрасывает на голову шаль.) И детей тоже никогда не видать. И их тоже. Никогда. Никогда. Никогда... О-о! Прямо в тёмную ледяную воду... в бездонную глубину... О-о! Скорее бы уже конец, скорее...* [1, с. 296]. Можем сделать вывод, что то отчаяние, которое овладело героиней Г. Ибсена, подтолкнуло её на мысль о совершении самого страшного греха.

Драма Г. Ибсена «Кукольный дом» предлагается для изучения в школе в 10 классе. При разборе данного произведения необходимо подробно разобрать образы главных действующих лиц драмы и сформировать у учеников верное понимание поступков героев. Особое внимание нужно обратить на образ женщины в литературе, сравнить героинь западной и русской литератур, подобрать образы антиподы. Также важно сделать акцент на то, к чему может привести ложь в отношениях между людьми, и разобрать, какие вообще отношения должны быть между супругами.

Таким образом, на наш взгляд, трагичность жизни Норы берёт своё начало от неверного понимания самой героини, какой должна быть женщина, от глупого стремления реализоваться, как личность, не реализовав себя как мать своих детей. В общих чертах, эта драма возможна для изучения её в школе, но лишь как пример того, как не должна вести себя женщина. Также на примере отрицательного примера семейных отношений, учащимся было бы необходимо выработать правильную форму поведения в супружеских отношениях.

Список литературы

1. Ибсен Г. Драмы. Стихотворения / под ред. Сановича В. М., 1972.
2. Чехов А.П. Пьесы. М., 2013.
3. Островский А.Н. Пьесы. М., 2003.

Плешкова Н.Ю.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. И.И. Тарасова)

Взаимообусловленность мифа и сказки в творчестве М. Пришвина

Смещение мифа и сказки происходит на разных этапах развития литературы, начиная с первобытного фольклора и заканчивая современной литературой. До сих пор литературоведы не пришли к единому мнению: чем миф отличается от сказки, и как соотносить эти

жанры литературы. В нашей статье мы рассмотрим причины обращения М.М. Пришвина к мифу и сказке и их сосуществование в творческом мире писателя.

Ключевые слова: миф, сказка, жанровые особенности, мифологический образ, сказочные черты.

Различение понятий «миф» и «сказка» в творчестве конкретного писателя и их взаимообусловленность – важная литературоведческая задача. На наш взгляд, решение этой задачи заключается в анализе философских и идеологических установок писателя, который использует эти жанры для выражения своего авторского «Я».

Обратимся к словарю С.И. Ожегова:

МИФ, -а, муж.

1. Древнее народное сказание о легендарных героях, богах, о явлениях природы. *М. о Прометее.*

2. перен. Недостоверный рассказ. Выдумка. *М. о пришельцах.*

3. То же, что вымысел (в 1 знач.) *Вечная любовь – миф* [6].

СКАЗКА, -и, ж.

1. Повествовательное, обычно народно-поэтическое произведение о вымышленных лицах и событиях, *преимуц.* С участием волшебных, фантастических сил. *Русские народные сказки. Сказки Пушкина.*

2. Выдумка, ложь (*разг.*). *Бабы сказки* (пустые слухи, сплетни; *пренебр.*) [6].

Исходя из этих определений, можно сказать, что сказка всегда воспринималась людьми как нечто вымышленное, нереальное. Главной функцией мифа же являлось объяснение явлений действительности, которое впоследствии воспринималось как достоверное знание.

Говоря о функциях того и другого жанра, нужно отметить, что миф носит мировоззренческий характер. Сказка же традиционно считается исключительно фольклорной формой, ориентированной на вымысел, и в связи с этим рассматривается преимущественно как жанровое явление. Такое разграничение является справедливым, если рассматривать миф и сказку в их генетическом истоке. Большинство исследователей настаивает на том, что между мифом и сказкой «структурных различий может не быть вовсе» [2, с. 262]. «Миф и сказка отличаются не по своей форме, а по своей социальной функции», – утверждал В. Пропп [5, с. 27].

Традиционно считается, что миф в начале XX века – инструмент символистов. Но М. Пришвина отличает от символистов то, что использует он элементы этого жанра в других целях: если символисты уходят в трансцендентное и всячески подчеркивают свое избранничество, то М. Пришвин ясно осознаёт свою связь с земным, природным и нисколько не претендует на исключительность. Кажется, что в мифе писателя привлекает не его таинственная сущность, его сакральный смысл, но тот детский взгляд на мир, благодаря которому рождается мифологический образ.

Что касается жанра сказки, то он также переживает своеобразное возрождение в литературе XX века, как всегда привлекая писателей своей фольклорной составляющей и возможностью метафоризировать тревожащие их проблемы современности.

В своём дневнике за 21 июня 1937 года М. Пришвин напишет: «Я почувствовал еще, что делаю самое удивительное и нужное дело... миф» [3, с. 322]. Отсюда понимаем то, что установка на мифологизацию была у писателя сознательной. Однако любопытно, что часть своих произведений, сказочный жанр которых автор определяет сам, совмещают в себе и мифологические, и сказочные черты.

Обращаясь к сказочному жанру, автор берет на себя большую ответственность. Как многофункциональный жанр, сказка открывает перед писателем широкие перспективы. Какие функциональные особенности сказки кажутся М. Пришвину наиболее интересными, какие отвечают его эстетическим целям? Прежде всего, отметим, что писателя привлекает волшебная сказка, полет ее фантазии, удивление перед небывалым. «Именно этот подъем над житейским делает ее нужною всем народам, всем ступеням культуры», – писал Е. Трубецкой [7, с. 102]. Стихия чудесного роднит волшебную сказку с мифом. А. Лосев пишет: «Чудо... есть абсолютно необходимый диалектический синтез, которым живет мифологическое сознание» [1, с. 160]. Неразделенность мифа и сказки у М. Пришвина намеренная, осознанная. Точно так же, как миф моделирует предметный мир, сказка строит определенную этическую систему. Построение нового мира, с точки зрения М. Пришвина, возможно на основе творческого усвоения богатого нравственного опыта нации, живущего, прежде всего, в фольклоре. Точка слияния сказки и мифа для писателя – удивительное, «небывалое». Все усилия Пришвина-художника направлены на то, чтобы остановить процесс депозитизации мира: «Спасение сказки. Удивление покидает мир... Удивление связано с детством человека. Современный взрослый человек рано расстается со своим ребенком: он в 20 лет уже взрослый и больше ничему не удивляется» [3, с. 320]. Детский взгляд на мир свойственен человеку из народа, крестьянину, связанному с жизнью земли, природы. В глубине народного сознания живет неподдельное чувство небывалого. В народном поэтическом сознании, в волшебной сказке следует искать ответы на многие жизненно важные вопросы, у народной сказки следует учиться бесхитростности поэзии и искренности веры в чудо.

Также важной причиной, обусловившей обращение М. Пришвина к сказке, на наш взгляд, становится специфическая черта его личности – «физический романтизм». «Вся моя особенность, все истоки моего характера и поведения берутся из моего физического романтизма», – пишет он в дневниках [4, с. 38]. Пришвин – дитя утра. Через образы зари, утра, рассвета реализуется идея радости как основы бытия.

Рассматривая причины обращения М. Пришвина к сказочному жанру, необходимо, однако, учесть, что развлекательная функция сказки чужда писателю. Стремление к чудесному в сказке равнозначно романтическому взгляду на мир, а развлечение в контексте романтической традиции – снижающий элемент. Традиционный сказочный колорит развлекательного плана игнорируется писателем и замещается духом мифа.

Романтизм М. Пришвина, будучи особым свойством его природы, привел молодого писателя к идеалистическим теориям символистов, к мифу и сказке, как воплощению чудесного. Но вторую жизнь эта жажда небывалого обрела в условиях формирования новой революционно-романтической

мифологии в советское время. Небывалое у М. Пришвина – это еще не бывшее во времени. В значении «мечта», «небывалое» употребляет писатель и сам термин «сказка». Таким образом, этот термин обретает характер выражения эстетического отношения художника к действительности. Но этим не исчерпывается его смысл. Сказка рассматривается писателем и как жанровое образование.

Рассматривая структуру художественных произведений М. Пришвина («Корабельная чаша», «Кладовая солнца»), понимаем, что в сказке писателя интересует не внешнее, а внутреннее. Сказочные формулы, типовые персонажи значимы не как композиционный элемент, но как смысловые константы, включенные в определенную знаковую систему. Декоративность, занимательность сказки для писателя не просто не важны, но порой являются даже помехой, переключающей внимание читателей с внутреннего на внешнее.

Нельзя не сказать о присутствующем в творчестве М. Пришвина мотиве пути, являющимся в волшебной сказке важным элементом организации сказочного пространства. Путешествие как сюжетообразующий стержень – наидревнейший мотив. Мифологические путешествия аргонавтов, Одиссея, Персея, Геракла органически переходят в сказочный мир. При этом происходит плавное перемещение событий из сферы космической в сферу земную. Пришвин использует этот мотив, чтобы сказать: только через движение вперёд, преодолевая трудности, совершенствуясь, можно найти дорогу к себе, к «правде». Так, в повести «Корабельная чаша» Веселкин ищет легендарную Корабельную чашу, и поиски заветной страны оборачиваются, прежде всего, обретением себя, переоценкой нравственных ценностей, обращением к Правде истинной.

На наш взгляд, главная мировоззренческая установка писателя – показать, что сказка живет в мире, и ее пробуждение означает рождение небывалого из вещества повседневности. Без мечты существовать невозможно, однако, важно помнить, что путь к её достижению может быть извилистым и тернистым.

Объединяя миф и сказку, М. Пришвин создаёт квинтэссенцию «чудесной» реальности; границы между «небывалым» и реальным стираются, превращая миф в сказку, а сказку – в быль.

Список литературы

1. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 525 с.
2. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 408 с.
3. Пришвин М. М. СС в 8 т., М.: Художественная литература, 1982–1986 г.
4. Пришвина В. Д. Путь к слову. М.: Молодая гвардия, 1984. 262 с.
5. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: изд-во ЛГУ, 1986. 365 с.
6. Толковый словарь Ожегова онлайн – Режим доступа: <https://slovarozhegova.ru>.
7. Трубецкой Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Литературная учеба. – 1990. – №2. С. 100–118.

Селезнева Н.О.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Н.Л. Федченко)

Символы и образы повести Л. Бородина «Ловушка для Адама»

Статья посвящена исследованию одного из самых противоречивых произведений Л. Бородина, повести «Ловушка для Адама». Исследуется символизм образов повести в их соотношении с евангельскими символами, значимыми для всей смысловой структуры произведения.

Ключевые слова: символ, образ, герой, аллюзия, противоречивость, духовные искания.

В сентябрьском номере журнала «Юность» в 1994 году впервые в свет вышла повесть «Ловушка для Адама», которая, по мнению самого писателя, «не была принята и понята»: «Я не в обиде. Может, не сумел убедить читателя... Если во мне есть боль Православия, то она вся – в этой книге. А проскочила совершенно незаметно для всех» [1]. Интересно отметить, что летом этого же года в газете «День литературы» был опубликован отрывок из повести с очень символической ошибкой в заглавии – «Ловушка для Дамы».

К сожалению, о задумке и истории происхождения идеи, как таковой, мы ничего не находим, но предполагаем, что пишет этот шедевр Л. Бородин в 1992–1994 гг. – непростой период в жизни и автора, и страны: «Я же пишу очень медленно. По две-три страницы в день. Повесть – за два года» [1].

Так или иначе, «Ловушка для Адама» – наиболее таинственное произведение русской литературы второй половины XX века, поскольку эта повесть принадлежит к уникальному опыту «художественной проповеди» Священного Писания и христианства как единственной философии, противостоящей философии социализма и либерализма (Л. Штраус) [см. 2]. Читая это произведение, можно понять, что своеобразное влияние на писателя и его творчество оказали философия Н. Бердяева.

В этой философской повести-притче перед читателем предстаёт полная картина эсхатологического переживания настоящего времени. Дан этот сюжет на примере одной маленькой семьи, которая случайно оказалась оторванной от всего мира, «одуревшего от свободы, ничего доброго не познавшего, кроме свободы ненависти».

В работе «Путеводитель по повести Л.И. Бородина “Ловушка для Адама”» таким образом характеризуются доктрины и принципы творчества писателя: «Основа творческого подхода писателя состоит в понимании того, что ...попытка осмыслить мир через художественное творчество – очень рискованна, невозможно требовать от литературы и искусства, чтобы они были православными. Тогда они и не нужны. Есть главная Книга, в которой все сказано. Остальное – попытки воспроизвести Тайну творения через себя. По большому счету они тщетны, но в первоначальной основе могут нести здоровое начало. Не просто как произведение искусства, а как способ расширения души, стремящейся к Богу. В этом смысле можно рассматривать творчество положительно» [2]

Сходные особенности прозы Бородина отмечаются и в другой работе: «...Значимо такое построение художественной реальности, при котором становится неизбежен поиск “зачарованности”, внутренней красоты бытия. В определении ее автор близок традиционному национальному мировидению и традиции русской литературы. Как писал Ю. Селезнев, “в основе эстетики русского слова... лежит и эстетическое начало – любовь, добро. ...В утверждении добра как эстетической ценности – один из истоков красоты русской литературы”» [3].

Прежде чем мы погрузимся в поиск символов и сопоставление их с Евангелием, необходимо осветить сюжет данной повести. Действие в произведении начинается со сна главного героя, в котором ему является умершая уже его мать «живым реальным образом, лицом и словом печали». Герой начинает осознавать, что ее «ад» – наблюдать за всей жизнью своего сына бесконечно, циклично, вечно. Он собирается духом и думает, как может помочь матери, избавить ее от вечных мук.

Автор описывает юношеские годы главного героя и его знакомство с тем, кто, в частности, предопределяет его судьбу – Петром Лукиным. Глава заканчивается рассуждениями героя о предстоящем разговоре с его «главным увлечением и страстью» – Петром.

В очередном сне герою предстаёт умерший Пётр, а сам он описывает необычный, оснащённый всякими инновациями дом друга, описывает его семью (особенно сестру, влюблённую в него), коллег по «работе», а самое главное – передает свои размышления, касающиеся будущего «выхода из дела», то есть прекращения приносящего им земные блага незаконного промысла. Этот «выход» должен погубить всех бывших подельников, включая Петра, но позволит герою стать свободным.

Так и случается. Все погибают в перестрелке, и спасается только главный герой. Он стремится уехать как можно дальше, к тому самому Озеру, у которого будет происходить множество необъяснимых вещей. Герой надеется, что его жизнь там – своеобразное счастье для его матери, тут-то он себя и почувствует Адамом, человеком, с которого начнется вся история, история без прошлого. Именно там неожиданно для себя герой встретит тех, кого уже нет или тех, кто явно не рядом: Васю, Светланочку, Петра, Юльку, мать.

Еще одна встреча происходит уже в реальности, когда неожиданно появившаяся коза приводит Адама к лачуге, где его ждет «святоша» отец Викторий, поразивший своей внешностью и словами. Он начинает заводить с Адамов неясные, «околохристанские» разговоры: говорит об избранном и особом пути Адама, намекая ему на своё и его избранничество Богом (или и не Богом вовсе), готовности ко второму пришествию. Ответ о сути происходящего Адаму дает сон, в котором его Мама закрывает глаза, плача.

В конце долгого пути Адам набредает на место, предсказанное Отцом Викторием. Там его встречает семья, в которой герой видит праведников. У Адама складывается ощущение, что он попал на так долго ожидавшуюся «землю обетованную». Потому ему никак не понять, почему Мать, вновь явившись ему во сне, заливается слезами.

Причина этого герою откроется позже, когда он, во время отсутствия главы семьи, увлечется Ксенией и, дав волю своим чувствам, доселе сдержанным, отдастся своей страсти как дикарь.

После этого Адама вновь ждет встреча с отцом Викторием, который, торжествуя, объясняет Адаму, что тот, соблазнивши Ксению, предотвратил приход Христа, чему он крайне рад.

В чем же заключается символика повести? Уже в прологе автор обращается к такому явлению как сон, который имеет большое значение в христианской литературе. Таковы крепкий сон, который Бог навёл на Адама, пророческие сны Иосифа, Иакова и другие. Для главного героя повести сновидение – способ общения, соприкосновение со сверхъестественным. Интересно, что и в лексиконе главного героя, а точнее, в его мыслях мы видим слова вроде «земля суетная», «охватил душу ужас», «воистину...», «каждый из страждущих», «над ближними», «ткнёшь перстом», «прах суеты», «с целью отделить зерна от плевел...», что также подчеркивает неслучайность сна, его религиозную трактовку.

В начале первой главы, как только герой хочет начать действовать, мы сталкиваемся с его размышлениями и Законе. Он думает, откуда он взят, кем установлен и видит лишь плюсы во вседозволенности. Ненароком вспоминается формула Ф.М. Достоевского из романа «Братья Карамазовы: «Если Бога нет, всё дозволено». И, безусловно, здесь есть отсылка к Евангелию, в частности, к посланию к Римлянам, где в полноте раскрывается сущность Закона и Благодати: «Хвалишься законом, а преступлением закона бесчестишь Бога?» (Рим. 2:23). И предшествующие, и последующие действия героя есть ничто иное как преступление закона.

Начало знакомства героя с Петром Лукиным носит ирреальный характер: игра в сэку на месте работы друга показалась герою чем-то бесовским: «Что-то бесовски было в самом движении или в самом настроении моем, а уж партнёр мой карточный с наколками на руках... почти что булгаковский персонаж...». Может, уже этот момент был своеобразным предупреждением для героя о не Божьем начале дел «честной компании»? Но будущего Адама это не останавливает.

Жуткой представляется и сцена обмена алкоголя на вещи, принесённые страждущими заполучить выпивку, Петру. Среди всего обращаем внимание на Библию. Библия приносится в обмен на опохмеление. Сама по себе эта сцена напоминает хождение толпы за Иисусом, только есть колоссальная разница: Пётр с главным героем чувствуют себя выше этих «больных», а позиция Христа по отношению толпы, ходящей за ним с просьбами, была такова: «Услышав сие, Иисус говорит им: не здоровые имеют нужду во враче, но больные; Я пришел призвать не праведников, но грешников к покаянию» (Мк. 2:17).

Ряд образов-символов, которым наполнено это произведение, дополняет образ дома-перевертыша Петра. «По внешнему виду ничем не отличается от прочих...», но «внутри дом – воистину терем... технические новинки цивилизации... двенадцать метров полезной площади», «терем», который героем воспринимается как «райский уголок, где дышалось, пилося и спалось с фантастической легкостью и комфортом».

Ненароком вспоминается булгаковский Шариков, первым словом которого было «Абыр». Перевернута рыба – все христианское миропонимание с ног на голову – антиевангелие. Так Бородин указывает этими символами на бесовское начало действий и жизни главного героя.

Образ жизни порождает и соответствующее мироощущение. Герою свойственно полярно противоположное понимание любви к ближним, которое человеку верующему даётся от Духа святого. Наш герой мыслит иначе: «Пьяный я щедр, добр и любвеобилен. Не в пошлом, разумеется, смысле слова, когда возникает этакая падкость на все шевелящееся, но в христианском, когда буквально переполняешься любовью к ближним, потому что, во-первых, обнаруживаешь в них массу ранее не замеченных достоинств, а во-вторых, как-то по-особому понимаешь вторичность их недостатков...» Иными словами, источником этой любви к ближнему для Адама является алкоголь, сравним со словами Евангелия: «И не упивайтесь вином, от которого бывает распутство; но исполняйтесь Духом...» (Еф. 5:18).

Спасаясь после рухнувшей аферы, главный герой, сидя за рулем, включает музыку, которую называет бесовской и от которой «бесноваться от восторга» можешь. Далее в повести будет ещё упомянуто эта музыка, которая, имея сатанинское начало, превращает человека в зверя: «Но как заразителен этот сатанизм! Я почувствовал, как напряглись мышцы моих рук, пальцы в мертвой хватке на баранке, и я весь, нависший над баранкой, – зверь в полной готовности к боевому прыжку, губы расплзаются в оскал, того и гляди – залязгаю зубами. А из горла хрип звериный, шипенье змеиное, горготание дикарское! Ох, совсем немного нужно человеку, чтобы встать на четвереньки!»

Нельзя не упомянуть и о появляющемся уже в первой главе одном из важнейших образов-символов данной повести – Озере. Именно с заглавной «О». Том самом, без которой маленький провинциальный городишко вряд ли бы так ценился, том самом, что умирят погоду в разные сезоны. Оно, полное, глубокое, представляет собой переход от земного к небесному – горизонт, о котором упоминает герой.

Сбегая, Адам думает об Озере: «Разве ж это было то самое Озеро, что под городом? Одного взгляда, одного вздоха хватило, чтобы понять, что попал я в то единственное место на Земле, где счастье и радость растворены в каждой клетке и молекуле, в каждом атоме материального вещества, и более всего в воздухе и воде»; «Озеро – первоисточник и охранитель всего живого, и тысячи чудесных мелочей, из которых каждая со своим смыслом и предназначением, и все, что было вокруг меня, было ДЛЯ меня...»

Почему мы рассматриваем в тексте Озеро, как нечто живое? Автор наделяет его чувствами и волей, способностью помогать или вредить. Впервые переходя через него, Адам сталкивается со сложностями, которые то даёт ему. Но стоит оказаться на суше – Озеро становится мирным и спокойным.

К чему же стремится главный герой? Он мыслит об Озере как о чем-то священном. Идя испить воду, он «шёл медленно и трепетно, как к причастию...». В христианском миропонимании причастие является символом обновления, становление частью со Христом. Но автор лишает главного героя

возможности очиститься, принять из этого Источника: это самое Озеро, кажущееся таким кристально чистым, вблизи оказалось полным ссора и мошек – герой так и не напился озерной воды.

В очередной раз Озеро проявило себя, когда герой с Павликом и Антоном ныряли в него перед баней. Водная среда настолько жестоко отвергла Адама, что у него невольно возник вопрос: «Меня убивали?»

С Озером изначально была связана идея и задумка героя всего совершенного им похода/побега: «Сейчас же я только рождаюсь для нужного времени и места, и за спиной лишь одно мое небытие, из которого я объявился на Озере с великой целью: волей своей вмешаться в круг мирового зла, то есть моего личного зла, что одно и то же, пресечь его и спасти человечество, то есть мою маму, что одно и то же, от вечного страдания. И я на это благословлен! И ни слова больше!».

Но этого не случается. Герой несет не добро, а зло, которым разрушает все вокруг. Автор через сложную символику образом позволяет это понять.

Свершится ли внутренняя трансформация Адама? Что-то ведь происходит в его душе: это и разговоры с Петром, наблюдение за семьей Антона, и, самое важное – общение с маленьким Павликом (аллюзия к образу апостола Павла), который появился в его жизни, чтобы наполнить ее чистой детской любовью. Именно он учит Адама ловить рыбу (еще один сложный символ, отсылающий к образу Христа). Изображая духовный распад Адама, Бородин в конце даёт мизерную, но надежду.

Список литературы

1. Бородин Л.И. Считаю себя русистом // Завтра. – 2002. – 12 апреля.
2. Штраус Л. Путеводитель по повести Л.И. Бородина «Ловушка для Адама». // Москва. – 2003. – № 4.
3. Федченко Н.Л. Проза Л.И. Бородина 90-х – 2000-х годов. Электронный ресурс. URL: http://www.rummuseum.ru/lib_f/fedch04.php

Е.А. Симкина,
студент ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Г.А. Козлова)

В. Скотт о христианстве XII в. в историческом романе «Айвенго»

Как автор исторического романа В. Скотт уделял внимание историческим процессам, происходившим в Англии 12 века, в том числе, и отношению разных слоев к христианской религии.

Ключевые слова. История, историзм, христианство, народ, духовенство.

Роман «Айвенго» всецело обращен к истории, что находит отражение не только в правдивом изображении исторических событий, но и в духовном настрое различных слоев общества. В эпоху феодализма церковь принимала активное участие в общественной жизни. Простые люди находились в зависимости от ее служителей.

Вальтер Скотт начинает роман «Айвенго» с повествования о войне между норманнами и англосаксов так: *...здесь происходили ожесточённые битвы во время междоусобных войн Белой и Алой Розы. Роза символизировала военные действия, а её цвет использовался как отличительный знак. Так, «Белая роза» являлась символом Богородицы; предполагают, что «Алая роза» использовалась в качестве контраста символу врага.*

В. Скотт показывает стремление народа найти защиту у церкви, так как неимущие крестьяне хотели получить от такого покровительства и военную помощь, и послабление десятины. В связи с этим В.Скотт избирает и соответствующий эпиграф ко второй главе, в которой создал образ типичного священнослужителя 12 века. Писатель позаимствовал эпиграф из поэмы Д. Чосера «Кентерберийские рассказы», где английский поэт критикует современных ему служителей культа: *Монах был монастырский ревизор,/Наездник страстный, он любил охоту/И богомолье – только не работу,/ И хоть таких аббатов и корят,/ Но превосходный был бы он аббат:/ Его конюшню вся округа знала,/Его уздечка пряжками брэнчала,/Как колокольчики часовни той,/Доход с которой тратил он, как свой [5].* Монах, который по своему призванию должен был себя ограничивать во всем, оказывается любителем роскоши и развлечений. Высокий титул не мешал, а способствовал реализации его тайных плотских желаний: *Сословие и звание одной из этих особ нетрудно было установить: это было, несомненно, духовное лицо высокого ранга. На нём была одежда монаха-францисканца, сшитая из прекрасной материи, что противоречило уставу этого ордена; плащ с капюшоном из самого лучшего фламандского сукна, ниспадая красивыми широкими складками, облекал его статную, хотя и немного полную фигур [5].* В описании внешности представителей духовенства В. Скотт раскрывает негативное отношение народа к этой прослойке общества в целом: *Его лицо так же мало говорило о смирении, как и одежда – о презрении к мирской роскоши [5].*

В.Скотт реалистично показал разложение верхушки духовенства через пристрастие ко всему запретному, материальному, земному: *... рукава плаща у этого церковного сановника были подбиты и оторочены дорогим мехом, а мантия застёгивалась золотой пряжкой, и вся орденская одежда была столь изысканна и нарядна, как в наши дни платья красавиц квакерской секты... [5].*

Как историк, В.Скотт видит негативную сторону в подобном поведении элиты духовенства и, предугадывая страшные последствия, критикует ее: *В посадке прелата не было заметно монашеской неуклюжести – напротив, она отличалась грацией и уверенностью хорошего наездника. Казалось, что как ни приятна была спокойная иноходь мула, как ни роскошно его убранство, всё же щеголеватый монах пользовался таким скромным средством передвижения только для переездов по большой дороге [5].* В образе Эймера, который любил подшутить над подобными личностями, автор показывает своё отношение к нерадивым служителям религиозного культа: *Но в те времена не слишком строго относились к поведению монахов и священников, так что приор Эймер пользовался доброй славой среди соседей своего аббатства. Его весёлый и вольный нрав и постоянная готовность даровать отпущение мелких прегрешений делали его любимцем всех местных дворян, титулованных и нетитулованных, со многими из которых*

он был в родстве, так как принадлежал к именитой норманской фамилии [5]. Такое поведение священнослужителя противоречило всем христианским заповедям.

Леди Ровена была истинной христианкой, о чём говорит ее покровитель Седрик Сакс: *Дай бог, чтобы в следующий раз была бы ясная погода, когда она поедет в церковь святого Иоанна* [5].

В пятой главе романа В. Скотт показывает отношение духовной элиты к евреям: *Всё лучше, чем сажать мошенника рядом с дураком, а еврея – рядом со свиньёй* [5]. Тема евреев занимает важное место в повествовании, что отражено в следующем эпиграфе: *Да разве у евреев нет глаз? Разве у них нет рук, органов, членов тела, чувств, привязанностей и страстей? Разве не та же самая пища насыщает его, разве не то же оружие ранит его, разве он не подвержен тем же недугам, разве не те же лекарства исцеляют его, разве не согревают и не студят его те же лето и зима, как и христианина?* [5]. Автор показывает положительные стороны этого народа, а Ричард Львиное Сердце становится их покровителем. Именно евреи финансировали нужды короны. Не зря автор даёт своему герою библейское имя – Исаак, который был сыном Авраама и Сарры, наследником и предвестником Нового завета. Ему помогает Айвенго бежать из замка. В свою очередь Исаак помогает главному герою приобрести доспехи для турнира, потому что верит в Айвенго: *Нет, нет, нет. Это невозможно, я и слышать не хочу об этом. Благословение отца нашего будет с тобою... И копьё твоё будет одарено такою же мощной силой, как жезл Моисеев* [5].

В своей речи он упоминает о святом Моисее, еврейском пророке Ветхого завета, как бы предвидя победу Айвенго на важном турнире. Имя его дочери Ревекки дословно переводится как «верная жена». В Ветхом завете она является женой Исаака. Автор недаром назвал свою героиню именно так, ибо именно Ревекка испытывала искреннее чувство к Айвенго. В трудных обстоятельствах она помогала ему, лечила, когда того ранили во время турнира. Сам Айвенго показан как идеальный рыцарь, всегда готовый прийти на помощь, сражаться до конца за честь девушки, быть верным своему государю. В романе он является однолюбом, что делает отсылку к заповедям закона Божьего. Во время турнира он предстаёт под именем «рыцаря без наследства», что становится аллюзией к заповеди «Не пожелай имущества ближнего твоего».

Таким образом, показывая историческую действительность 12 века, В. Скотт погружает читателя не только в военные и рыцарские турниры того времени, но и транслирует отношение разных слоев общества к христианской религии.

Список литературы

1. Бельский А. Айвенго: комментарии // Скотт В. Собр. соч.: в 20 т. Т. 8. М.-Л.: Гос. Изд-во худож. лит., 1965. С. 557–568.
2. Вульф В. Современная литература // Писатели Англии о литературе. М., 1981.
3. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм: Проблемы эстетики. М.: Наука, 1978. 350 с.

4. Козлова Г.А. Зарубежная литература в контексте христианской мысли: сб. науч. статей. Армавир, АГПА, 2011.
5. В. Скотт. Айвенго. М.: Белый город, 1996. 470с.
6. Вьюшкина Д.А. Возникновение прозвища Львиное Сердце у Ричарда I // Молодой ученый. – 2016. – № 3 (107). С. 733–734 [Электронный ресурс]. Режим доступа URL: <https://moluch.ru/archive/107/25541>.

Соткина В.В.,
магистрант
ТвГУ, г. Тверь
(науч. рук. – доц. Т.В. Белова)

Шахматный мир в романе В.В. Набокова «Защита Лужина»

В статье рассматривается шахматный мир как метафора искусства. Шахматные термины, использующиеся в романе «Защита Лужина», потеряли привычную для себя стилистическую нейтральность и стали выступать в роли средств решения поставленных задач автора, средств игровой поэтики, элементов сюжетной линии.

Ключевые слова: шахматный мир, игра, текст, герой, борьба, смысл.

Шахматная тематика нередко становилась частью произведений писателей различных эпох. В.В. Набоков рассмотрел в шахматах метафору искусства, поэтому зачастую его произведения таят в себе композиционные тайны, подобно шахматной загадке. Для того, чтобы наиболее полно и верно разгадать загадку, увидеть скрытый смысл в тексте, необходимо внимательно прочитать произведение и целиком погрузиться в набоковский шахматный мир. Читатель должен обращать внимание на нюансы, мелочи, видеть подсказки от автора, замечать подробности и любоваться ими.

В романе «Защита Лужина» В.В. Набоков демонстрирует читателям наиболее сложное взаимоотношение главного героя с шахматным миром. Лужину реальный мир кажется совершенно чужим и неинтересным, шахматы становятся для него единственным пристанищем. Даже смерть своих родителей он воспринимает лишь как отметины на временной шкале жизни, от которой стремится укрыться в мире шахмат. Главный герой убегает в игру, прячется в ней от внешнего, человеческого мира. В игре он пытается самореализоваться, воплотить свой талант, своеобразный, но довольно изощренный ум, а также силу шахматного интеллекта. Постепенно игра на черно-белом поле захватывает главного героя полностью: *Шахматы были безжалостны, они держали и втягивали его. В этом был ужас, но в этом была и единственная гармония, ибо что есть в мире, кроме шахмат? Туман, неизвестность, небытие...* [7]. Игра овладевает внутренним миром Лужина, господствует в нем, становится главным мерилем ценностей реальной жизни и, наконец, причиной его сумасшествия и гибели [3, с. 166]. Шахматный мир дал Лужину то, чего не смог человеческий: радость постижения гармонии, ощущение силы, господства и духа соперничества, накал эмоций от победы, а также известность и славу.

В романе шахматная игра вовлекает главного героя в свою сферу, заставляет его познать игру как господствующую, превосходящую его действительность. Игра предстает перед Лужиным как воплощение борьбы высших сил, в которой он вынужден принять участие, и из которой ему никогда не суждено вырваться [5, с. 79]. В «Защите Лужина» главным игровым пространством выступает берлинская квартира. Автор изобразил ее в виде фрагмента шахматной доски, на которой персонажами разыгрывается комбинация на протяжении всего времени.

Структура игры, заложенная в основании произведения, ориентирована, прежде всего, на читателя. Читатель, который принял все условия игры, сможет наблюдать за постепенно открывающимися пластами шахматной комбинации, разгадать сложные задачи, пережить освобождение от реальности и познать художественное пространство романа. В мире шахмат, созданном В. В. Набоковым, читатели уравниваются в правах с автором и получают возможность следить за приключениями главного героя вместе. Стоит отметить, что при прочтении романа читатель сможет познакомиться сразу с тремя образами Лужина, сосуществующими вместе, но сильно отличающимися друг от друга. Так читатель сможет увидеть главного героя глазами автора, глазами людей, окружающих его, а также посредством собственных ощущений и представлений. Работая над романом об игре, В.В. Набоков в таком же игровом смысле трактует идею своего произведения в предисловии к английскому переводу романа, где подчеркивает сходство повествования «с искусной игрой» [9, с. 43]. Автору было нелегко сочинить эту историю, но во время работы с идеей и самим художественным текстом, он испытывал большое наслаждение.

В.В. Набоков в романе «Защита Лужина» стремился показать, что шахматная игра – это не только противостояние, конфликт интеллектов. По мнению автора, шахматный мир представляет собой борьбу личностей, в которую они вовлекаются целиком, и исход которой зависит непосредственно от свойств, качеств и характера человека. Подобное столкновение личностей включается в произведение в виде элемента разрушения сознания главного героя, фактора, поставившего непреодолимую преграду росту Лужина как великого шахматиста.

Образ шахматной игры, пронизывающий все повествование романа «Защита Лужина», является самостоятельным персонажем, который взаимодействует с главным героем на протяжении всей его жизни. Шахматные комбинации представлены с полной осмысленностью и многогранностью. Для создания образа шахматной игры в романе В.В. Набоков чаще всего обращается к метафорам, которые в большинстве случаев имеют концептуальный характер и воплощают в себе представление о шахматах как роковом, гибельном, истощающем человеческую личность творчестве [4, с. 51]. В начале произведения читатель видит Лужина еще ребенком, поэтому и шахматы предстают в качестве обольстительной игрушки. По мере развития сюжета внимательный читатель может заметить появление шахматных величин, шахматных сил и даже шахматной вселенной:

И, отделившись от этих двух внезапно одеревеневших шахматных величин, игроки как будто успокоились, забыли мгновенную вспышку...;

Он находил в этом глубокое наслаждение: не нужно было иметь дела со зримыми, слышимыми, осязаемыми фигурами, которые своей вычурной резьбой, деревянной своей вещественностью, всегда мешали ему, всегда ему казались грубой, земной оболочной прелестных, незримых шахматных сил;

Но и Турати ничего не мог дальше сделать и, выигрывая время, – ибо время в шахматной вселенной беспощадно, – оба противника несколько раз повторили одни и те же два хода, угроза и защита... [7].

Посредством использования метафор в тексте В.В. Набоков смог усилить наглядность изображаемого события, создать чувство неповторимости и уникальности описываемых явлений и ситуаций, показать отношение главных героев к происходящему. Метафоры позволили автору передать всю глубину и характер мышления Лужина, его переживания и видение мира.

Создавая образ шахматной игры, В.В. Набоков использует олицетворения, которые служат для изображения наиболее ярких и образных картин, для наиболее полной передачи чувств и эмоций. В «Защите Лужина» шахматные фигуры становятся живыми, наделяются способностью жить самостоятельно:

Он видел затем, как черный король, выйдя из-за своих пешек (одна была выбита, как зуб), стал растерянно шагать туда и сюда. «Шах, – говорил Кребс, – шах» – (и ужасенный король прыгал в сторону) – сюда не можешь, и сюда тоже не можешь; ...и все шахматное поле трепетало от напряжения» [7].

В произведении функциональную значимость играют эпитеты, характеризующие игру в шахматы в целом:

Эта расстановка произошла почти мгновенно, и сразу вся вещественная сторона дела отпала – маленькая доска, раскрытая у него на ладони, стала неосязаемой и невесомой, сафьян растаял розовой мутью, все исчезло, кроме самого шахматного положения, сложного, острого, насыщенного необыкновенными возможностями;

Единственное, что по-настоящему занимало его, была сложная, лукавая игра, в которую он – непонятно как – был замешан;

Брезгуя благоразумным уютом рокировки, он стремился создать самые неожиданные, самые причудливые соотношения фигур [7].

Эпитеты позволили автору подчеркнуть самые важные моменты в произведении и сделать акцент на существенных признаках шахматной игры.

Сравнения, которые находит писатель для описания шахматных фигур, игры или определенной шахматной партии, можно назвать довольно оригинальными и своеобразными. В.В. Набоков использовал сравнения с целью создания необычного, выразительного художественного текста. С их помощью автор хотел передать впечатления героев, представить шахматную игру как одного из важнейших персонажей романа и раскрыть его образ более ярко и полно. Для этого в произведении шахматные фигуры сравниваются с частью человеческого тела (*пешика «была выбита как зуб»* [7]), процесс игры в шахматы – с природными силами и явлениями (*«движение фигуры представлялось ему как разряд, как удар, как молния»* [7]).

Образ шахматной игры, созданный в произведении «Защита Лужина», наиболее отчетливо воплощает в себе представление о возможности творчества полностью завладеть сознанием личности. В.В. Набоков в своем произведении представил шахматный мир, как спасение героя от жестокого мира, как возможность уйти от реальности. Для создания такого образа автор использовал лексико-семантические средства, соединял различные тропы, употреблял слова-символы, представляющие значимость для определенного контекста, а также придающие игре образность, экспрессию и содержание.

Шахматные термины, использующиеся в романе «Защита Лужина», потеряли привычную для себя стилистическую нейтральность и стали выступать в роли средств решения поставленных задач автора, средств игровой поэтики, элементов сюжетной линии.

Список литературы

1. Бартон Д.Д. Миры и антимирсы Владимира Набокова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/barton-miry-i-antimiry/nabokov-anagrammist.htm>.
2. Бобырева Н. Художественные функции шахматной терминологии в романе В. Набокова «Защита Лужина» // Филология и культура. Philology and culture. – № 4 (46). – 2016. С. 123–128.
3. Иванова Е.Р. Своеобразие темы шахмат и шахматной игры в художественной литературе / Вестник КГУ. – № 1. – 2019. С. 165–169.
4. Ипполитова Н.Б. Лексико-семантические средства создания образа шахматной игры в романе В.В. Набокова «Защита Лужина» // Вестник Мордовского университета. – № 1. – 2011. С. 51–55.
5. Казьмерчак Н. Игра как основополагающая ценность кодирования эстетического пространства феномена трагического (на материале романа Владимира Набокова «Защита Лужина») // Вестник ВолГУ. – Вып. 6. – 2007. – 76–81 с.
6. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 688 с.
7. Набоков В.В. Защита Лужина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://librebook.me/zachita_lujina.
8. Сакун С.В. Гамбит Сирина (сборник статей) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/sakun-gambit-sirina/shahmatnyj-sekret.htm>.
9. Стрельникова Л.Ю. Роман В.В. Набокова «Защита Лужина» как игровая модель шахматной гиперреальности // Вестник СПбГУ. – Вып. 1. – 2015. С. 40–56.

Чалченко М.И.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Л.Ю. Стрельникова)

Сравнительный анализ романов В. Гюго «Отверженные» и Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные»

В нашей статье мы рассмотрим особенности повествования романа В.Гюго «Отверженные» и влияние французского писателя на творчество Достоевского. В.Гюго и Достоевского объединяла проблема «маленького человека» и его непростой судьбы в буржуазном обществе. Следует отметить духовную близость героев романов Гюго «Отверженные» и «Униженные и оскорбленные» Достоевского в силу их униженного положения в обществе.

Ключевые слова: «маленький человек», психологизм, отверженные, Достоевский, Гюго.

На протяжении XIX века как русских, так и зарубежных писателей волновала проблема положения низших слоев общества, тех «униженных и оскорблённых», судьба которых стала достоянием мировой художественной литературы. До настоящего времени в литературоведении существует принцип анализа романов Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» и В. Гюго «Отверженные» как примеров изображения «маленьких людей», показывается духовная близость этих романов и творческой позиции писателей. В нашей статье мы покажем сходство изображения представителей низов общества в романах «Отверженные» В.Гюго (1845) и «Униженные и оскорбленные» Ф.Достоевского (1861).

В своем исследовании Г. Щенников говорит о взаимосвязи творчества Ф.М. Достоевского и В. Гюго. Русского и французского писателей сближает общая тематика и проблематика произведений. Объединяющим началом служит вера в нравственную силу человека, стремление показать внутренний мир простых людей. Но в то же время «герои Достоевского более психологичны, обладают сложным внутренним миром и стремятся воздействовать на окружающих их людей силой своего духа» [7, с. 87].

Г. Фридлиндер развивает мысль о том, что русский и французский писатели поднимали схожие во многом общечеловеческие проблемы. «Не случайно формулой «парии общества», примененной впервые к героям В. Гюго, Ф.М. Достоевский через несколько лет воспользуется в период работы над «Преступлением и наказанием», отнеся это определение в черновиках романа к Раскольникову и Соне, а одной из задач «Идиота» он будет считать «изображение судьбы «miserableй» (отверженных. – М.Ч.) всех сословий. Отверженными также можно назвать и обитателей каторги, людей, в силу обстоятельств вырванных из общества и привычного круга людей» [6, с. 155].

В. Николаев называет В. Гюго «романтиком прогрессивного лагеря», сыгравшим большую роль в становлении реализма. Можно сказать, то Гюго положил начало развитию направления, в котором творил Достоевский. «С чувством человека, освободившегося от пут, молодой драматург ломал и отбрасывал правила, требующие строгих единств, уничтожал размерное

развитие действия, вводил в свои пьесы новых героев из народа, сопоставлял честность низов с бесчестностью двора» [5, с.14].

«Отверженные» – роман знаменитого французского писателя В.Гюго, написанный в 1845 году, и опубликованный только в 1862 г. Этот роман является вершиной творчества, писатель работал над ним в период творческого кризиса и пересмотра взглядов на роль народа в истории. В романе даны широкие картины жизни французского общества периода смены эпох – от падения Наполеона и битвы при Ватерлоо до Июльской монархии. В. Гюго приходит к выводу, что главной общественной силой и вершителем истории является народ. Подвергнув жесткой критике политику Реставрации, В. Гюго высказывает возмущение нищенским положением народа, что побуждает писателя придать своим героям республиканские настроения. По силе социального звучания роман можно назвать антимонархическим и республиканским.

Можно сказать, что эта книга составляет духовную историю Франции XIX века. Сам автор говорил, что его волновали три темы: а) угнетение мужчин; б) падение женщины по причине голода; в) увядание ребенка вследствие мрака невежества.

К началу 1830 года В. Гюго написал в предисловии к своему будущему роману: «Тем, кто спросил бы, действительно ли случилась, как выражаются, эта история, мы бы ответили, что это не имеет значения. Если волею случая эта книга заключает в себе урок или совет, если события, о которых в ней идет речь, или чувства, вызываемые ею, не лишены смысла, то она достигла своей цели... Важно не то, чтобы история была правдивой, но чтобы она была истинной...». В. Гюго на страницах своей книги обращается к насущным проблемам современности, таким, как противоречия между законом и милосердием, жестокостью и человечностью, лишениями бедных и жадной накоплением богатых.

Гюго не просто рассказывает о бедствиях народных – он размышляет о моральной стороне общественных проблем, о человеческой жизни. Нравственная концепция романа «Отверженные» соответствует представлению В. Гюго о человеческой жизни, как непрерывной смене света и тьмы. Принимая мир, как постоянное движение от зла к добру, В. Гюго стремится продемонстрировать это движение, акцентируя обязательную победу доброго начала в человеке над силами зла. Именно Федор Михайлович, как никто, интересовался творчеством Виктора Гюго и сравнивал его с Гомером, утверждая, что их объединяет «младенческое верование в бога поэзии» [4]. Во многом на создание романа Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» повлияло творчество В. Гюго, Ч. Диккенса. От них Ф.М. Достоевский взял лучшие свойства искусства не только описать страдания простого человека, но и побудить читателя к состраданию, проникнуться мыслями и чувствами ближнего, воспринимать его боль как свою.

Близость между русским и французским писателями ощущалась уже в то время, когда Ф.М. Достоевский нередко писал о таланте В. Гюго и о его влиянии на собственное творчество. В предисловии к публикации «Собора Парижской Богоматери» Достоевский написал: «Виктор Гюго, бесспорно, сильнейший талант, явившийся в 19-м столетии». В мае 1879 года, отвечая

на приглашение принять участие в Международном Литературном конгрессе, Федор Михайлович признается: «Лично меня особенно влечет к этому литературному торжеству то, что оно должно открываться под председательством Виктора Гюго, поэта, чей гений оказывал на меня с детства такое мощное влияние». В послекаторжанный период Ф.М. Достоевский больше всего ценит Гюго за гуманистический пафос его творчества: «Его мысль есть основная мысль всего искусства 19 столетия, и в этой мысли В. Гюго как художник был чуть ли не первым провозвестником. Это мысль христианская и высоконравственная; формула ее – восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль – оправдание униженных и всеми отринутых парий общества» [4].

Произведения русского и французского писателей объединяет многое, начнем с места, где происходит действие. Франция XIX века, описанная Виктором Гюго, соотносится с описанием Петербурга Достоевского. Атмосфера романов – атмосфера тупика и безысходности. Куда бы мы не за героями, мы попадем в нечеловеческие условия. Описание богатой и праздной жизни не показано с той силой, с которой предстает перед нами нищета. Например, жуткое описание подвала, в котором живет маленькая девочка, «прохладный угол», где обитает Иван Петрович, сырая «кладовая» Жан Вальжана.

Это мир зла и насилия, это паук, для которого люди – это жертвы. Это мир уличных девиц, нищих, сирот, посетителей трактиров, которые ищут в вине минутного забвения от тоски. И совсем не удивительно, что писатели показывают нам забитых и униженных жизнью и нищетой людей.

Трагические судьбы людей показаны на примере главных героев. Образы Фантины и матери Нелли имеют самую крепкую духовную связь. Их объединяет не только одинаковая судьба, но и чистое сердце. Они не сломались под ударами судьбы. Кажется, столько унижения не может вместить человеческая душа, однако, души эти героинь способны и на такое. Они оскорблены и отвергнуты всем обществом, но душа их чиста, невинна и горда.

Их дочери также терпят унижение со стороны общества, их судьбы похожи. Между Нелли и Козеттой в раннем возрасте, на наш взгляд, прослеживается как внешне, так и духовное сходство. Жизнь Козетты в детстве была схожа с жизнью Нелли. Вот как В. Гюго описывает Козетту: *Козетта была худой и бледной ...Во всех ее движениях чувствовалась настороженность... Несправедливость сделала ее угрюмой, нищета – некрасивой. От нее не осталось ничего, кроме прекрасных больших глаз, на которые больно было смотреть. Она не имела права играть, её место было под столом, в конуре...* [1, с. 180].

С таким же состраданием описывает Ф.М. Достоевский свою маленькую героиню: *Нелли была маленького роста, худая, бледная, как будто только что встала от жестокой болезни. Одежду на ней можно было вполне назвать рубищем; густые черные волосы были неприглажены и всклочены...* [3, с. 209]. Подобные описания несчастного детства стали неотъемлемой составляющей буржуазной литературы критического реализма как в русской, так и в европейской литературе.

В отличие от В. Гюго Ф.М. Достоевский не показывает нам жизнь Нелли в старшем возрасте. Ее жизнь обрывается, девочка, которая пережила столько боли и унижения со стороны общества, обрела вечный покой и, возможно, стала по-настоящему счастливой: *Здесь и там валялись трупы, лужи крови стояли на мостовой. Мне запомнился белый мотылек, порхавший посреди улицы* [2, с. 182]. Именно этой цитатой Гюго показывает, что в любой тьме, в мире, полном ненависти и жестокости, надо видеть лишь свет наших душ и добрых сердец. Ф.М. Достоевский в своем романе следует этой мысли, что еще раз показывает нам духовную близость не только писателей, но и их произведений, пробуждающих в читателе сострадание к «маленькому человеку». В этих романах отражена духовная борьба между добром и злом в человеческой душе и обществе. Оба автора с большой достоверностью передали жизнь отверженных, униженных и оскорбленных обществом «маленьких людей» в своих произведениях, представив нравственную оценку своим персонажам и явлениям действительности.

Влияние французского писателя на Ф.М. Достоевского «красной нитью» проходит через все творчество Федора Михайловича и проявляется не только в романе «Униженные и оскорбленные», но при этом «русский гений» сохранил свою уникальность и индивидуальность.

Список литературы

1. Гюго В. Отверженные. Собр. соч.: В 6-ти т. М., «Правда»: 1988. – Т. 1.
2. Гюго В. Отверженные. Собр. соч.: В 6-ти т. М., «Правда»: 1988. – Т. 3.
3. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 12-ти томах. М., «Правда», 1982. – Т.1.
4. Достоевский Ф.М. Предисловие к публикации перевода романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/public/predislovie-gyugo-sobor-parizhskoj-bogomateri.htm>.
5. Николаев В.Н. В. Гюго. Критико-биографический очерк. – 2-е изд. М.: Худож. лит., 1955.
6. Фридлиндер Г. Достоевский и мировая литература. Л.: Сов. писатель: 1985, 456 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://personalism.narod.ru/fridlander.html>.
7. Щенников Г.К. Достоевский и русский реализм. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1978. С. 87–89.

Яичкина Д.О.,
студент ИРиИФ
ФГБОУ ВО «АГПУ», г. Армавир
(науч. рук. – доц. Н.Л. Федченко)

Проблема взаимоотношения личности и государства в романе Е.И. Замятина «Мы»

В статье рассматриваются художественное исследование проблемы взаимоотношения тоталитарного государства и личности, противопоставляющей себя ему, в романе Е. Замятина «Мы». Делается сопоставление реальности 1920-х годов, которую могут наблюдать писатель и художественной ткани его романа.

Ключевые слова: антиутопия, образ героя, индивидуальность, испытание, личность, обезличенность.

Многие литературные критики часто спорят о том, что такое утопия и антиутопия. Утопия – это образ счастья для всех, а антиутопия – это призрачное счастье, когда, проявленное на одной персональной индивидуальной судьбе, на одном человеке, оно оказывается своей противоположностью. И оказывается, что человек глубоко несчастен.

Написанный в 1920 году, роман Е.И. Замятина «Мы» был отвержен, прежде всего, по идеологическим причинам. Власть увидела в нем пародию на саму себя. Произведение, которое было создано под влиянием новых ощущений «строгой» эпохи военного коммунизма с его необычайными масштабами и пугающими решениями, как нельзя лучше отобразило и политическую действительность, и гражданские умонастроения, и опасные тенденции, которые получали свое развитие как во внешней, так и во внутренней политике И.В. Сталина. Помимо этого, это произведение было о недалеком будущем, о котором большинство людей буквально мечтало в то время, принося на алтарь настоящее.

Антиутопия Замятина затрагивает и поднимает множество тем, которые неизбежно угрожали обществу: утрата индивидуальности, религиозное подчинение вождю, обезличенность, общая универсализация. Идея названия книги является броским сигнальным стилистическим приёмом: в нем нет людей, героев, эмоций, есть общее, пустое и безликое «мы».

Действительность у Е.И. Замятина сатирически сдвинута, отстранена, мозаична и метафорична, деталь выдвинута на передний план, заменяя портрет шаржем. В своей жизни и в обществе писатель не принимал бессознательности, что значило для него необщительность, бездействие и непросвещенность. Автор будто играл словами, оттенками, пятнами, с легкостью разрывал ткань повествования, стремясь заполнить его не только сюжетной, но и образной, языковой динамикой и экспрессией, которые противопоставляются у него обывательской затхлости и заурядной обыденности.

В романе изображается идеальное Государство, которое возглавляет Благодетель. Глава Единого Государства обладает неограниченной властью, которая формально подается как демократия: каждый год здесь проходит мероприятие, называемое «День Единогласия», причем этот день приравнивают к Пасхе. «Нам... скрывать или стыдиться нечего: мы празднуем выборы открыто, честно, днём. Я вижу, как голосуют за Благодетеля все; все видят, как голосую за Благодетеля я – и может ли быть иначе, раз “все” и “я” – это единое “Мы”», размышляет герой [3, с. 46].

Стоит обратить внимание, что автор не называет жителей «людьми», а присваивает вместо имени каждому номер. Нумера мужчин начинаются с согласной буквы, номера женщин с гласной.

Через весь роман отслеживаются те или иные отсылки к тоталитаризму. Если вспомнить политические лагеря России в 20–40-е годы, то в них каждому заключенному присваивался номер. В этом мире обезличенный человек – маленький винтик в идеальной отлаженной машине.

Обитатели мира-антиутопии давно потеряли собственную индивидуальность, для них на первом месте порядок и распоряжение Благодетеля, а если они нарушат то или иное правило, то им угрожает Машина Благодетеля.

Основной работой всех номеров является строительство ИНТЕГРАЛА. Под ИНТЕГРАЛОМ они понимают образ большого космического корабля,

который будет нести идеи Единого Государства во всю Вселенную и сделает ее, Вселенную, одинаковой. То есть основное желание Благодетеля – это сделать для всех людей – даже не в мире, а в целом пространстве космоса – одинаковые права и свободы, а также призвать всех к единой идеологии.

Главный герой антиутопии – человек, ограниченный в своих действиях и поступках, инженер, Д-503. Он является строителем ИНТЕГРАЛА. Его мечта – как можно скорее его запустить. В свободные от работы часы он ведет дневник, в котором записывает все происходящее. Д-503 обращается к читателю как к жителю давно минувших дней. Его записи – своеобразное письмо во времени, только не к потомкам, а к предкам.

Д-503 воспринимает себя как порядочного нумера, действия которого приносят пользу Единому Государству. Ему нравится служить идеям Благодетеля, то есть идеям тирании. Герой счастлив, однако оказывается, что только лишь думает, что счастлив, периодически заклиная себя всеобщим счастьем.

Герой восхищается Единым Государством, не понимая, как люди существовали в далеком двадцатом веке до его образования. Например, на его взгляд, лучшее произведение литературы людей прошлого – это расписание поездов, поскольку там все четко и точно, а среди всех искусств ему нравится танец, ведь мир, в котором он живет, напоминает театрализованное действие без музыки, где все предсказуемо рассчитано и синхронно.

Д-503 является высоким ценителем музыки, он восхищается ею, например, когда слушает одну из композиций Скрябина, и не подозревает, что это уже является первым признаком ощущения духовной болезни в Едином Государстве.

Одной из важных задач писателя явилась задача показать своим читателям путь осознания героем себя как личности, от того времени, когда он чувствовал себя частицей во всемогущем государстве и до тех пор, когда в нем образовалась человеческая душа.

Героя начинают интересовать нумера, которые при всей своей схожести пытаются говорить и мыслить иначе. Д-503 старается не думать об этом, но понимает, что у него с каждым днем возникает все больше и больше вопросов, противоречащих рассудку. Кардинальные изменения с главным героем происходят, когда он влюбляется в I-330, впоследствии сильно изменившую его внутренний мир.

Полюбив, герой словно забывает о том, что в Едином Государстве нумера не могут позволить себе полюбить кого-то, не могут позволить себе сменить работу, они живут в обществе, где одна идеология. И эта идеология – движение вперед, бесцельное и бессмысленное.

I-330 автор показывает читателю как сильную волевою личность, увлеченную идеями революции и давно мечтающую о столкновении двух миров: математического разума и обитателей древнего мира. Она предлагает влюбленному в нее Д-503 во время запуска захватить ИНТЕГРАЛ. Сначала герой сопротивляется, но потом все-таки поддается и идейному влиянию I-330, и своим чувствам. Д-503 начинает задавать себе странные вопросы, становясь все больше и больше человеком, он становится менее счастлив, но из безликого серого «Мы» у него проклевывается живое и сомневающееся «Я».

Сам Замятин считал, что технический прогресс в отрыве от нравственного развития способствует улучшению человеческой природы, но грозит вытеснению человеческого в человеке. Автор наводит нас на мысль, что человек – это, прежде всего, личность.

Д-503 и команда I-330, которую она называет «Мефи», пытаются захватить ИНТЕГРАЛ, но заговор раскрывается. Благодетель вызывает к себе Д-503 и винит его в том, что из-за него жители Единого Государства не смогли реализовать свою идею. Правитель приводит сильный аргумент, говоря, что герой нужен был I-330 только для того, чтобы захватить интеграл. У Д-503 неоднократно возникали сомнения по этому поводу. Эта вспышка любви оказывается мимолетной. Он верит Благодетелю, понимая, что I-330 пыталась вырвать его из общей массы «Мы» и сформировать из его личности «Я» только ради своей цели.

Называется торжествующая в Едином Государстве формула счастья: «Истинная алгебраическая любовь к человеку – непременно бесчеловечна, и непреходящий признак истины – её жестокость» [3, с. 185]. Герой, будучи не в силах пережить предательство, направляется в Бюро Хранителей и сдает I-330, после чего ему удаляют фантазию, а ее подвергают казни. Но Д-503, видя, как казнят его бывшую возлюбленную, уже способен равнодушно за этим наблюдать.

Герои антиутопии практически всегда проходят испытание на силу своей верности. Они оказываются перед возможностью выдать своего любимого или сохранить свою жизнь. В 20-е годы Е.И. Замятин понял, что человек, лишенный души, становится жалким доносчиком, ничтожным изменником, прежде всего, самому себе. В этом нет доблести: ходить к Благодетелю и доносить на любимых, для этого с человеком нужно проделать невероятную бесчеловечную операцию – обесчеловечить его, то есть лишить души.

Заканчивается роман последними записями Д-503, где он говорит: «Я уверен – мы победим. Потому что разум должен победить» [3, с.189]. Выполнена задача автора романа: в изображении определенного государства передать весь ужас тоталитаризма.

По мнению Д.Л. Быкова, Е.И. Замятин предсказал чуму двадцатого века. Осмыслив то, что создать совершенство в краткие сроки неосуществимо, политические лидеры стремительно приходят к тому, что гораздо проще реформировать человека, заставить переосмыслить его свои взгляды на жизнь и себя самого, уменьшить человеческие потребности, принудить мыслить по стандарту государства, нежели сформировать комфортные условия для страны.

Таким образом, антиутопия Е.И. Замятина повествует о мятеже естественного человеческого духа против разумного, механизированного, бесчувственного мира. Один из исследователей замятинского творчества справедливо пишет: «Одной из самых главных мыслей писателя является мысль о том, что делается с человеком, нацией, государством и обществом, когда они, почитая абстрактно неразумную идею, сами отрекаются от свободы и собственного счастья, ставя знак равенства между несвободой и общим счастьем. Общество

превращается в машины, люди в винтики и им постепенно нравится осмысливать это, точнее им внушается их собственное “счастье”» [2, с. 319]. Е.И. Замятин попытался показать трагедию преодоления человеческого в человеке, утраты имени как личного «Я». От этого пытаются предостеречь все романы-антиутопии и, прежде всего, роман «Мы».

Список литературы

1. Антиутопии XX века: Евгений Замятин, Олдос Хаксли, Джордж Оруэлл. М.: Кн. палата, 1989. 352 с.
2. Баталов Э.Я. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопич. сознании и утопич. экспериментах. М.: Политиздат, 1989. 319 с.
3. Замятин Е.И. Избранные произведения. Повести, рассказы, сказки, роман, пьесы. М.: Сов. писатель, 1990. 191 с.
4. Ланин Б.А. Русская антиутопия XX века: Учебное пособие для учащихся. М.: ТОО Онега, 1993. 242 с.
5. Чаликова В.А. Утопия и свобода. М.: Весть – ВИМО, 1994. 184 с.

Якунин К.С.,
студент ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Г.А. Козлова)

Трансформация античного мифа об Оресте в пьесе Жана-Поля Сартра «Мухи»

Древнегреческая мифология является неиссякаемым источником для авторов последующих эпох, трансформируясь и приспособляясь к тенденциям направлений и специфике творчества писателей.

Ключевые слова: экзистенциализм, мифология, философский смысл, модернизм, трансформация.

В пьесе «Мухи», написанной в 1943 году, Жан-Поль Сартр обращается к сюжету греческого мифа об Оресте. Миф об Оресте повествует о мести Ореста, сына Агамемнона, Эгисфу – убийце его отца. В данном мифе Орест убивает также и свою мать Клитемнестру, ставшую женой убийцы. Особенность античного мифа в том, что убийство матери собственную мать, в древнегреческом обществе было недопустимым преступлением. Но поступок Ореста одобряется богами, так как он советовался с оракулом. Тем не менее, за убийство матери его ждет наказание – преследование эриний – богинь безумия. Дети в царских семьях Древней Греции воспитывались в духе почитания матери как оплота царства, а матереубийство считалось немислимым преступлением. Эринии неслучайно появляются в мифе, который, вероятно, служил моральным предостережением сыну против малейшего непослушания [3, с. 280–293].

Сюжетно Ж.-П. Сартр повторяет миф, лишь несколько упрощая его, опуская предысторию, а, значит, и мотивацию действий некоторых героев. Среди них – Эгисф и Клитемнестра.

Из драмы известно, что Клитемнестра ненавидела своего мужа Агамемнона, но автор не говорит почему. Если обратиться к сюжету мифа, то Агамемнон убил мужа Клитемнестры Тантала, их ребенка, а саму Клитемнестру взял в жены силой [2, с. 47–53]. Таким образом, в мифическом сюжете у Клитемнестры была мотивация для убийства Агамемнона, но Ж.-П. Сартр опускает этот момент, по-видимому, считая его несущественным.

В пьесе Эгисф выступает умным, жестоким и властным правителем, пятнадцать лет обманывающим жителей Аргоса. В мифе же говорится, что Эгисф был глупым и трусливым, на убийство его уговорила Клитемнестра, и после смерти Агамемнона именно она по-настоящему правила. У Эгисфа тоже была мотивация для убийства – непримиримая вражда между Атреем, отцом Агамемнона, и Фиестом – отцом Эгисфа.

В пьесе Ж.-П.Сартра мы видим Эгисфа и Клитемнестру глазами Ореста и Электры. Они – преступники, «зло», в то время как «добром» являются Орест и Электра. Злым показано и всё общество Аргоса, с чьего молчаливого согласия и было совершено преступление, за которое весь город кается уже пятнадцать лет. Первое действие пьесы посвящено, в основном, общим картинам города, и в этой части пьесы видится пародия на учение христианства. Ж.-П. Сартр показывает жителей кающимися в своих грехах, говорится и о первородном грехе, и об искуплении, которое жители стараются получить, но получить не в силах. Однако в пьесе жители показаны жалкими, от них смердит разложением, они боятся жить, а Клитемнестра называет их раскаяние чумой, из-за которого остальные города объявили им карантин [6, с. 7–93]. Ж.-П. Сартр конечно же не был верующим человеком, и к тому же был представителем философии экзистенциализма в литературе, поэтому не мог представлять веру иначе [7, с. 122–134].

Жители поклоняются статуе Юпитера и приносят ей жертвы, что характерно для цивилизации Древней Греции. Но особенностью пьесы является то, что верховный греческий бог называется всё-таки Юпитером, а не Зевсом, хотя Юпитером его стали называть только римляне, тогда как сам миф об Оресте по происхождению греческий. Вероятно, Ж.-П. Сартр использует этот прием, чтобы дистанцировать свое произведение от греческого мифа [1, с. 54–61]. Еще одной особенностью является перенесение места действия из Микен в Аргос. Другая особенность – то, что Ореста воспитали «афинские буржуа». Если говорить о древнегреческом обществе, то такого класса, как буржуазия, просто не существовало. То есть, Жан-Поль Сартр, намеренно вводя в текст неточности, проводит черту между мифом и своим произведением. Если миф относится к эпохе Древней Греции, то пьеса Ж.-П. Сартра происходит как будто вне времени, в неопределенную эпоху [10, с. 30–33].

В пьесе Ж.-П. Сартра миф наполняется новым философским смыслом. Французский экзистенциалист использует древний героический образ Ореста для анализа современных проблем существования [6, с. 7–95]. Модернисты обрывают традицию преемственности в литературе и отвечают на вопросы иначе, не считаясь с прошлым опытом литературы. Поэтому обращение к античности в модернизме может быть только сюжетным, проблемы будут решаться иначе.

Термином «модернизм» обозначают новое искусство, которое зародилось в начале XX века и было связано с глобальным кризисом европейской культуры. Кризис искусства XX века был следствием мирового кризиса рубежа XIX–XX веков. Идейной платформой новых модернистских форм стала философия Ф.Ницше, психоанализ З.Фрейда и К.Юнга, экзистенциализм М. Хайдеггера и К. Ясперса. Смысл этой философии заключается в том, что в мире нет и не может быть никакой надежды, человек должен осознать, что он живет только сегодня и никакого завтра, то есть никакого будущего у него нет, а если оно и будет, то не у него, а у тех, кто придет за ним. Заботой о будущем человек может жить лишь до встречи с абсурдом, так как именно абсурд заставляет человека смотреть на мир открытыми глазами не в смирении и не покорности судьбе. Поэтому человек обязан жить согласно тем нормам поведения и поступкам, которые соответствуют его душевному устройству, не создающим дискомфорта с самим собой, и если для этого требуется вынужденное одиночество, то он должен выпасть из привычного социума [8, с. 12–18].

Жан-Поль Сартр является ярким представителем философии экзистенциализма. В своих произведениях, в частности, и в драме «Мухи» он опирается на философию Карла Ясперса.

Карл Ясперс говорил о том, что бытие подразделяется на три части: предметное бытие («бытие-в-мире»), экзистенцию («Я-бытие») и трансценденцию (нечто выше человека). Экзистенция каждого, по К. Ясперсу, индивидуальна и соотносится с трансценденцией, также являющейся уникальной для каждого. Для одних трансценденцией становится Бог, для других же нечто внутри себя самого. Свобода человека достигается только тогда, когда он достигает трансценденции, осознает свою смертность. Человек, по К.Ясперсу, то, что он сделает из себя сам. Быть свободным, значит быть собой [8, с. 54–67].

Отражение этих идей мы видим в пьесе «Мухи». Орест только в пограничной ситуации выбора, отомстить или уйти, осознает, что всё зависит исключительно от него. Он сам становится мерилom добра и зла: «Справедливость – дело людей, и я не нуждаюсь в богах, чтоб знать, в чем она состоит». Это соотносится со словами самого Жана-Поля Сартра: «Нет моральных ценностей, нет судьбы кроме самих себя. Мы одиноки и нет нам извинений» [7, с. 245].

Таким образом, Орест после убийства Эгисфа и Клитемнестры становится для автора «идеальным» экзистенциалистским героем. Он не раскаивается в убийстве, ведь судьей является для себя он сам, ему нет дела до моральных норм. Орест также отказывается от своей идеи стать таким же, как жители его родного города, понимая, что это невозможно, если он хочет остаться свободным. Ж.-П. Сартр высказывался по этому поводу: «Человек обречен быть свободным. Быть как все, значит отказаться от свободы, от себя. Стать личностью – значит перестать жить вместе с другими в соответствии с внешними принципами» [7, с. 305]. М.Хайдеггер говорил: «Нет сословия, класса, где ты будешь своим» [8, с. 65]. Так и Орест, выбрав свободу, становится изгнанником, преследуемым богами и людьми. Эта часть

пьесы внешне соотносится с античным мифом, однако в мифе причина изгнанничества Ореста – не его свобода, а совершенное им тяжкое преступление, убийство родной матери [2, с. 203].

Таким образом, Орест, в начале пьесы ищущий место в жизни, в конце пьесы не находит его, потому что осознает собственную свободу, достигает трансцендентности, что и является идеалом личности в философии экзистенциализма [7, с. 14].

Электра в пьесе также похожа на мифический прообраз внешне. Мать-царица обрекает ее на нищую жизнь, и она также желает отомстить. Но Ж.-П. Сартр углубляет психологизм Электры, наделяя ее иными, нежели в античном мифе, мотивами. Если мифическая Электра рада смерти Эгисфа и Клитемнестры, то Электра в пьесе Ж.-П.Сартра в этом не уверена. Хотя она часто в мечтах представляла это реальное убийство, ей становится страшно, она даже накрывает тело Эгисфа платком, чтобы не видеть его мертвых глаз. Это также соотносится с антологической триадой К. Ясперса. Только осознавая свою смертную природу, человек способен достигнуть трансценденции. Если Ореста убийство, по мнению Сартра, освобождает, то Электра боится этой свободы и в конце пьесы отказывается от нее, предпочитая жизнь такую же, как у других: «Юпитер, царь богов и людей, мой царь, прими меня в свои объятия, унеси меня, оборони! Я буду покорна твоему закону, я буду твоей рабыней...» [6, с. 112]. Отказываясь от свободы, Электра спасается от эриний, Ореста же они будут преследовать. Ж.-П. Сартр пишет об экзистенциальном человеке: «Ему свойственно отчаяние, так как рассчитывать он может только на себя» [7, с. 214]. Это высказывание соотносится со словами Ореста в пьесе: «Они свободны, настоящая человеческая жизнь начинается по ту сторону отчаяния» [6, с. 94]. Таким образом, эринии становятся метафорой отчаяния, которое до конца жизни будет преследовать обреченного на свободу человека. В античном мифе эринии – богини мести и ненависти, которых навлекает на Ореста дух убитой им Клитемнестры [5, с. 185]. В мифе Орест, в конце концов, избавляется от эриний, в пьесе Ж.-П. Сартра о том, что произойдет дальше, ничего не говорится, но мы можем предположить, что эринии никогда не оставят Ореста.

Образ Юпитера в пьесе является полностью вымышленным. Он слабо соотносится с Зевсом в греческой мифологии. К тому же в мифе об Оресте Зевс практически не упоминается и никак не влияет на происходящие события [4, с. 203]. Вероятно, поэтому Ж.-П. Сартр превращает Зевса в Юпитера, оставляя ему от исконного образа совсем не много, а именно божественную природу, превосходство над людьми и главенство над другими богами. В первой строке первого действия пьесы Ж.-П. Сартр сразу указывает на различие мифологического Зевса и Юпитера из пьесы. Зевс – бог грома и молний в мифологии Античности. Сартр же пишет: «Статуя Юпитера, бога мух и смерти» [6, с. 5]. Юпитер в пьесе становится воплощением хаотического мира, в котором вынужден жить человек. У мира есть законы, которые соблюдают люди, становясь от этого несвободными. И только отказ от этих внешних по отношению к человеку законов делает личность свободной в соответствии с философией экзистенциализма. Так Орест в пьесе

становится свободным, только отказавшись подчиниться воле Юпитера, и эта свобода освобождает его власти жестокого бога.

Финальный спор между Юпитером и Орестом, Богом и Человеком, раскрывает основное экзистенциальное положение пьесы: люди боятся свободы, потому что она показывает им истинный смысл их существования. Свобода, по мнению Юпитера, раскрывает человеку всю бессмысленность его жизни, во многом уродливой и одинокой. Орест же считает своим долгом поделиться с людьми открывшимся ему знанием. Он освобождает граждан Аргоса, взяв на себя их покаяния, но на божественную роль искупителя всеобщих грехов он не претендует. Ему достаточно только освободить людей – всё остальное зависит от них самих. Даже своей сестре Электре он не в состоянии помочь, ведь она мучается по собственной воле. Те муки, в которые она погрузилась после смерти матери, можно преодолеть только самостоятельно, осознав, что настоящая жизнь начинается «по ту сторону отчаяния».

Параллельно с этим в пьесе имеется и другой содержательный пласт, связанный с ситуацией во Франции на момент написания пьесы в 1943 году. Страна в это время находилась в оккупации. Герои пьесы являют собой различные общественные силы того времени. Так, образ Ореста может символизировать французское Сопротивление, боровшееся за освобождения Франции от немецких захватчиков, а Электра – это простой французский народ, мечтавший об освобождении, но не способный на решительные действия. Царица Клитемнестра в пьесе – выражение действующего политического режима во Франции, который после оккупации выполнял чисто номинативную функцию и ни на что не влиял. Эгисф же становится выражением Третьего Рейха, как и мухи в пьесе [8, с. 112–143].

Таким образом, Жан-Поль Сартр в пьесе «Мухи» сюжетно повторяет миф об Оресте. Автор наполняет образы Ореста и Электры психологизмом, который был несвойственен античному мифу. Также Ж.-П. Сартр вводит в повествование образ Юпитера, практически полностью вымышленный, лишь схематически напоминающий образ античного божества – Зевса. События, происходящие в пьесе схожи с мифом, но направлены на то, чтобы отобразить события военной Европы, а также показать идеал человека экзистенциализма. Эринии в пьесе становятся богинями отчаяния, которые будут вечно преследовать Ореста. Жан-Поль Сартр сумел наполнить античный миф философским смыслом экзистенциализма.

Пьеса Ж.-П. Сартра все-таки является экзистенциально-художественным произведением, и в то же время она злободневна, так как напоминает человеку о том, что свобода всегда находится под угрозой тирании и может быть легко утрачена под ее давлением.

Список литературы

1. Бердяев Н. А. Сартр и судьба экзистенциализма. СПб.: РХГИ, 1996.
2. Гиленсон Б. А. История зарубежной литературы. Античность. М.: Юрайт, 2016.
3. Грейвс Р. Р. Мифы Древней Греции. М.: Азбука, 2016.
4. Лосев А. Ф. Античная литература. Под редакцией А. А. Тахо-Годи. М.: Просвещение, 1997.

5. Преображенский П.Ф. В мире античных образов. М., 2004.
6. Сартр Ж. П. Мухи. М.: АСТ, 2007.
7. Сартр Ж. П. Человек в осаде. – М.: Вагриус, 2006.
8. Толмачёв В. М. Зарубежная литература XX века. В 2 т. М.: Юрайт, 2014.
9. Тронский И. М. История античной литературы. М., 2015.
10. Шервашидзе В. В. Западноевропейская литература XX века. М.: Флинта, 2010.



Текст в зеркале интерпретации: лингвистический аспект

Давлетбаева Е.А.,
студент ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – преп. Ю.С. Цыганова)

Мотив одиночества в лирике М.Ю. Лермонтова

В статье исследуется специфика вербальной манифестации мотива одиночества в лирических произведениях М.Ю. Лермонтова.

Ключевые слова: автор, поэт, одиночество, лирический герой.

Предметом нашего исследования является лирика М.Ю. Лермонтова, рассматриваемая с точки зрения смыслового развёртывания в художественных произведениях автора темы одиночества. Цель работы состоит в том, чтобы выявить и описать специфику языкового маркирования темы одиночества.

Михаил Юрьевич Лермонтов воспитывался бабушкой, которая страстно любила внука и оберегала его. Однако она лишила мальчика общения с отцом, и Лермонтов тяжело переживал разлуку с ним. Многие работы поэта содержат грустные мысли и чувства, которые возникли из-за его прошлого. Он был одинок, как и жизнь его героев.

В словаре лексема «одиночество» обозначает: 1. Состояние одинокого человека (одинокий: отделенный от других подобных, без других, себе подобных; без близких; не имеющий семьи; происходящий без других, в отсутствии других) [3, с. 445].

Уже в ранних стихотворениях Лермонтова звучат основные мотивы его творчества: ощущение своего избранничества, обрекающее поэта на одиночество. Тема одиночества у него раскрывается в традициях романтизма. Позднее в стихотворении «Стансы» появляется новое осмысление этой темы: *Я к одиночеству привык,/ Я б не умел ужиться с другом; Ни с кем в Отчизне не прощусь –/ Никто о мне не пожалеет!..*

Одиночество лирического героя принято им самим добровольно как естественное состояние души.

Тема одиночества имеет особый оттенок у Лермонтова – она звучит, как изгнание. Мир отвергает героя, но герой также покидает мир. Ни дом, ни страна его не успокаивают: *Изгнаньем из страны родной/ Хвалюсь повсюду, как свободой.*

Тема изгнанничества является главной в стихотворении «Тучи». Облака у Лермонтова являются символами беззаботности. Лирический герой стихотворения не свободен. Он подавлен. Он сравнивает себя с тучами: они «вечные странники»: *Тучки небесные, вечные странники!/ Степью лазурною, цепью жемчужною/ Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,/ С милого севера в сторону южную.*

Поэт неспроста называет их «изгнанниками». «Лишние люди» поэта, как облака, вынуждены жить, существовать без родины, не чувствуя ни любви, ни привязанности. Отсылка к ним мягкая – «тучки», а название всего стихотворения более обобщенно – «Тучи». Большое количество риторических вопросов выражает сомнения, желания лирического героя, его нескончаемое одиночество: *Кто же вас гонит: судьбы ли решение? // Зависть ли тайная? // Злоба ль открытая? // Или на вас тяготит преступление // Или друзей клевета ядовитая?*

Рассмотрим стихотворение «Как часто пестрою толпою окружен...» М. Ю. Лермонтов описывает толпу как мертвую, глупую, незначительную, каждый человек в ней является лишь копией другого: *Мелькают образы бездушных людей, / Приличьем стянутые маски.* Живой, мыслящий, страдающий человек очень одинок в мире «бездушных людей», «давно бестрепетных рук» светских красавиц. Люди названы поэтом «образами», в них нет естественности, жизни.

Лирический герой произведения создает в своем воображении удивительный образ, который воплощает в себе воспоминания о далеком детстве. Семантическое поле «воспоминание о детстве» представлено номинациями «дом», «сад», «пруд», входящими в синтаксические конструкции, описывающие усадьбу, – знакомые с детства места, милые сердцу: *сад с разрушенной теплицей, спящий пруд, высокий барский дом.*

Эти воспоминания пробуждают в сердце автора забытое чувство любви к жизни. Они позволяют ему ощутить себя полным сил снова. В таком приятном забвении он может ненадолго защитить себя от внешнего мира. Но волна одиночества и грусти разрушает его мечты, и он снова оказывается в серой реальности и впадает в отчаяние: *И странная тоска теснит уж грудь мою.*

Другим примером темы одиночества и непонимания в творчестве Лермонтова может случить стихотворение «Пророк». Основная идея произведения: творческий человек – всегда изгой. Он навеки обречен на одиночество, осуждение и непонимание. Он показывает, насколько несправедливо общество для тех, кто наделен «божественным даром»: *Провозглашать я стал любви / И правды чистые ученья: / В меня все ближние мои / Бросали бешено камня.*

Лирический герой не может скрыть правду в себе, а решает открыть ее людям, которые еще не готовы ее понять и принять, так как идеи пророка раскрывают секреты будущего. Неизбежным результатом является смерть, изгнание или добровольный отказ от общественной жизни. Лирический герой Лермонтова всегда находится в состоянии внутренних противоречий, непонимания и отчужденности от светского общества. Он наделён даром чувствовать людей, и большинство из них не заслуживает уважения. Так, в стихотворении «Пророк» есть такие строки: *В очах людей читаю я / Страницы злости и порока.*

Эту мысль эксплицирует и номинация «страницы». Лирический герой – натура тонкая, у него чуткая душа, способная понимать без слов, и она отличается от фальшивой толпы.

В произведении «Не верь себе» Лермонтов поднимает проблему непонимания обществом поэта, в котором другие люди видят лишь шута, развлекающего их: *Поверь: для них смешон твой плач и твой укор.*

Толпа считает поэта смешным, не воспринимает всерьёз и даже презирает. Семантическое поле «творчество» репрезентировано ключевыми словами «бред», «раздраженье», «отравленный напиток».

Находясь в заключении за стихотворение «Смерть поэта», Лермонтов пишет стихотворение «Узник», где лирический герой томится в заточении, его одиночество вынужденное, а сердце жаждет любви, воли. Семантическое поле «несвобода» маркировано лексемами «одинок», «стены», «лампада», синтаксической конструкцией «*умирающий огонь*»: *Одинок я – нет отрады:/ Стены голые кругом,/ Тускло светит луч лампы/ Умирающим огнём.*

Заметим, что, как правило, номинация «огонь» употребляется в литературных произведениях с положительной коннотацией: огонь – тепло, уют, очаг. В данном стихотворении огонь становится символом одиночества героя, которому желанна свобода. И репрезентантом свободы в стихотворении выступает словосочетание «сиянье дня», антонимичное слову «темница»: *Отворите мне темницу,/ Дайте мне сиянье дня,/ Черноглазую девушку/ Черногривого коня.*

Даже в неодушевленных образах природы воплощены мысли Лермонтова об одиночестве: «Белеет парус одинокий», старый утёс «тихонько плачет ... в пустыне», дубовый листок тоже один и «без цели носится по свету». Автор задействует наше воображение, одушевляя природу, проводит параллель между ней и героем, помогая читателю понять его внутреннее состояние.

Таким образом, мотив одиночества в лирике Лермонтова является разноплановым: это и заключение (темница), и противопоставление праздному петербургскому обществу со всем его пафосом и лживостью, и безответная любовь. Лирический герой М.Ю. Лермонтова сам выбирает уединение как некий способ обладать личным пространством, в котором возможно оставаться самим собой, мечтать, творить.

Список литературы

1. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 2-х т. Т.1 – Л.: Художественная литература, 1939.
2. Висковатый П.А. М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1989.
3. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / РАН. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. М.: ООО «ИТИ Технологии», 2008.

Кочкина В.А.,
учитель русского языка и литературы
г. Туркменбаши, Туркменистан

Лексические средства создания флористических образов в лирике Ивана Бунина

В статье раскрывается семантика и особенности функционирования флористической лексики в поэтической речи Ивана Бунина. Подчеркивается, что мир природы – это извечная составляющая реальной жизни, окружение, которое становится и отражением внутреннего состояния поэта и его лирического героя.

Ключевые слова: поэт, текст, флористическая лексика, творческий метод.

Иван Алексеевич Бунин – один из крупнейших русских поэтов XX века. Бунинская поэзия являет собой пример русской лирики в ее коренных, национальных основах. Бунина-поэта долго недооценивали, говорили, что его поэзия – типичная поэзия прозаика, что в прозе он гораздо больше поэт.

Мир природы – это извечная составляющая реальной жизни, окружение, которое становится и отражением внутреннего состояния. Поэтическое творчество Бунина всегда выделялись приверженностью к прочным классическим традициям. На месте зыбких впечатлений и декоративных пейзажей символистов – тонкие лаконичные эскизы. Именно в области пейзажной лирики Бунин особенно упорствует против символистов, для которых природа – сырой материал, предназначенный для переработки. Бунин же хочет быть созерцателем. Оценивая свой творческий метод, Бунин писал: «Сравнения, всяческие одушевления должны диктоваться величайшим чувством, меры и такта, никогда не должны быть натянуты, пусты, «красивы» и т. д. Я почти всегда очень точно говорю то, что говорю, и до смерти буду учиться этому» [2, с.70].

Для Бунина мир природы – это извечная составляющая реальной жизни, окружение, которое становится и отражением внутреннего состояния, как сказал сам поэт в одном из своих стихотворений:

Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краски жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.

Поэт, на наш взгляд, не воспринимает природу обособленно, отдельно от себя, а осмысливает ее через призму внутренних ощущений, переживаний, и при формально традиционной подаче (растительный мир в лирике Бунина часто выступает лишь как фон, флористические образы – как обязательные атрибуты пейзажей) флористические образы несут на себе значительную смысловую нагрузку.

В лирике И. Бунина представлены флористические образы-символы, однако, они немногочисленны и создаются, как правило, в русле традиционной символики. Так, образ ландыша – традиционный символ чистоты, невинности – связан для поэта с воспоминаниями о молодости, первых стихах и чистоте души:

И навек сроднился с чистой
Молодой моей душой
Влажно-свежий, водянистый,
Кисловатый запах твой. [1, с. 420]

Образ березы – один из ключевых образов-символов в поэтическом творчестве Бунина. Для поэта, как и для каждого русского человека, береза является неотъемлемой частью родной природы, и, безусловно, ощущение

Родины находит отражение в эмоциональном наполнении образа березы и обогащает тем самым символический компонент его значения. Таким образом, традиционное символическое осмысление образа березы (береза – символ России. – В.К.) взаимодействует с восприятием образа в контексте всего поэтического творчества Бунина, и образ приобретает более широкую символику: грусти, тоски, иллюзорности счастья:

Как хорошо, кочующие птицы,
Тогда у нас! Как весело и грустно
В пустом лесу меж черными ветвями,
Меж золотыми листьями берез
Синеет наше ласковое небо... [1, с. 151].

Существенным нам представляется также выделение в системе образов растительного мира лирики Бунина группы образов, приобретающих коннотативное осмысление в рамках лирического контекста, которое может иметь или не иметь устойчивого характера. Устойчивость коннотативного осмысления связана, как правило, с устойчивым характером авторских ассоциаций, лежащих в основе значения. Бунин осмысливает флористические образы эмоционально, мир природы выступает неизменным атрибутом размышлений поэта, отражением его душевного состояния, таким образом, осмысление флористических образов определяется в первую очередь их эмоциональным наполнением, а не характером авторских ассоциаций, а потому не имеет устойчивого характера: «И только вдалеке вечерней тьмой не скрыты на горизонте грустные ракиты» [1, с. 29].

«Основное настроение стихотворений лирики Бунина – элегичность, созерцательность, грусть как привычное душевное состояние. И пусть, по Бунину, это чувство грусти не что иное, как желание радости, естественное, здоровое чувство, но у него любая, самая радостная картина мира неизменно вызывает такое состояние души» [3, с. 65]. На основе значений (символических и смысловых коннотативных) флористических образов в контексте стихотворений возникают определенные оценочно-смысловые оттенки, которые дополняют и расширяют имеющийся семантический ореол контекстуальными ассоциациями, позволяющими в свою очередь полнее раскрыть значение того или иного образа. Так, например, в эмоциональном наполнении флористических образов часто находит отражение традиционная символика времен года, в связи с чем в самой структуре значения образов мы выявляем особый смысловой компонент.

Изобразительно-выразительные средства играют важную роль в реализации и конкретизации значений флористических образов. Говоря о наиболее существенных закономерностях использования поэтом изобразительно-выразительных средств, отметим в первую очередь их низкую частотность, что является характерной чертой поэтического стиля Бунина в целом. Действительно, экономия выразительных средств особым образом отражается в специфике создаваемых образов – не будучи охарактеризованы прямо, образы включаются в систему ассоциативных связей, создаваемых контекстом, получают эмоциональное наполнение:

А я глядел на клены у балкона,
На вишенник, красневший под бугром...
Вдали синели тучки небосклона,
И умирал спокойный серый день,
Меж тем как в доме, тихом, как могила,
Неслышно одиночество бродило... [1, с. 164].

Настроение стихотворения создает контекст: название («Запустение»), слова-номинации эмоций («печальный», «горестно», «скучно»), признаки-слова, приобретающие оценочность в контексте, («умирал», «неслышно бродило»), введение образа одиночества, выросшее в олицетворение. Сравнение «как могила» характеризует тишину, царящую в доме, как тягостную, неестественную. Образы растительного мира не только участвуют в создании осеннего пейзажа, выступая его неизменными атрибутами, но и принимают на себя печать эмоционального состояния лирического героя, демонстрируют созерцательность его настроения, способность видеть красоту в окружающем мире, в природе, когда в доме царит заустение.

Говоря о непосредственном участии тропов в создании флористических образов у Бунина, отметим низкую частотность использования олицетворения. Мы также видим в этом отражение мировосприятия поэта, его подхода к творческому конструированию действительности, поэтому случаи использования поэтом олицетворения будут нами отмечены особо. Олицетворение как прием создает логически интерпретируемый образ, поскольку, как правило, основано на присвоении объекту качеств и способностей человека.

В лирике Бунина сравнительно мало цветов, но именно при создании образов цветов поэт чаще всего использует олицетворение, при этом одним из оснований для одухотворения образа нередко служит традиционное сравнение капель росы на лепестках цветка со слезами:

И день сиял, и млели розы,
Головки томные клоня,
И улыбались сквозь слезы
Очами, полными огня [1, с. 176].

Редкие случаи использования Буниным олицетворений в связи с созданием образов деревьев согласуются с поэтической традицией. Березу поэт сравнивает с юной девушкой: «Берез веселый хоровод, шумя, встречает нас поклоном», ольху – с красивой зрелой женщиной:

Только ты красива,
Хоть давно суха,
В кочках у залива
Старая ольха.
Женственно глядишься
В воду в полусне... [1, с. 181].

В создании образов растительного мира в лирике Бунина наиболее частотны как прием метафора и сравнение, которые основаны в первую очередь на чувственных ощущениях: зрительных – «на окне, серебряном от инея, за ночь хризантемы расцвели»; метафора возникает за счет аналогии по цвету и форме между морозными узорами на окне и расцветшими хризантемами; «березы желтою резьбой блещут», «как вышки, елочки темнеют», «в шатрах узорчатых мимоз» – сравнение в каждом из случаев основано на сходстве по форме и цвету; «молчишь ты, слаба, как цветок» – сравнение связано со зрительным ощущением хрупкости женского тела, сопоставимого с хрупкостью цветка, кроме того оно передает и эмоциональное состояние героини – робость, сожаление, по которым лирический герой узнает «ласку прощания»; обонятельных – «пахнет бальзамом тополей».

Постоянство чувственных ощущений создает образные параллели, так, например, в связи со сладковатым запахом тополей возникает ряд: метафора «бальзам тополей» – сравнение «ладаном благоухает» – олицетворение «тополь тянется» – эпитет «весенним ароматом напоенный». Лексема «тянется» делает образ тополя более зримым: это и вытянутая форма тополя, и, возможно, метонимический перенос – тянет ароматом тополя в открытое окно. Широко представлена и синэстезия: «сосен темная жара; «с елок холодных срываю кресты – иглы из хвои вощеной».

Специфика создания образности у Бунина, на наш взгляд состоит в том, что поэт, созерцая образы растительного мира, как правило, не выходит за контекст, предложенный самой природой, описывает природу ее же красками, используя традиционные средства, при этом экономия изобразительно-выразительных средств создает большую эмоциональную напряженность, насыщенность. Бунин гармонично существует в природе и осмысливает ее реалии в большей степени эмоционально, нежели логически.

Список литературы

1. Бунин И.А. Стихотворения и переводы. М.: Современник, 1985.
2. Михайлов О.Н. Иван Алексеевич Бунин. Очерк творчества. М.: Изд-во «Наука», 1967.
3. Твардовский А. О Бунине // Статьи и заметки о литературе. М., 1972.

Наханетян С.,
студент 4 курса ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – проф. О.В. Четверикова)

Прагматический потенциал художественных определений в романе А. Грина «Бегущая по волнам»

В статье раскрывается роль художественных определений в объективации эмоционально-смысловых доминант романа А. Грина «Бегущая по волнам», в формировании образного ряда произведения.

Ключевые слова: знаки языка, семантика, художественные определения, образ, смысл.

Изучение текстовой семантики языковых единиц влечёт за собой рассмотрение способа представления мыслительных категорий в языковых значениях. Иными словами, авторские мысли и чувства ищут способ воплотиться в нечто материальное – в знаки языка: слова, синтаксические конструкции, служащие объективации замысла писателя. Как это происходит, покажем на примере лингвистического анализа романа А. Грина «Бегущая по волнам».

«“Бегущая” – не роман, а поэма, глубоко волнующая, <...> это лучшая Ваша вещь: в ряду других произведений, увлекательных, захватывающих, чарующих, – “Бегущая” просто покоряет, после нее снятся сны...», – пишет Г.А. Шенгели (цит. по: [4, с. 26]). Почувствовать красоту языка данного произведения помогают использованные автором художественные определения, играющие важную смыслообразующую и эстетическую функцию в тексте.

А. Грин наделил главного героя романа, Гарвея, такими качествами, как любовь к странствиям и вера в мечту. Читатель знакомится с ним в тот момент, когда Гарвей говорит о Несбывшемся, о том, к чему он будет идти всю жизнь.

Трудно определить, чем является Несбывшееся. Писатель пытается дать ему определение через ввод в ткань текста художественных определений, метафор, сравнительной конструкции:

Благосклонная маленькая рука, опущенная на голову лохматого пса, – такое напрашивалось сравнение к этой сцене, где чувствовался глухой шум Несбывшегося;

...в небесах мыслей сверкает Несбывшееся – таинственный и чудный олень вечной охоты.

Средства художественной выразительности служат экспликации смыслов: ‘способность постоянно ускользать’, ‘необычность’, ‘загадочность’. Но Гарвей идет к своему Несбывшемуся, покоряется своей мечте.

Не случайны в романе и женские образы, позволяющие читателю глубже понять и почувствовать натуру Гарвея. Три женщины появляются в жизни Гарвея: Биче Сениэль, Фрези Грант и Дэзи. Первая – Биче Сениэль. Используя художественные определения, А. Грин рисует образ милой девушки из небогатой семьи, на что указывали вещи незнакомки: *простая батистовая шляпа; потертые чемоданы; блузка с матросским воротником; шелковая синяя юбка*. Описывая лицо девушки со «спокойно-темными глазами», А. Грин называет его привлекательным, «с твердым выражением». У незнакомки, видимо, был сильный характер.

*...произошло сошествие по трапу молодой неизвестной девушки, по-видимому, небогатой <...>. На ней были **простая батистовая шляпа, такая же блузка с матросским воротником и шелковая синяя юбка**. Ее потертые чемоданы казались блестящими потому, что она сидела на них. **Привлекательное, с твердым выражением лицо** девушки, **длинные ресницы спокойно-веселых***

темных глаз заставляли думать по направлению чувств, вызываемых ее внешностью. **Благосклонная маленькая рука**, опущенная на голову лохматого пса, – такое напрашивалось сравнение к этой сцене, где чувствовался глухой шум Несбывшегося.

Синтаксическая конструкция «матросский воротник» позволяет думать, что девушка любит море, морские путешествия.

Гарвей почувствовал себя почти счастливым, когда узнал имя этой девушки. А. Грин не случайно подробно описывает комнату героя, так как все детали этого описания, представленные в тексте посредством конструкций с художественными определениями, объединяет общая сема – ‘свет’: *танцы солнечных привидений; вихрь золотой сети; лучистые веера; пестрые ковры солнечных фей; ослепительный арабеск; яркие пятна; золотой свет.*

На потолке и стенах неслись танцы солнечных привидений. Вихрь золотой сети сиял таинственными рисунками. Лучистые веера <...>. Эти пестрые ковры солнечных фей, мечущийся трепет которых, не прекращая ни на мгновение ткать ослепительный арабеск, достиг неустовой быстроты, были везде – вокруг, под ногами, над головой. Комната ожила. Даже на моих руках и коленях непрерывно соскальзывали яркие пятна. Я был очарован и неподвижно сидел среди голубого света моря и золотого – по комнате. Мне было отрадно. Я встал и, с легкой душой, с тонкой и безотчетной уверенностью, сказал всему: «Вам, знаки и фигуры, вбежавшие с значением неизвестным и все же развеселившие меня серьезным одиноким весельем, – пока вы еще не скрылись – вверяю я ржавчину своего Несбывшегося. Озарите и сотрите ее!

Внутреннее состояние героя эксплицировано предикативными конструкциями: «был очарован», «мне было отрадно», «развеселившие меня». На душе Гарвея было легко. Он вдруг поверил, что близок к осуществлению своей мечты.

Художественные определения, способствует развитию читательской эмпатии и являются «ключом» к текстовым смыслам, к пониманию психологического состояния персонажа.

Загадочное происшествие способствует знакомству Гарвея с Гезом. Артистичность, ухоженность, богатство этого человека означает следующие художественные определения: *дорогой костюм; шелковое белое кепи; щегольские ботинки; смуглые, чистые руки, без шершавости и мозолей; упрямое, дергающееся во сне, худое лицо с черной, заботливо расчесанной бородой.* Что-то дьявольское чувствуется в этом человеке. О нем говорят по-разному: одни низводят до преисподней, другие возводят до небес. А. Грин вводит в текст контрастные по своим значениям синтаксические конструкции, компонентами которых выступают художественные определения: *вежливый ледяной тон вынужденного усилия; бешеный человек; вредный мерзавец; злобное недоумение; ненавистный капитан; настоящий моряк; отличнейшей и добрейшей души человек.* Читатель не может до конца понять, что же представляет собой Гез, но чувствует: Гарвей и Гез – полные противоположности.

А вот описание Фрези Грант:

Правильное, почти круглое лицо с красивой, нежной улыбкой было полно прелестной, нервной игры, выразившей в данный момент, что она забавляется моим возрастающим изумлением. Но в её чёрных глазах стояла неподвижная точка; глаза, если присмотреться к ним, вносили впечатление грозного и томительного упорства; необъяснимую сжатость, молчание – большее, чем молчание сжатых губ.

Художественные определения рисуют портрет Фрези Грант. Спокойная, красивая, но лицо полно «нервной игрой». «Молчание сжатых губ» отражает то, что, видимо, свойственно героине. Описание глаз – зеркала души Фрези Грант – дает более полное представление о внутреннем мире Бегущей по волнам, лишённом безмятежности. Красота внутреннего и внешнего портретов героини, лёгкость и глубина, одинаково присущие её натуре, создаются благодаря красоте языка А.С. Грина, эстетической силе гриновского слова.

Фраза, сказанная Бегущей по волнам (*Не скучно ли на темной дороге?*) вспоминается Гарвеем. Но слова Фрези Грант имеют иной смысл. Бегущая по волнам не стремится увести героя с «темной дороги» обыденной жизни, она лишь напоминает ему о том, что мечта освещает извилистый путь человека. Она предлагает свою помощь здесь, в реальном мире. И помогает [2, с. 123].

Внутренний мир героя предстает умиротворенным и смиренным после встречи с чудной Фрези Грант. Душа героя переходит из состояния тревоги и задумчивости в состояние равновесия. Природа помогает Гарвею забыть, уйти от ненужных мыслей, увидеть красоту мира, она дарует очищение, открытость и счастье.

Понемногу я начал грести, так как океан изменился. Я мог определить юг. Неясно стал виден простор волн; вдали над ними тронулась светлая лавина востока, устремив яркие копы наступающего огня, скрытого облаками. Волны начали блестеть; теплый ветер боролся со свежестью; наконец утренние лучи согнали призрачный мир рассвета, и начался день

С помощью художественных определений (*светлый, яркий, теплый, утренний*) маркируется смысл ‘душевный свет’ героя. И тут в порыве радости, спокойствия, уверенности он находит свое Несбывшееся, не сразу это понимая. Это Дези: *славная девушка, ласковая, милая, с неподражаемой улыбкой, нежно взволнованная детским порывом, влажные отчаянные глаза, пристыженное лицо, она, как теплый ветер.* Девушка с простым сердцем и верой в чудеса. Она – источник радости, теплоты и заботы; наивный цветок, похожий на Ассоль, умеющий верить в чудо.

Для Дези, всегда полной своим внутренним миром и очень застенчивой, несмотря на ее внешнюю смелость, было мучением высидеть в обществе целые часы.

Эпитеты в этом отрывке объективируют богатство внутреннего мира девушки и скромность ее сердца, что очень близко душе Гарвея. А. Грин пытается донести до читателя мысль о том, что самое важное в человеке то, о чем он мечтает, к чему стремится, какая у него душа.

В тексте тоска о Несбывшемся маркируется автором с помощью синтаксической конструкции «сердечная мигрень». Речь идёт о чувстве.

По-видимому, началась своего рода «сердечная мигрень» – чувство, которое я хорошо знал и, хотя не придавал ему особенного значения, всё же нашёл, что такое направление мыслей действует, как любимый мотив.

Карнавал, шум, веселье, многоцветье произведения А. Грина помогают прочувствовать художественные определения. Они придают тексту живость, красочность, выразительность.

В воздухе висела яркая золотая сеть; сверкающие гирлянды, созвездия, огненные розы и шары электрических фонарей были, как крупный жемчуг среди золотых украшений. Казалось, стеклись сюда огни всего мира. Корабли рейда сияли, осыпанные белыми лучистыми точками. На барке, черной внизу, с освещенной, как при пожаре, палубой вертелось, рассыпая искры, огненное, алмазное колесо, и несколько ракет выбежали из-за крыши на черное небо, где, медленно завернув вниз, потухли, выронив зеленые и голубые падучие звезды. <...> Мы встретили несколько богато разукрашенных шлюпок и паровых катеров, казавшихся веселыми призраками, так ярко были они озарены среди сумеречной волны. Среди яркого света увидел я восемь лошадей в султанах из перьев, увитых апельсинным цветом. На платформе этого сооружения плясали люди в зеленых цилиндрах и оранжевых сюртуках; вместо лиц были комические, толстощекие маски и чудовищные очки. Там же вертелись дамы в коротких голубых юбках и полумасках; они, махали длинными шарфами.

Как метафорические, так и цветовые эпитеты работают над созданием атмосферы праздника [3, с 120]. Цветовые художественные определения: белый, зеленый и голубой, апельсиновый, зеленый и оранжевый служат для передачи радостного, светлого, «карнавального» настроения.

Семантическое поле ‘свет’ создают лексемы: яркий, сверкающий, лучистый, освещенный, огненный, алмазный. Артистичность, шутливость маскарада означиваются с помощью метафорических художественных определений: комические, толстощекие маски, чудовищные очки. Эпитеты оживляют текст, разрешая читателю окунуться в атмосферу романа.

Художественные определения способствует целостному восприятию текста. Читая текст, мы постигаем его смысл, не вычлняя значения отдельных языковых единиц, но воспринимая текст полностью, как сложное единство.

Таким образом, эпитеты А. Грина способствуют развитию читательской эмпатии; выполняя в произведении множество функций, помогают воспринимать текст как сложное единство; а также дают представление о некоторых психологических особенностях и взглядах их создателя.

Действительно, в произведениях А. Грина есть нечто загадочное и таинственное. Мастерски владея словом, писатель дает нам ключ к двери в «страну стран», в страну мечты и чудес.

Список литературы

1. Грин А. Бегущая по волнам. М., 1989.
2. Кобзев Н. А., Загвоздкина Т. Е. Поэтика прозы Александра Грина: Монография. Симферополь: Крымское учебно-педагогическое гос. изд-во, 2006. 160 с.
3. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь. Ростов н/ Д: Феникс, 2007. 940 с.
4. Сандлер В. Воспоминания об А.С. Грине. Л.: Лениздат, 1972. 607 с.

Рузавина И.Н.,
аспирант ИРиИФ АГПУ
г. Краснодар
(науч. рук. – проф. О.В. Четверикова)

Образ женщины в поэтической речи Е.А. Евтушенко

В статье исследуются средства языковой репрезентации концепта ЖЕНЩИНА в поэзии Е.А. Евтушенко. Образ женщины как фрагмент языковой картины мира автора предстает в разных аспектах.

Ключевые слова: идиостиль, концептосфера, концепт, фреймовая структура, поэзия, текст, автор, любовь.

История развития общества показывает, что статус женщины, ее положение в обществе составляет один из важнейших элементов развития той или иной цивилизации. Роль женщины определяет характер взаимоотношений между полами, модель супружества, крепость брачных уз, качество семейных отношений.

Начиная с античности, философия стремилась сформировать образ неполноценной женщины. Так, Аристотель, рассуждая о положении женщины в обществе, подчеркивает изначальное преобладание мужского начала над женским, ссылаясь при этом на веление Природы. По его мнению, власть мужчины над женщиной – вещь сама собой разумеющаяся [1, с. 383]. Философ подчеркивал необходимость сильной власти мужчины во всем. Мужчина должен руководить своей женой, как если бы он был политический деятель, а она его подчиненная.

Фома Аквинский видел цель существования женщины в повиновении мужчине как высшему существу. Он утверждал, что женщина – «быстро растущая сорная трава»; тело ее раньше достигает полного развития, так как природа меньше с ним занимается (цит. по: [2, с. 100]).

Эпоха Просвещения также переняла идеи Средневековья о месте женщины в обществе. Так, французский философ Ж.-Ж. Руссо придерживался консервативных взглядов на роль женщины. Он разделял точку зрения Аристотеля и полагал, что природное предназначение женщины заключается в пассивной и слабой позиции. Ж.-Ж. Руссо считал, что воспитание женщины должно быть связано с умением красиво одеваться, рисовать, шить, вышивать, плести кружева. Все остальные навыки философ полагал вредными, поскольку они способствовали свободе, праздности и непослушанию [10].

В XIX столетии формирование отношения к женщине складывалось под влиянием немецких философов. Так, А. Шопенгауэр считал, что мужчина выражает интересы всего человеческого рода, а женщина поверхностна, интуитивна и ее задача – деторождение. Согласно его взглядам, женщина изначально слаба разумом, так как она перестает развиваться уже к 18 годам, и занимает промежуточную ступень между ребенком и женщиной, «который и есть собственно человек». Согласно теории Шопенгауэра, женщина существует только для распространения человеческого рода, и к ней следует относиться с состраданием, но никак не с почтением и благоговением, так как это будет еще больше ее портить [11, с. 186–193].

Конец XIX – начало XX века ознаменовались новым направлением в философии, исследующим глубинные механизмы человеческой психики. В соответствии с теорией З. Фрейда женщине отведена роль «завистника» мужчины. Вся ее жизнь – это «погоня» за мужскими ценностями жизни. Женское существование есть слабое подобие существования мужчины.

Язык закрепляет устоявшиеся взгляды на женщину. Концепт ЖЕНЩИНА в русском языке характеризуется довольно большой номинативной плотностью, что способствует его глубокому и многостороннему осмыслению. При этом важным остается традиционное восприятие женщины как хаоса, которому придает порядок мужчина. Как отмечает В.А. Маслова, «даже само слово женщина имеет негативное происхождение: все слова, оканчивающиеся на -щина в русском языке имеют негативную коннотацию (презрение или пренебрежение). Слово женщина вышло из славянского «жено» и несло на себе коннотацию пренебрежения. По мере развития цивилизации словом был утрачен этот ореол» [8, с. 124].

Словарь русского языка так определяет значение слова «женщина»: Женщина. 1. Лицо, противоположное мужчине по полу; та, которая рождает детей и кормит их грудью. 2. Взрослая, в отличие от девочки, девушки. 3. Лицо женского пола, вступившее в брачные отношения [9, с.164].

Таким образом, понятийная составляющая концепта ЖЕНЩИНА формируется прежде всего на основе физиологических и возрастных характеристик, социальный статус здесь определяется лишь со стороны семейного положения. При этом часть признаков репрезентирует мораль и общественные устои патриархального общества, другая часть связана с прекрасной стороной женского начала. Следовательно, концепт ЖЕНЩИНА отражает особенности русской лингвокультуры.

В материалах «Русского ассоциативного словаря» основными реакциями на слово «женщина» являются: мужчина 71; красивая 66; мать 36; в белом 19; молодая 11; красота 10; милая 10; умная 8; добрая 7; жена, любимая, привлекательная 6; деловая, интересная, любовь, пожилая, с ребенком 5; девушка, которая поет, мудрая, обаятельная, человек, элегантная 4;

врач, загадка, мама, полная, прекрасна, прекрасная, приятная, ребенок, симпатичная и т. д. [6, с. 151].

Интерпретация концепта ЖЕНЩИНА осуществляется через объективацию следующих когнитивных структур (далее – КС): КС «внешняя привлекательность, КС «забота о ближних». Они составляют ядро данного концепта и свидетельствуют о наиболее значимых для русского сознания качествах, присущих женщине, что дает основание сделать вывод о положительной акцентуации концепта ЖЕНЩИНА в русском когнитивном сознании.

Согласно данным исследования, проведенного А.В. Кирилиной, в русском языковом сознании образ женщины имеет более положительную коннотацию, чем образ мужчины. «Установлено, что русская женщина оценивается информантами обоего пола выше, чем русский мужчина. Респонденты во многих случаях затруднились определить типичные качества русского мужчины. При идентификации типичных черт русской женщины таких трудностей отмечено не было» [7, с. 46]. При этом женственность ассоциируется не со слабостью, а с силой, решительностью, выносливостью, терпением, любовью (в первую очередь материнской), умом и красотой.

В русском языке концепт ЖЕНЩИНА характеризуется номинативной плотностью и может быть репрезентирован лексемами «жена», «супруга», «мать», «баба», «дочь», «девушка». Энциклопедическая зона концепта включает информацию о возрасте, семейном статусе, профессиональной принадлежности, типичном характере деятельности женщины. Интерпретационное поле концепта является наиболее объемным и включает общеоценочную, утилитарную, регулятивную, идентификационную, символическую и мифологическую зоны и эксплицируется всеми типами перцептивных (зрительные, вкусовые, тактильные, осязательные, обонятельные) образов и многочисленными образно-метафорическими структурами.

Естественным можно считать тот факт, что в русском языке образ женщины соотносится с такими понятиями, как доброта, женственность, мягкость, хозяйственность, трудолюбие, терпение. Индивидуальное же осмысление данного концепта намного богаче, ярче и разнообразнее, потому что его интерпретация связана с личностью автора речи, его мировидением. Образ русской женщины в художественных текстах характеризуется высокой оценкой женского начала. Рассмотрим, как в творчестве Е.А. Евтушенко, одного из «громких поэтов» XX века, формируется образ женщины.

В лирике Е. Евтушенко концепт ЖЕНЩИНА тесно связан с концептом ЛЮБОВЬ и является ключевым в «предметном словаре» поэта. Подобная связь обусловлена и личной жизнью поэта, и влиянием общекультурных традиций. Все его творчество – гимн женщине. Признаваясь в любви и нежности, выражая благодарность, поэт восклицает в стихотворении «Мужчины женщинам не отдаются» (2004): *Как женщина, сокрытая в мужчине, я женщине любимой отдаюсь*. Подобная позиция не имеет аналогов в русском поэтическом наследии. Литературная критика отмечала «энергию самораскрытия» Е. Евтушенко в своих стихах. Поэт стремится глубоко проникнуть в женскую психологию, понять ее изнутри, «по-женски»: *Я хотел бы любить всех на свете женщин и хотел бы я женщиной быть – хоть однажды...*» (1972). Моделируя и описывая тот или иной фрагмент

мира, поэт ставит в его центр Женщину как главную героиню, с ее чувствами и эмоциями, взглядами на жизнь, и оценивает любое событие и поступки героини как в феминистской перспективе, так и в традиционной. Поэт готов, противопоставив себя грубому мужскому большинству, быть женщинам сестрой и подругой, не претендуя на гендерное превосходство: *Лучшие мужчины – это женщины. Это вам я точно говорю* («Женщинам», 1961). Герой Е. Евтушенко сознательно уступает женщине в отношениях: *Ты большая в любви. Ты смелая. Я – робею на каждом шагу...* (1953). Он часто созерцатель, наблюдатель, человек, с нежностью и благодарностью вспоминающий женщин, встретившихся когда-то на жизненном пути и так или иначе повлиявших на его духовное становление.

Детерминантой, определяющей сущность женщины в художественной картине мира Е. Евтушенко, выступает динамико-возрастная характеристика: поэт создает образ по принципу возрастной прогрессии: *девочка – девушка – женщина*. Именно им отводится главенствующая роль, манифестирующая образы женщин по геронтологическому признаку. Образы женщин актуализируются, в первую очередь, как объекты и субъекты любви; они влюбляются, страдают и предстают в различных ипостасях – дочери, жены, матери, возлюбленной, случайной встречной.

Образ женщины в поэтической речи Е. Евтушенко означает и другими лексемами: *баба, сестра, дочь, любимая, дама, хозяйка, подруга, жена, невеста, человек, мама, бабушка, вдова, цыпочка, крановщица, португалочка, провинциалка, попутчица, продавщица, мадонна, певица, спутница, королева, купчихи, Кармен, Нефертити, Магдалина, Вера, Тамара, Зоя и т. д.* Среди них лидируют номинации, обозначающие социально-ролевые характеристики и определяющие наиболее существенные черты концепта ЖЕНЩИНА: «противопоставлена мужскому полу», «выступает в роли матери», «относится к женскому полу», «является человеком», «продолжательница жизни», «рожает детей», «замужем».

Оценочная структура концепта определяется целым рядом параметров, среди которых выделяются доминантные признаки «внешний облик» и «внутренний мир». К первой группе можно отнести такие универсальные признаки, как «внешность», «манеры», «поведение» и др., а ко второй – «свойства личности», «черты характера», «особенности темперамента» и т. д. Доминантными в этом случае являются номинации «лицо», «глаза», «грудь», «плечи», «тело», а также их оценочно-эстетические характеристики. Как настоящий мужчина, герой Е. Евтушенко именно «глядит» на женщин, фиксируя их образы чаще всего с помощью перцептивной атрибутики, среди которой преобладают знаки языка, описывающие внешность и одежду женщины: «раскосая», «большеглазая», «босая», «голая», «прекрасной», «худенькая», «бледная», «в наряде», «с седыми волосами», «плечи белые, роскошные», «усталое плечо», «в юбке», «в пальто», «в платье», «прозрачная рука», «мальчишеские тоненькие ноги», «хрупкое тело», «тело детское», «загорелого тела».

«Видение» поэта не черно-белое и не статичное. Героини его – с «летающей челкой», «белозубые», с «изумрудными» и «синющими» глазами. Причем доминантным является фокусирование внимания читателя именно

на глазах женщин, а они очень разные, как и их судьба: «затравленных глаз», «серьезный большеглазый человек», «не гляди тоскующе», « жмурилась от счастья и тоски», « с глазами, слез отчаянных полными», «шалые глаза из-под платков», «глазами-льдинками», «глаза любви и совести», «глаза неведомого пола», «печальные глаза», «счастливый отлив твоих фиолетовых глаз».

Описывая женщин, поэт часто использует цветообозначения, особенно колоративы «белый», «серый», имеющие в большинстве его стихотворений положительную коннотацию и эксплицирующие отношение говорящего к предмету речи: «между девочками в белом», «платочек белый», «и плечи твои белые, роскошные», «серые с отливом»; «блеск живых и добрых глаз», «губы побелевшие», «белозубая».

Анализ языкового материала позволяет говорить о том, что в поэзии Е. Евтушенко основными средствами вербализации характерологических признаков концепта ЖЕНЩИНА выступают (примерно в одинаковых пропорциях) атрибутивные и глагольные конструкции (см. табл.1).

Таблица 1

Вербализация характерологических признаков концепта ЖЕНЩИНА
в поэзии Е. Евтушенко

Именные сочетания	Предикативные конструкции
«ломовая лошадь»	«стоит у причала»
«поздняя такая»	«женщину сместили»
«прекрасной дамы»	«глазами зыбкими глядит»
«молодая и сильная вся»	«молча женщины идут»
«рассудок трезвый, безрассудства масса»	«в руках сжимают деньги трудные»
«серьезный, большеглазый человек»	«все они переносили, все они перенесут»
«плечи твои белые роскошные»	«выходила свободно, торжественно»
«такие чуждые»	«дарящая с пальца кольцо»
«с повадками мальчишескими дикими»	«в ней возникла женщина»
«раненой птицей»	«радостно смеялась»
«хорошую такую»	«дрова колола»
«поспешно счастливой»	«брала клубнику и смеялась»
«поспешно несчастной»	«проглянуло что-то вдовье»
«трезвый рассудок»	«что-то ее мучит»
«нежным ангелом тайги»	«грызет подсолнух»
«от страха и от нежности бледна»	«плюнула давно на жизнь»
«женской забытости»	«восемь строек выдюжила»
«мужчина в юбке»	«слезыньки текут»
«это девочки седые»	«ни в какую роль ты не вживалась»
«детское тонкое тело»	«Все они переносили, все они перенесут»
«хозяйки нервные, домашние»	«Таких встречаешь, брат, нечасто...»
«сколько героического в вас»	«унизили до равенства с мужчиной»
«злостью женской»	«шуткой ободряете мужчин»

Так поэт создает образ женщины своего поколения, вербализируя в тексте КС «активная и трудолюбивая» (*парикмахерши и педикюрши, психиатры и конференсье; она кристаллограф*), КС «выполняющая мужскую работу» (*и бетон они месили, и пахали, и косили*), КС «тянущаяся к искусству» (*Зина Пряхина из Кокчетава, словно Муромец в ГИТИС войдя, так*

Некрасова басом читала, что слетел Станиславский с гвоздя...). Как человек социалистической эпохи, привыкший к догматике гендерного равноправия, Е. Евтушенко, с одной стороны, восхищаясь подобной ситуацией, связывает образ женщины с историческими топонимом «Россия» и традиционными для русской культуры ценностными ориентирами: *Это женщины России. Это наша честь и суд. Но, с другой стороны, поэт не принимает равенства и сокрушается: ...мужчины стали чем-то вроде баб, а женщины почти что мужиками; ... мы женщину сместили. Мы ее унизили до равенства с мужчиной; ...по слову доброму и ласке голодна.* Таким образом, налицо двойственное отношение поэта к женщине. При большом количестве позитивных номинаций и оценок присутствуют у поэта и негативные: «стерва», «баба пьяная», «шлюха».

Для Е. Евтушенко важна эмотивная составляющая концепта ЖЕНЩИНА, которая репрезентируется в поэтической речи лексически и синтаксически. При этом женщины выступают как:

а) объект любви/нелюбви мужчины (*я люблю тебя за гордость; я тебя любил, как сорок тысяч братьев; мне достаточно любить; брать любовь; я разлюбил тебя*);

б) субъект любви (*в мальчишку влюблена; немножечко любя; тебя любила даже нищим; ты его не любишь; пускай бы бил, мне только бы любил*).

В поэтической речи Е. Евтушенко глаголы как вербальные репрезентанты речевой деятельности женщины представлены лексемами с разной семантикой. Частотны предикаты «жила», «живет», «любить», «говорила», «спрашивала», «шептала»; «сказала», «скажет»; «подпевает», «смеялась», «запела». В этом проявляется универсальная характеристика многих женщин и их склонность к активной коммуникации (*Страдая поют и блаженствуя*).

Однако интерпретационное поле концепта ЖЕНЩИНА наряду с социальной функциональностью в художественной картине мира Е. Евтушенко формируют и разнообразные метафорические образы, имеющие в своей основе мифологическую составляющую («Кармен в наряде модном», «маленькая королева», «Магдалина ленская», «в пустоте сотворенная Ника», «Нефертити», «богатырский веснушчатый лик», «из фей она», «хозяйка хрустальной горы»), сакральную: «став нежным ангелом тайги»; «боги добрые семьи»; «хранительница очага», «мадонна».

При моделировании женских образов поэт использует следующие образно-метафорические структуры: зооморфные («ломовая лошадь», «выглядишь раненой птицей», «как золотая пчела», «цыпочка»); натуроморфные («на ресницах слезы и гроза»), артефактные («мерцали тихими свечами», «женщина, резко граненая, будто бы горный хрусталь Суомтита», «белую оградой зубов», «в ней есть совершенство кристалла»; «с дрожащей ниткой жемчуга»), колористические («глазами изумрудными»), фитонимические («седина, как яблоневый цвет»), геронтологические («девочки седые», «седое мудрое дитя»), гендерные («мужчина в юбке», «глаза неведомого пола»), эмоморфные («глазами-льдинками», «прозрачная рука»), ментальные («не женщина – предположенье», «вечная женщина»). Продуктивными являются у Е. Евтушенко именно метафоры, обозначающие позитивные

стороны героинь, даже в вариантах с использованием лексем и образов, традиционно сниженных («шлюхой, измазанной шоколадом», «шалавых девчонок»).

Когнитивная метафорическая модель женских образов представлена в художественной картине мира поэта фреймовыми метафорами, обозначенными следующими слотами:

- женщина как эмоционально-психологическое существо;
- интеллектуальное существо;
- физиологическое существо;
- социальное существо;
- мифологическое существо;
- физиоморфное существо;
- мифопоэтическое существо;
- артефактное существо;
- фитонимическое существо;
- ментальное существо.

Таким образом, при анализе концепта ЖЕНЩИНА в художественной картине мира Е. Евтушенко выявлены как универсальные, так и культурно-специфические, авторские метафорические образы и сравнения. Образ женщины у поэта представляет собой яркий, многогранный и противоречивый феномен, включающий разнообразные когнитивные слоты и имеющий как универсальную, так и этнокультурную специфику. К «женским» универсалиям традиционно относится тот факт, что в любой культуре и у любого народа женщина – это, прежде всего, архетипический феномен, однако у Е. Евтушенко архетипический признак не является ведущим.

Список литературы

1. Аристотель. Политика: соч. в 4 т. М., 1984. Т. 4. С. 375–644.
2. Бебель А. Женщина и социализм. М.: Изд-во «Госполитиздат», 1959. 592 с.
3. Гудзовская В.В. Особенности репрезентации концепта ЖЕНЩИНА в разноязычных культурах // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: сб. ст. по мат. LXXVII междунар. студ. науч.-практ. конф. № 5(77). [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://sibac.info/archive/guman/5\(77\)](https://sibac.info/archive/guman/5(77)).
4. Евтушенко Е. А. Стихи XXI века. М.: Изд-во Эксмо, 2006. 352 с.
5. Евтушенко Е.А. Счастья и расплаты: стихи 2011–2012 годов. М.: Эксмо, 2012. 400 с.
6. Караулов Ю.Н., Черкасова Г.А., Уфимцева Н.В., Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Русский ассоциативный словарь. В 2 т. Т. 1. М., 2002.
7. Кирилина А.В. Гендер: лингвистические аспекты. М. : Ин-т социологии РАН, 1999. – 189 с 8. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика. М., 2001.
9. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1984.
10. Руссо Ж.Ж. Избранные сочинения: В 3т.: Т.1 Об искусстве и литературе. М.: Гослитиздат, 1961. 851с.
11. Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1990. 288 с.

Филько Н.Н.,
учитель русского языка и литературы,
аспирант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир,
(науч. рук. – проф. О.В. Четверикова)

Языковая репрезентация перцептивного модуса «вкус» в художественном тексте

В статье рассматриваются вопросы языкового означивания перцептивного модуса «вкус» в художественном тексте. В качестве иллюстраций используются произведения А. И. Куприна.

Ключевые слова: идиостиль, автор, художественный текст, перцептивная картина мира, чувственное восприятие, лексика вкуса.

Особенности идиостиля автора художественного текста во многом обусловлены перцептивно-сенсорными ощущениями – слуховыми, зрительными, тактильными, обонятельными и вкусовыми. «Язык, как один из основных инструментов познания, концептуализации и категоризации окружающего мира, помогает нам свести воедино и обобщить всю информацию, поступающую через зрение, слух, осязание, обоняние и вкус, то есть знания, приобретенные в результате восприятия мира органами чувств (чувственный опыт), а также знания, полученные путем предметной деятельности и мыслительных операций» [1, с. 27].

Чувственное восприятие рассматривается «в качестве фундамента познавательной деятельности, так как когниция охватывает любые формы постижения мира, а они начинаются с первых контактов человека с окружающей средой» [2, с. 10]. Именно этим обусловлен тот факт, что процесс отражения в художественном тексте чувственного восприятия действительности является одной из основных составляющих языковой картины мира автора речи.

Проблема взаимосвязи языка и основных способов чувственного восприятия мира издавна рассматривалась психологами, антропологами и филологами. Лингвистика занимается изучением этой проблемы в рамках таких наук, как лингвосенсорика, психолингвистика и когнитивная лингвистика. Разработкой данного вопроса занимались В.К. Харченко (2012, лингвосенсорика), О.А. Мещерякова (2011, лингвистическая перцептология). К лингвистическому анализу основных модусов перцепции неоднократно обращались Ю.Д. Апресян, Н.Д. Арутюнова, А.В. Бондаренко и др.

С.Ю. Лаврова дает следующее определение термину «перцептивная картина мира»: «...это фрагмент языковой картины мира, представленной универсальной лексикой, описывающей процесс восприятия с помощью органов зрения, слуха и т. п.» [4, с. 180]. Особенности чувственного восприятия мира автором текста означиваются при помощи перцептивно-сенсорной лексики зрения, слуха, вкуса и т. д. Использование какой-то определенной семантической группы из названных не может быть определяющим для идиостиля писателя, но способно охарактеризовать художника как языковую личность.

В художественном тексте воздействие на органы чувств становится одним из способов описания действительности и передачи внутреннего мира героя.

Реализация в тексте такого важного модуса перцепции как вкус ассоциируется в современном обществе с утолением базовых физиологических потребностей человека – жаждой и голодом. Отличительной чертой данного вида восприятия является то, что оно требует непосредственного контакта с предметом восприятия: «Вкус требует, пожалуй, самой интимной встречи с объектом восприятия» [5, с. 51].

Ситуация восприятия вкуса обычно неразрывно связана с психическим и эмоциональным состоянием человека. Вкусовое ощущение напрямую воздействует на подсознание, ассоциативную память и воображение. Конкретный вкус формирует в сознании определенный образ, который влияет на построение ассоциативных цепочек. Так, О.В. Чалей в своей диссертации «Концептуализация вкусовых ощущений в естественном языке» говорит о том, что на восприятия вкуса влияют многочисленные факторы: «взаимодействие с другими модусами перцепции (запах, цвет), качество приготовленной пищи, внешняя привлекательность блюда, привычки субъекта, традиции приема пищи, социально-культурные ценности и т. д.» [7, с. 26]. Это обуславливает тот факт, что люди часто воспринимают вкус одного и того же блюда по-разному.

В 1752 году М.В. Ломоносов предложил первую классификацию вкусовых ощущений: «Главные из более отчетливых вкусовых ощущений такие: 1) вкус кислый, как в уксусе; 2) едкий, как в винном спирте; 3) сладкий, как в меде; 4) горький, как в смоле; 5) соленый, как в соли; 6) острый, как в дикой редьке; 7) кисловатый, как в незрелых плодах. Которые из них простые, которые сложные, можно будет объяснить не раньше, чем когда известна будет природа начал» [5, с. 28]. В настоящее время из всех перечисленных М.В. Ломоносовым вкусовых оттенков утвердились четыре основных: сладкий, горький, кислый и соленый. И уже из их сочетаний складываются более сложные вкусовые оттенки.

Образование вкусовых образов в сознании человека, как правило, не обходится без участия других перцептивных модусов: обоняния и осязания. Сначала перцептор чувствует запах предмета, что формирует первичное представление о вкусе, затем помещает предмет в рот, где при помощи тактильного контакта с вкусовыми рецепторами определяет его температуру и консистенцию. Не случайно Аристотель не выделял вкус как самостоятельный способ сенсорного познания мира, а считал его одной из форм осязания.

Можно сказать, что вкус совершенно оправданно выделяется как самостоятельный модус перцепции, который в совокупности с другими способами восприятия формирует субъективную картину мира. И.Г. Рузин отмечает, что природа модуса вкуса остается недостаточно ясной. По мысли исследователя, слова со значением вкуса в художественной речи используются редко, поскольку их художественно-эстетический потенциал невелик [6, с. 79].

Отличительной чертой языковой реализации вкусовых ощущений в художественном тексте является тот факт, что в языке отсутствуют предикаты с конкретным значением восприятия вкуса, то есть для обозначения

вкусового восприятия необходимо использовать предикаты, характерные для других способов перцепции: *ощущать вкус, чувствовать, иметь, пробовать* и др.

Автору художественного текста необходимо постоянно заниматься подбором лингвистических эквивалентов для передачи разных значений вкусовых ощущений. Как правило, вербализация данного перцептивного модуса связана с гастрономическими образами и указывает лишь на ощущения, что требует конкретизации в виде различных определителей:

***Терпкий** вкус тоски наполнил грудь мальчика* (А. Куприн, «Молох»);

*... он почувствовал **соленый** привкус тумана* (А. Куприн, «Одиночество»);

***Приторно-горький** привкус дыма костра напомнил мне ту ночь* (А. Куприн, «Молох»).

Источником вкуса может стать любое явление объективной действительности и даже абстрактные понятия:

*Глаза Герша были еще **красны**, а на висках и на конце носа стояли **мелкие и круглые, как бисер, капли пота**; но нахмуренное лицо его хранило отчужденное и высокомерное выражение, свойственное настоящему художнику, только что пережившему **сладкую и тяжелую минуту вдохновения*** (А. Куприн, «Трус»);

*А там, на Главной Станции, – почему знать? – может быть, мы увидим сияющие дворцы под вечным небом, услышим **нежную, сладкую музыку, насладимся ароматом невиданных цветов*** (А. Куприн, «В трамвае»);

*Сердце падало... И все-таки было какое-то **жуткое, сладкое опьянение, а не страх***. (А. Куприн, «Люди-птицы»).

Запах может на ассоциативном уровне вызывать вкусовые ощущения и быть связанным с каким-то индивидуальным воспоминанием. В художественной речи А.И. Куприна часто наблюдается синкретизм обонятельных, тактильных и вкусовых ощущений; цветовая лексика обычно вводится в текст с лексикой слуховой. Все это способствует нюансированию авторских впечатлений, работает на создание художественного образа, на смысл:

*Я почувствовал **свежий, слегка солоноватый** запах моря; Окна тогда еще были открыты, из палисадника **тянуло осенней ясной свежестью и тонким винным запахом опавших листьев**, и медленно, удар за ударом, плыл редкий, меланхоличный **звон большого колокола Борисоглебской церкви*** (А. Куприн, «Леночка»).

С. Шишков в «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка» (1803) даёт глубокий анализ значений слова «вкус»: «Со словом вкус мы точно так же поступаем, как со словом предмет, то есть весьма часто употребляем его некстати. Оно происходит от глагола вкушать или от имени кусок и значит чувство, какое получает язык наш от раздробления

зубами куска снеди. Сие есть главное его знаменование: и потому в следующих и подобных сему речах: вкусное вино, приятное вкусом яблоко, противное вкусу лекарство, тако ж и в сопряжении его с приличными ему прилагательными именами, как-то: кислой, сладкой, горькой, пряной вкус и проч., имеем мы ясное и чистое о нем понятие» (цит по: [5]).

Особенностью идиостиля. И. Куприна становится своеобразие построения лексико-семантического поля «вкус». Например, в его творчестве можно выделить: а) обилие глаголов (*есть, пить, закусывать, пробовать* и др.); б) определений (*вкусный, аппетитный* и др.); в) самый большой пласт лексики вкуса составляют имена существительные, обозначающие вкусовые ощущения (*привкус, сладость, острота, горечь* и др.). Наличие у модуса вкуса аффективного измерения делает вкусовую лексику продуктивным средством осмысления и вербализации различных эмоциональных состояний персонажа.

Список литературы

1. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2002. 123 с.
2. Кубрякова Е.С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики//Вопросы когнитивной лингвистики, 2004. С. 6–17.
3. Куприн А. И. Река жизни: сб. рассказов. СПб.: Азбука-классика, 2016. 410 с.
4. Лаврова С.Ю., Седова Е.В. Синестезия как форма метафоризации перцептивных модусов в поэзии И.А. Бродского// Мат- лы Всероссийской научной конференции. СПб. Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. С.180–183.
5. Нагорная А.В. Лингвосенсорика как перспективное направление современных лингвистических исследований: аналит. обзор / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. отд. языкознания. М., 2017.
6. Рузин И.Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке // Вопросы языкознания. – 1994. – № 6. С. 79 – 101.
7. Чалей О.В. Концептуализация вкусовых ощущений в естественном языке: дис. ...канд. фил. наук: 10.02.19. МГПУ, Москва, 2017.

Цыганова Ю.С.,
преподаватель, аспирант
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – проф. О.В. Четверикова)

Мотив творчества в цикле произведений «Вечные спутники» Ю.М. Нагибина

В статье исследуется специфика вербальной репрезентации мотива творчества в цикле рассказов «Вечные спутники» Юрия Нагибина.

Ключевые слова: творчество, художник, текст, мотив, смысл.

Каждый художник слова, человек, наделённый способностью творить, создавать что-то новое, нередко приходит к мысли о сущности творчества,

о жизненном предназначении художника. Само понятие «творчество» являет из себя глобальную философскую проблему. Так как творчество несет на себе печать духовного откровения, в нем остается некая недосказанность, невыразимость, оно содержит в себе то, что невозможно обозначить вербально. Это определяет то, что в творчестве есть некая тайна.

В течение многих веков вдохновение связывали с внеземным, мистическим происхождением творчества. В качестве не поддающегося определению состояния души оно нередко соседствовало с такими явлениями, как магия, безумие, экстаз.

Для Ю. Нагибина проблемы, сопряжённые с тайнами творения, не имеющие однозначных решений, стали важнейшими во всем его творчестве: художественном, публицистическом, мемуарно-документальном. Многие его герои – писатели, музыканты, реальные и вымышленные, – испытывают муки творчества, а погружение в эти муки помогает Ю. Нагибину постигать то, что волнует его самого. Писателю интересны отнюдь не сетования по поводу мучительности поисков единственно точного слова, а причины, которые привели его героя к кризису. Главная из них кроется в том, что остыл огонь жизни, без которого нет акта творчества.

Изучение сущности самого процесса создания творческого произведения составляет важнейший мотив прозы Ю. Нагибина. Именно поэтому возникновение цикла «Вечные спутники», в котором проблемы, связанные с психологией творчества, становятся первостепенными, в его собственном творчестве вполне объяснимо. В основе сюжетов большинства рассказов цикла лежит именно акт создания произведения, процесс творения, момент вдохновения, постижения художником той истины, которая недоступна обычному человеку в повседневности.

Большинство рассказов представляет собой хронику одного дня, в которой художественное время то сжато, то протяженно. Историко-биографический материал сконцентрирован так, что в рамках ограниченного во времени и пространстве эпизода прослеживается вся жизнь творческой личности, его ценностные установки, отношения с современниками. Это стяжение материала наиболее часто прослеживается во внутренних монологах, когда герой в относительно маленький отрезок времени вспоминает самые важные события своей жизни.

Использование внутренней речи, в которой персонаж пытается объяснить собственные поступки и причины их совершения, помогает художнику слова достигнуть наибольшей психологической достоверности, снять все возможные вопросы читателей по поводу того, было ли так в действительности. Это наиболее важно в тех рассказах цикла, где в основе сюжета лежит мотив творчества, появления художественного произведения, во время которого писатель стремится понять, из чего же рождаются стихи, какие причины или высшие силы побуждают творца к созиданию.

Для художественной манеры повествования Ю. Нагибина характерно то, что в рассуждениях его героев нередко слышен голос самого автора, словно вступающего с ними в скрытый диалог. К примеру, в рассказе «Сон о Тютчеве» ясно прослеживается грань между «сегодняшней» лексикой и интонацией автора и внутренними монологами героя, в которых звучит салонное изящество блистательного острослова, баловня большого света. За недолгую вечернюю прогулку Ф. Тютчев, не так давно перенесший гибель

возлюбленной, вновь прочувствовал безнадежность позднего раскаяния. Он ожидал душевного облегчения от возможности реализовать в слове «красоту этой муки». Небольшой объём произведения, его повышенная экспрессивность, а также накал эмоций лирики Тютчева заставляют Ю. Нагибина отбирать эмоционально окрашенные слова. Он проводит читателя по лабиринту воспоминаний героя от «безмятежной легкости» начального этапа романа стареющего поэта с ровесницей своей старшей дочери к драматизму их последующих отношений.

Наибольшая психологическая реалистичность достигается в кульминационном моменте рассказа, где автор стремится к воссозданию самого хода творческого процесса, написания стихотворения «Накануне годовщины 4 августа 1864 года». В произведении Ю. Нагибин рассматривает все ступени создания стихотворения, а также значимые для него самого и читателя размышления гения о чуде творчества и вдохновения: *... обычно в дороге... стихи начинались смутным шумом, словно далекий морской прибой, затем в мерном шуме этом прозванивали отдельные слова и вдруг чудно сочетались в строку. Он становился как бы вместилщем некоей чужой работы. Ему нужно было лишь узнавать лучшие, самые необходимые слова...*

Мотив творчества в данном фрагменте, характеризующем значительную долю творчества Тютчева, – это мотив созидания, мистического откровения. Юрий Нагибин уловил сущность этого понимания, представив Тютчева – героя своего рассказа – путником, одиноко идущим вдоль дороги к вдохновению, творческому озарению: *...Но дорога... пустынная серая дорога, медленно уходившая из-под ног, влекла его прочь от самоистязующих мыслей в озноб еще не родившегося, еще безъязыкого стихотворения. Чаще всего стихи слагались у него во время одиноких прогулок, а потом ему оставалось лишь записать их или продиктовать кому-то из близких. И как непохожи были эти стихи на те, что сочинялись.*

В произведении возникает ещё один компонент мотива творчества – творение-ремесло. Творение-откровение и творение-ремесло становятся в одно и то же время и тождественными, и противоположными понятиями. В размышлениях поэта проявляются и собственные мысли Ю. Нагибина о том, что творчество художника неоднородно. Ремесло и вдохновение, стихи, рожденные и сделанные, – понятия вовсе не синонимичные, но и не исключают друг друга. Во всяком случае, «каждое стихотворение – маленькая победа над хаосом».

Ю. Нагибин старается осознать, как из «тишины», «из начальной стихии хаоса» появляется слово, выбор которого является единственно верным. Стоит отметить, что творческий акт и творчество в широком смысле слова имеют одно немаловажное качество – создание принципиально новых материальных и духовных ценностей.

Ю. Нагибин не считает, что талант сводится лишь к мистике. В сознании писателя данная категория объясняется в значительной степени содержанием внутреннего мира самого человека, его умением психологически тонко чувствовать красоту и гармонию мира: *Конечно, стихи эти не с неба падали, их порождали высшая сосредоточенность, настроенность и бесстрашие.*

Пустынная дорога, идущая травяными полями или нивами, купы деревьев, лес на горизонте, небо и облака в нем помогли этой настроенности и тому бесстрашию перед богом, что давало ему заключать в слова сотрясающий душу ужас.

Потребность в самовыражении не отрицает, по мнению Ю. Нагибина, необходимости адресной направленности искусства, которое зачастую подразумевает субъектно-объектные отношения между творцом и воспринимающей стороной. Для писателя факт непонимания – важнейший побудительный мотив, определяющий имена героев-творцов. И Тютчев, вопреки колоссальной значимости этого имени для русской литературы, не стал исключением: «Тютчев, хотя он сам внутренне не испытывал обиды на современников, был поразительно недооценен. Другое дело, что он и не стремился к популярности» [2, с. 42].

Возле «вечных спутников» нередко находятся их собственные жизненные спутники, в числе которых есть люди, способные взять на себя такие хлопоты, которые связаны с фактическим аспектом популяризации творчества. Но недавно испытавший творческое озарение пожилой человек не в силах понять, кому и с какой целью понадобилось это издание, что оно в сопоставлении с только что пережитым чувством. Аксаков таким «ослеплением скромностью» восхищен и в то же время возмущён, поскольку его цели, в отличие от целей многих похожих людей, не корыстны. «...Я обрел спокойствие, больше мне ничего не надо...» – такова установка Фёдора Тютчева, но она скорее является исключением. Все-таки у творца должна быть сформирована потребность в обратной связи. Более того, творчество – это, несомненно, тяжелейший труд, который нередко является единственным источником дохода.

Юный музыкант Серёжа Рахманинов, герой рассказа «Сирень», познавший прекрасное, светлое чувство любви, обретает для себя смысл жизни. Для него он прежде всего в творчестве: *Не шел его фортепианный концерт. А теперь пойдет. Он узнал, что такое музыка. Он искал ее вовне, а она должна звучать внутри его, быть частью его самого. Сейчас он ощущал в себе емкость органа, что-то нагнеталось, вызревало, взгуживало в громадных полостях. Будет музыка...* Возлюбленная для Сережи, Верочка Скалон, как и для многих творцов, – это муза. Музыка и любовь становятся в тексте тождественными категориями, они как бы сливаются воедино.

Главный герой произведения «Злая квинта» Аполлон Григорьев является человеком, который вошел в историю главным образом в качестве литературного критика. Ю. Нагибин ставит его в один ряд с такими личностями, как Пушкин, Бунин, Тютчев, а также другие «вечные спутники», вероятно, по той причине, что по своим внутренним качествам этого человека можно отнести к разряду художников. Мотив творчества в данном произведении звучит не так, как, к примеру, в «Сне о Тютчеве» или в «Запертой калитке». Повествование строится подобно рассуждению, в нем практически не прослеживается движение сюжета. Всё описываемое происходит в течение одного дня. Данная характерная черта сюжета объясняется, вероятно, тем, что сам Григорьев – критик, его творчество сродни научному, часто он творит в рамках такого жанра, как статья, по этой причине специфика движения его мысли тоже близка к критическому рассуждению.

Фабула произведения замедленна, но сюжет насыщен психологизмом. Повествование, которое следует за ходом мысли персонажа, воспроизводит всевозможные этапы его жизни. Следует отметить, что через всё, что занимает мысли Григорьева, проходит красной нитью один мотив – стремление постигнуть суть творчества, определить его роль в собственной жизни Григорьева-поэта. «Злая квинта» – это не что иное, как вся его жизнь. Неспроста Нагибин кладет в основу повествования такой эпизод, похмельное утро, следующее за десятидневным загулом. Муки тела и души подталкивают человека в такой момент к мысли о том, что следует задуматься и что-то поменять в собственном существовании и о том, в чём именно кроется причина такой «бесщастной» жизни. Неудачи в сфере любовных отношений, связанные с тем, что положительных и спокойных женщин, таких как Антонина Корш, Леонида Визард, отталкивал его горячечный энтузиазм, – это не первопричина, а, вероятнее всего, тоже следствие: *...ты не избавишься от своей ноши до смертного часа, – мысленно обращается Григорьев к самому себе, – ибо корень в тебе самом... Пьяни кругом не честь... и не бедна Русь поэтами, чья лира позвончее твоей, и мыслящими критиками, и пламенными служителями идее не обойдена, и разве когда скудела наша почва чужаками, но чтобы в одном человеке все это слилось, спаялось, спеклось намертво – такого в веках поискать – не сыщешь. Может, главное твое назначение (а каждая божья тварь чему-то назначена) не страстные стихи, не умные критики, не борьба за выстраданные идеи, а совсем в другом: явить русскую натуру во всех крайностях, яри и беспечности, готовности к высочайшему взлету и низжайшему падению.*

Взаимосвязанность рассказов, входящих в цикл «Вечные спутники», даёт возможность автору создать объёмные, психологически портреты художников. Так, герой произведения «Запертая калитка» Афанасий Фет в своем внутреннем монологе, вспоминая и анализируя собственную жизнь, своих спутников, дает довольно развёрнутую оценку Аполлону Григорьеву: *...милый друг юности, самый дорогой и близкий человек всей его жизни... Григорьев всегда давал ему больше, чем получал в ответ... и не было на свете столь разных характеров, темпераментов, мирозерцаний: Григорьев – само трудолюбие, искания, неиссякаемый энтузиазм, Фет – сама беспечность, лень, ирония... Да была ли на свете другая душа, столь чуждая зависти, ревности, обиды?..*

Противоречивые качества личности Григорьева оказали влияние не только на его жизнь, но и на творчество. В похмельном полубреду герой не может понять, откуда в его статьях и стихах «проклятые и неотвязные», дурные «словеса». С жадностью до жизни, неспособностью переживать жизнь внутри себя связывает герой свою трагедию. Прокручивая в памяти события своей жизни, герой вспоминает немаловажный момент: *Он понял, истина входит в человеческую душу лишь в образе красоты. Все великое сообщается жизни воплощенным в произведения искусства, наука делает лишь черную работу, искусство – это второй мир второго творца.* Это романтическое осознание того, что художник – творец, второй Бог, толкает Григорьева-поэта на то, чтобы заняться литературной критикой. Важно, что он стремился к целостности, к необходимости создать новый, всеобъемлющий метод критики, названный «органическим». Этот метод Григорьев представил в образе яйца – совершенного творения, вечного и целиком реализующего

своё главное предназначение: «нерасторжимо и целостно сольются в нем жизнь – искусство – постижение».

В этом рассказе Ю. Нагибин не описывает процесс создания художественного произведения. Мотив творчества здесь – это прежде всего главный мотив всей жизни А. Григорьева, фокус всех его мыслей, поступков. Анализируя и как бы раскладывая по полочкам творчество своих современников и свое собственное, пытаюсь узнать, что же лежит в основе таланта, герой все больше осознаёт, что главное в художнике – это озарение свыше.

Мысль о божественной сути искусства – главная в осмыслении творчества Ю. Нагибиным. Все его герои – люди абсолютно разные, в жизни зачастую очень далекие от совершенства – в моменты вдохновения уподобляются Богу, создавшему Вселенную, а сам творческий акт аналогичен мистическому откровению.

Невесомость Ф. Тютчева, романтичность С. Рахманинова, человеческую практичность А. Фета, душевную надломленность А. Григорьева дополняет еще один психологический портрет художника. Герой произведения «День крутого человека» – Николай Лесков, человек с «борцовой фигурой» и душой, которую терзают противоречия. Прием включения в повествование внутреннего монолога, использованный в рассказе, помогает Ю. Нагибину создать образ «златоуста и жаднослушателя», «величайшего человекознатца», «страстного, гневливого, причудливого фантазера». Характерно, что такие оценки дает себе не сам герой, а его собеседники. «Черт бы побрал эти большие таланты!», – раздражался писатель Терпигорев, которого поразило, как могут уживаться в человеке необычайная внимательность к мельчайшим деталям и слепота к собственному сыну, которого герой отверг. Об этом задумывается и зять Лескова, Крохин, обескураженный сценой «боевого подъема духа», когда ни в чем не повинный мальчик оскорбляется и изгоняется отцом. Последний будто соревнуется с Богом, пославшим своего «единственного сына, слабого духом Иисуса» на крестные муки. Именно к этому целый день мысленно возвращается Николай Семенович, узревший утром необычное иконописное изображение Спаса с жестким взглядом.

Верно подмечает Ю. Нагибин в таланте Н. Лескова, наряду с невероятными творческими прозрениями, грубую слепоту души. Герой вынашивает в себе мотивы собственных чудовищных поступков. Посторонние люди дают моральные оценки этим поступкам, но не позволяют себе произнести их вслух, поскольку для окружающих Н.С. Лесков – прежде всего гений. Ю. Нагибин показывает нам подлинного Лескова в конце произведения, когда вечером герой, осенив себя широким крестом, с молитвой «не оставь» приступил к «деланию» за письменным столом: *...в который раз и все равно наново могучая творческая сила создавала мир, ничуть не уступающий богу.* Так из прозы жизни создается искусство, в борьбе человеческого и творческого побеждает художник: *...стыд, недовольство собой и злая вера в себя, терзания и муки, все, все входило в делание за письменным столом, но преображенное, вознесенное в ранг высшей жизни, справедливости, сострадания, доброты. Тяжки, корявы, неотесаны, грязны камни, взятые для постройки, высоко, воздушно и кружевно сложенное из них здание.*

Для цикла Ю. Нагибина характерно раскрытие творческой личности в быту и в минуты вдохновения. Причем нередко эти две стороны противопоставлены, что ярко подчеркивает различие между бренным и вечным в художнике.

Таким образом, мотив творчества является одним из основных структурообразующих мотивов в цикле «Вечные спутники». Произведения, в основу сюжета которых положен мотив творчества (творения-созидания, творения-откровения, творения-оправдания, творения-ремесла и т. д.), занимают главное место в композиции, указывая на особую значимость данного мотива для автора. Для Ю. Нагибина развёрнутое описание процесса художественного творчества или анализа героем этого процесса дает возможность познать психологию самого художника, творческой личности. Этот творческий акт несхематичен, в нём отсутствуют четкие этапы, невозможны однозначные решения. Это рождение, которое никогда ранее не было известно, оно неповторимо. В тайне творчества, по мнению Ю. Нагибина, содержится неисчерпаемый потенциал человека и осуществляется его высшее назначение.

Список литературы

1. Нагибин Ю.М. Вечные спутники. М.: РИПОЛ классик, 2011.
2. Нагибин Ю.М. Возвращение к детству (Из встречи в концертной студии Останкино, 1980 г.) // 15 встреч в Останкине. М., 1989.

Шагалов А.М.,
учитель русского языка и литературы,
аспирант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – проф. О.В. Четверикова)

Номинация «снег» в поэтической речи Арсения Тарковского как средство вербальной манифестации концепта «смерть»

Концепт СМЕРТЬ является одним из базовых культурных концептов, что обуславливает частотность его художественной интерпретации в творчестве русских поэтов и писателей. В статье на примере анализа стихотворений из сборника Арсения Тарковского «Перед снегом» показана специфика авторского осмысления данного концепта, описаны способы его вербальной манифестации. Особое внимание уделяется выявлению смыслового потенциала номинации «снег» в лирике поэта.

Ключевые слова: концепт, творческая языковая личность, художественный текст, номинация, смерть, снег, авторский смысл.

Если проанализировать основной корпус стихотворений Арсения Тарковского, то можно прийти к выводу, что лексема «снег» является одной из важных образных и смыслообразующих доминант в художественной модели мира поэта (встречается в более чем 40 произведениях) и довольно часто выступает средством означивания концепта СМЕРТЬ, создавая семантическое поле с негативной коннотацией.

Для рассмотрения особенностей интерпретации концепта СМЕРТЬ обратимся к поэтическому сборнику Арсения Тарковского «Перед снегом», где лексема «снег» встречается в 15 стихотворениях: «Могила поэта» (II. «Венков еловых птичьи лапки...»), «Чистопольская тетрадь» (IV. «Беженец». VI. «Смерть на всё накладывает руку...»). VII. «Нестерпимо во гневе караешь, Господь...»). VIII. «Упала, задохнулась на бегу...»), «Портной из Львова, перелицовка и починка (Октябрь 1941)», «Песня под пулями», «Стояла батарея за этим вот холмом...», «Полевой госпиталь», «Чем пахнет снег», «Зуммер», «Юродивый в 1918 году», «Мы шли босые, злые...», «Дерева» (II. «Державы птичьей нищеты...»), «Над чёрно-сизой ямою...».

Как оригинальный поэт, а не переводчик, широкой читательской аудитории Арсений Тарковский стал известен только в 1962 году, когда вышел первый сборник его стихов, куда вошли произведения 1941–1962 годов. Марина Тарковская, дочь поэта, в воспоминаниях «Осколки зеркала» подчёркивала символичность названия первой книги отца – «Перед снегом», напоминая, что «автору в год её выхода исполнилось пятьдесят пять лет» [6, с. 316].

Заметим, что название сборника представлено как словоформа – «Перед снегом». Вспоминается написанное поэтом в 1929 году стихотворение «Перед листопадом». Так автор маркирует в тексте смысл ‘ожидание чего-то, что должно неминуемо произойти’. В контексте произведений А. Тарковского данная конструкция, как показывает исследованный нами языковой материал, имеет отрицательную эмоционально-экспрессивную окраску.

Опираясь на словарь сочетаемости слов русского языка П.Н. Денисова и В.В. Морковина [5], на устойчивые фразеологические единицы, можно выделить ряд подобных конструкций: *перед смертью, перед опасностью (перед лицом опасности), перед казнью, перед бурей, перед грозой и т. д.* При такой смысловой логике названия сборника и приведённых примеров книга ориентирует нас не на будущее, которого скорее всего не будет, а на прошлое. Автора больше интересует не то, что будет *после*, а то, что было *до*: это попытка охватить взглядом прожитое, попытка рефлексии и подведения итогов, когда ещё есть время, но его осталось очень мало. Таким образом, уже в самом названии сборника заложены важные, стержневые смысловые доминанты – ‘затаённая тревога, ощущение надвигающейся опасности’ (в данном случае – прихода старости. – А.Ш.) и ‘прощание с жизнью’ (ожидание надвигающейся смерти: «перед снегом» / «перед смертью»). Словом, соединяющим в себе все эти смыслы, становится номинация «снег».

В Толковом словаре С.И. Ожегова встречаем следующее определение снега: ‘Атмосферные осадки – белые пушинки, хлопья, представляющие собой кристаллики льда, а также сплошная масса этих осадков, покрывающая землю зимой’ [2, с. 737]. В словаре Д.Н. Ушакова: ‘1. Атмосферный осадок в виде белых хлопьев, состоящих из кристалликов воды разных форм, преимущественно в форме звёздочек. 2. Сплошная масса этих осадков, покрывающая землю’ [8, с. 635]. Как мы видим, прямое значение слова «снег» в русском языке сводится к пониманию его как «атмосферных осадков», маленьких «частиц» («кристалликов», «хлопьев»), непременно имеющих «белый» цвет и «покрывающих» собою землю.

В поэтической речи Арсения Тарковского номинация «снег» приобретает дополнительные смысловые коннотации, обусловленные вхождением данного слова в семантическое поле «смерть», что отражает особенности индивидуального сознания поэта как творческой языковой личности, его глубинные смыслы и ценностные ориентации, определяющие выбор знаков языка для экспликации замысла.

Обратимся к одному из стихотворений, имеющему большую смысловую значимость в общей системе произведений, собранных в сборнике «Перед снегом», – стихотворению «Чем пахнет снег».

Сюжетное, образное, смысловое и языковое развёртывание текста строится на антитезе, которая всегда «усиливает эмоциональную окраску речи и подчёркивает высказываемую с её помощью мысль» [4, с. 18]. Стихотворение логически делится на 2 части, противопоставленные друг другу. В первой части (26 строк) описывается суматоха, суэта и радость зимних праздников с «ряжеными в бумажных колпаках и шляпах». Ряды однородных членов (*Факир, вампир, гусар с цыганкой, / Коза в тулупе вверх изнанкой, / С пеньковой бородой монах*), предложения с пропущенными сказуемыми (*Усы наводят жжёной пробкой, / Румянец – свёклой; кто в очках, / Кто скалку схватит впопыхах – / И в двери, с полною коробкой / Огня бенгальского в руках*) создают динамику повествования, быструю смену образов и картин, придавая происходящему некую «маскарадность» и ирреальность. Зима, наконец, устаёт от «ряженных воспоминаний».

Во второй части (26 строк) общая суматоха уступает место воспоминаниям о войне, госпитале, крови и смерти. Авторское тире в самом начале первой строки второй части (*И – никого...*) резко «отрезает» повествование от шумных гуляний, оставляя читателя один на один с лирическим героем и сосредоточивая внимание на внутренних переживаниях персонажа. Меняется темп стихотворения, строение строф. Автор использует повторы (*И – никого, и столбик ртути*), синтаксический параллелизм (*И только в марте потеплеет, / И, как на карте, запестреет, / Там косогор, там буерак, / А там лозняк, а там овраг*); использование знака «тире» сведено к минимуму (всего 2 раза в отличие от 7 знаков «тире» в первой части); один раз используется многоточие: в конце предпоследней строфы перед последней заключительной строфой из трёх строк. Все отмеченные нами языковые средства создают ощущение замедленности происходящего, заставляя сфокусироваться на деталях и глубинных переживаниях лирического героя.

Лексема «снег» встречается в стихотворении 7 раз (также она вынесена в название – «Чем пахнет снег») и в трех однокоренных словах: *снегуркина (шубёнка), снежного (пласта), снеговые (души)*. Таким образом, номинация «снег» является ключевой лексемой в тексте. Обратимся к началу стихотворения:

Был первый снег как первый смех
И первые шаги ребёнка.
Глядишь – он выровнен, как мех,
На ёлках, на берёзах – снег, –
Чем не снегуркина шубёнка?

В семантическое поле «снег» входят следующие номинации и их ассоциативные признаки: *первый смех* (ребёнка), т. е. чистый, искренний, беззлобный; приносящий радость; *первые шаги ребёнка* (неуверенные, робкие, слабые, но дарящие радость родителям), выровненный *мех* (ровный, гладкий, аккуратный; приятный глазу), *снегуркина шубёнка* (красивый, нарядный, праздничный). Эмотивная доминанта начала стихотворения – радость.

Одним из ключевых слов является слово «первый». *Первый снег* – значит новый, чистый. Как видим, номинация «снег» в первой части текста имеет положительную эмоциональную окраску, её семантика не вступает в противоречие с весельем и радостью зимних праздников и никак не связана с концептом СМЕРТЬ. Зима ещё «по-праздничному хороша».

Семантика слова «снег» во второй части текста резко противопоставлена первой части. Снег лежит в виде *сплошного снежного пласта* (т. е. снег твёрдый, тяжёлый, каменный), в нём *вязнут ноги* (липкий, вязкий, засасывающий, грязный), он *бензином пахнет* (резкий, едкий, ядовитый) и *пахнет кровью* (тошнотворный, противный).

Второй частотной лексемой в художественном тексте является лексема «запах» (встречается в стихотворении 2 раза) и однокоренное слово – глагол «пахнуть» (встречается в тексте 5 раз, в том числе и в названии произведения) и семантически примыкающий к ним глагол «почуять». Использование одоративной лексики становится определяющим средством вербальной манифестации номинации «снег» (а через неё – концепта СМЕРТЬ) и одной из главных смысловых задач текста. Именно запахи пробуждают в лирическом герое воспоминания, заставляя снова и снова переживать заново события военных лет, и если в первой части стихотворения это «арбузный гоголевский запах», то во второй части запахи резко противопоставлены: *дымная смута, запах госпитальный, бензин, кровь: Бензином пахнет снег у всех, / В любом краю, но в Подмоскowie / Особенно, и пахнет кровью. / Остался этот запах с тех / Времён, когда сороковые / По снегу в гору свой доспех / Тащили годы чуть живые...*

Единственное положительное значение лексемы «снег» во второй части текста встречаем в последней строфе, где прилагательное *снеговые* (речь идёт о душах погибших солдат. – А.Ш.) используется в значении ‘чистые, невинные, безгрешные’: *Уходят души снеговые, / И остаётся вместо вех / Бензин, которым пахнет снег.*

Но последняя строка стихотворения снова возвращает нас к грязному снегу и крови, словно не давая подняться над землёй. Следует заметить, что в названии произведения – «Чем пахнет снег» – отсутствует вопросительная интонация, а значит и вопросительный знак. Автор не спрашивает нас, чем пахнет снег, он заранее знает ответ и даёт его в конце произведения, вызывая поначалу недоумение читателя – снег пахнет бензином и кровью. Действительно, довольно странная перцептивная реакция на всем знакомый «раздражитель», настолько странная, что может претендовать на определённую индивидуальную специфику отражения действительности, став одним из маркеров, характерным для художественного модели мира и поэтической речи Арсения Тарковского как творческой языковой личности. Глубокое понимание истинных «пружин», запустивших этот «механизм»

необычных перцептивных реакций и авторских смыслов, невозможен без обращения к биографии автора, его обстоятельствам жизни, ведь «познание действительности есть, по сути, процесс порождения и трансформации личностного смысла индивидуальным сознанием, ищущим средства и способы объективизации в языке результатов этого познания» [11, с 42–43].

3 января 1942 года Арсений Тарковский добивается отправки на фронт в качестве корреспондента армейской газеты. 13 декабря 1943 года (зимой!) во время ночной передислокации войск поэт тяжело ранен разрывной пулей под Городком Витебской области. Всю ночь он пролежал в снегу, потеряв много крови. Нашли его только под утро, «далее – мучительная эпопея госпиталей, газовая гангрена, ряд операций, ампутация левой ноги» [9, с. 175]. Можно только догадываться, через какую боль, через какие страдания, физические и душевные, пришлось пройти Арсению Тарковскому в ту ночь, когда он лежал, тяжело раненный, на грязном снегу, пропитанном бензином отступающей техники и собственной кровью. Поэтому очевидно, что ассоциация снега у автора с бензином, кровью и госпиталем, – это сугубо личная, индивидуальная ассоциация, отражающая особенности авторской концептосферы и маркирующая в конечном итоге концепт СМЕРТЬ.

Отметим, что стихотворение «Чем пахнет снег» написано не в военные годы или вскоре после ранения «по горячим следам», а в 1962 году – уже постфактум (через 20 лет). Следовательно, полученный страшный «опыт» был к этому времени уже осмыслен и отрефлексирован, однако оставался незаживающей, постоянно напоминающей о себе раной. Таким образом, в стихотворении «Чем пахнет снег» номинация «снег» является средством маркирования концепта СМЕРТЬ, а основным средством вербальной манифестации означенного концепта становится перцептивная лексика со значением запаха. Номинация «снег» связывается автором с запахом «бензина», «госпиталя» и «крови» (*снег – бензин – госпиталь – запах крови – кровь – смерть*), что обусловлено индивидуальной реакцией авторского сознания на определённые жизненные обстоятельства и внешние раздражители и может претендовать на одну из особенностей интерпретации концепта СМЕРТЬ в концептосфере поэта, что, в свою очередь, обуславливает выбор языковых средств. Для усиления обозначенной позиции и ещё большего её подчёркивания используется приём антитезы на всех уровнях построения текста.

В. Филимонов назвал Арсения Тарковского в вышедшей в серии «Жизнь замечательных людей» книге «человеком уходящего лета», отмечая, что «лирический герой Тарковского – человек лета, живущий трепетным предчувствием угроз зимы» (курсив автора. – А.Ш.) [9, с. 10]. Е. Верещагина отмечала, «что зима и холод у Тарковского устойчиво соотносятся с опасностью, гибелью...» [9, с. 10], а «по наблюдениям И. Винокуровой, само слово “ледяной” в контексте книги Тарковского “Зимний день” означает “смертельный”» [9, с 10–11]. Можно сделать вывод, что *снег, стужа, мороз, зима – холод* ассоциируются у автора со смертью (следует отметить, что в данном случае связывание категории «холода» со смыслом «смерть» типично для ментальности русского человека. – А.Ш.), а также с «кровью» и «болью» (что является маркером уже индивидуальных ассоциаций). Здесь следует вспомнить ещё один случай из жизни автора, когда «снег», «холод» повлияли на восприятие данных категорий: маленьким

мальчиком Арсений Тарковский отморозил руки, что нашло своё отражение в автобиографическом рассказе послевоенного времени «Обмороженные руки» и в стихотворении «Я руки свои отморозил» (1937), которые остаются за рамками данного анализа.

Близко к стихотворению «Чем пахнет снег» примыкает другое, несомненно, автобиографическое – «Полевой госпиталь», в котором показан лирический герой, находящийся после ранения на грани жизни и смерти. Чтобы показать бред больного и пограничное состояние его психики, автор прибегает к белому стиху, лишая тем самым читателя возможности ловить созвучия в конце строк, предугадывать следующую рифму, фокусируя внимание на содержании и языке художественного текста; использует инверсии (*видел я, снег сошёл, платком зелёным*) и несовпадение синтаксического и ритмического членения речи на протяжении всего текста: *В кругу замерзающих болот, / Деревьев с перебитыми ногами / И железнодорожных полустанков / С расколотыми черепами, чёрных / От снежных шапок, то двойных, а то / Тройных. / В тот день остановилось время, / Не шли часы, и души поездов / По насыпям не пролетали больше / Без фонарей, на серых лапах пара....* Сам лирический герой почти мёртв, почти «овеществлён», став предметом материального мира, и сравнивается с куском мяса (*Стол повернули к свету. Я лежал / Вниз головой, как мясо на весах*); жизнь его висит на волоске (*Душа моя на нитке колотилась*).

Цветовая гамма текста резко разграничена на светлую и тёмную, символизируя борьбу жизни и смерти. Светлая гамма: «белый», «яркий», «слепящий» (*свет*); «зелёный» (*весна*). Тёмная гамма: «красный» (*мясо, кровь*), «чёрный» (*жирная гиря*), грязно-коричневый (*И марля, как древесная кора – запёкшиеся от крови, ссохшиеся бинты на ране*). Отметим, что у А. Тарковского слово «снег» и однокоренное слово «снежный», несмотря на то, что обозначают белый, светлый цвет, имеют в стихотворении негативную коннотацию и коррелируют в смысловом отношении со словом «кровь» (*... я лежал в позоре, в наготе, / В крови своей...*) и употребляются со словом «щит» (можно вспомнить известный фразеологизм «со щитом или на щите»); это отсылка автора к его любимой Древней Греции: лирического героя, подобно древнему воину-спартанцу, несут с поля боя на щите, который превращается в операционный стол и белую больничную постель): *Это было / Посередине снежного щита; Но сдвинулся и на оси пошёл / По кругу щит слепительного цвета.* В итоге побеждает светлая цветовая гамма. Символом выздоровления (почти – воскресения!), а значит – жизни, возвращения жизненной силы, становится растаявший снег (смысл – ‘отошедшая смерть’) и пришедшая на смену зиме весна: *И снег сошёл, и ранняя весна / На цыпочки привстала и деревья / Окутала своим платком зелёным.* Можно сделать вывод, что в стихотворении номинация «снег» связана прежде всего с оттенками белого (*снежный, слепительный*), а через них – с номинациями «щит» (как смертное ложе), «стол» (операционный) и номинацией «больничная постель» (которая не выражена в тексте прямо, но подразумевается).

В тексте используется приём контраста, однако цвета «белый» (*снег*) и «красный» (*кровь*) не противопоставлены друг другу, как это может показаться сначала, а «белый» (*снег*) служит неким фоном для «красного»

(*кровь*), ибо точно лакмусовая бумага позволяет чётче, рельефнее и контрастнее показать «красное» на «белом» («кровь на снегу»). Читая текст, невозможно отделаться от всплывающих в сознании больничных простыней, заляпанных пятнами крови. Основной эмотивной доминантой стихотворения «Полевой госпиталь» является мотив боль.

В произведении «Портной из Львова, перелицовка и починка (Октябрь 1941)», написанном в 1947 году, смысловое развертывание номинации «снег» осуществляется на фоне языковой объективации модусов чувственного восприятия – запаха (как и в «Полевом госпитале») и вкуса: *госпитальные халаты и Чудом сузилась жилетка, / Пахнет снегом и огнём, / И полна грудная клетка / Царским траурным вином. // Привкус меди, смерти, тлена / У него на языке* (в этих строках к запаху крови примешивается запах горелого – А.Ш.). Однако в этом тексте, в отличие от стихотворения «Полевой госпиталь», чуда спасения главного героя не происходит: снег тает – и след человек зарастает полынью и исчезает навеки: *Снег растает в чистом поле. / Порастёт полынью след.*

Снег ассоциативно связывается с кровью и с запахом крови и в стихотворении 1960 года «Песня под пулями» (*У русской песни есть обычай / По капле брать у крови в долг*), где обречёнными смертниками называются и волхв, и волк, стоящие «где-то рядом / В текучем словаре земли (Снег, как на бойне, пахнет сладко)». В нескольких стихотворениях номинация «снег» используется в значении ‘что-то, что покрывает, накрывает собой’, рождая ассоциации с могильным саваном, которым накрывают умершего: *Под этим снегом трупы ещё лежат вокруг, / И в воздухе морозном остались взмахи рук* («Стоял батарея за этим вот холмом...» 1942 год); упавшая под снег и оставшаяся под ним ракета – как упавшая под копыта и потоптанная, истерзанная земля, страна, Россия: *Мы шли босые, злые, / И, как под снег ракета, / Ложилась мать Россия / Под конские копыта* («Мы шли босые, злые...», 1958 год). Под «саваном» снега лежат упавшие листья в стихотворении «Деревья» (II. «Державы птичьей нищеты...») (1954 год): *А листья – пусть лежат они / Под снегом, ржавчина природы. Эта ржавчина природы* напоминает «тление, разложение» человеческого тела. Чтобы подчеркнуть общность судьбы «дерева» и «человека», которые рано или поздно должны быть укрыты «снегом» (саваном), т. е. умереть, автор в отношении деревьев использует преимущественно антропоморфные метафоры: *как воины стройны; С их плеч, когда зима придёт, / Слетит убранство золотое.*

В стихотворении «Зуммер» (1961) солдат «расстрелянным телом» прикрывает сигнальное устройство, и номинация «снег» обретает значение ‘последняя колыбель’: *На снегу в затвердевшей шинели, / Кулаки к подбородку прижав, / Он лежит, как дитя в колыбели, / Правотой несравненною прав.*

В произведении «Юродивый в 1918 году» (1957 год) номинация «снег» является компонентом атрибутивной конструкции с характеризующим значением: *За квелую душу и мёртвое царское тело / Юродивый молится, ручкой крестясь посинелой, / Ногами стучит на раскольниковом хрустком снегу.* Номинация «снег» в контексте данного стихотворения близка к значению слова «земля». Земля всё стерпит и всё перенесёт: и *парад перед Зимним и Ленский расстрел.* В название стихотворения вынесена дата –

1918 год – время новой смуты в России, которая, несомненно, переключается в тексте с эпохой Смутного времени.

В цикле стихотворений «Чистопольская тетрадь» (1941) номинация «снег» имеет следующие значения: а) ‘пустота’, ‘голод’ (*Скупишься, мать, дала бы хлеба, что ли, / Полны ядрёным снегом закрома*), но кроме снега есть нечего, и герою остаются только тяжкая сума да полпуда горя и лоточек недоли) (IV. «Беженец»); б) ‘забвение’: *Диким снегом заметает путь* (VI. «Смерть на всё накладывает руку...»); в) ‘боль’; г) ‘смерть’ (почти вся лексика текста маркирует эти смыслы, а Господь предстаёт безжалостным и холодным палачом: *Стыну я под дыханьем твоим; ...мою беззащитную плоть / Рассекаешь мечом ледяным; Вьюжный ангел мне молотом пальцы дробит ... И снегами заносит меня* («VII. «Нестерпимо во гневе караешь, Господь...»)); д) ‘смертный одр’: *Упала, задохнулась на бегу, / Огнём горит твой город златоглавый, – / А всё платочек комкаешь кровавый, / Всё маешься, недужная, в снегу* (VIII. «Упала, задохнулась на бегу...»).

В стихотворении «Могила поэта» (II. «Венков еловых птичьи лапки...») (1958–1959 годы), посвящённом памяти Н.А. Заболоцкого, номинация «снег» проходит три стадии развития: от следов, ненадолго оставленных живыми в снегу, до могилы в *белой шапке*, а затем вообще чего-то грандиозного в небе, напоминающего саркофаг, – *снежного ковчега*: *Венков еловых птичьи лапки / В снегу остались от живых. / Твоя могила в белой шапке, / Как царь, проходит мимо них / Туда, к распахнутым воротам, / Где ты не прах, не человек, / И в облаках за поворотом / Восходит снежный твой ковчег.*

Очень необычны и любопытны с точки зрения анализа авторские смыслы, связанные с номинацией «снег» в произведении «Над чёрно-сизой ямою...» (1958): *Над чёрно-сизой ямою / И жухлым снегом в яме / Заплакала душа моя / Прощальными слезами.* Первая строка текста сразу же задаёт общую направленность стихотворения – это прощание, похороны, что подтверждается вводом в текст предиката *заплакала* (плакать над могилой умершего), атрибутивной конструкции *прощальным слезами*. Чёрно-сизая яма – ассоциации «чёрная пасть», «могила»; к слову «яма» семантически примыкает выражение *расхристанные раны* – яма сравнивается с ранами земли. Всё стихотворение пронизано мотивом прощания: *Прощай, жисьмо московское, / Где ты любить училась, (ты – имеется в виду душа. – А.Ш.) / Петровско-Разумовское, / Прощайте, ваша милость! // Истцы, купцы, повытчики, / И что в вас было б толку, / Когда б не снег на ситчике, / Накинутом на чёлку.* Эти образы ушедшей жизни, несмотря на прощание с ними, – единственные яркие образы в тексте (и примыкающие к ним строки: *Эх, маков цвет, мещанское / Житьишко за заставой!*). Этот *маков цвет*, это *житьишко за заставой*, эти *истцы, купцы, повытчики*, этот *снег на ситчике* удивительно напоминают по цветовому колориту и образному ряду картины Б.М. Кустодиева.

Заметим, что на дне ямы (могилы) находится «жухлый снег», такое впечатление, что хоронят при новом строительстве не только прежде стоявшие здесь дома, ушедшие быт и культуру, но и прежние воспоминания: в том числе и снег – тот снег, который в детстве героя был просто снегом и вызывал радостные и светлые чувства, но восприятие которого в сознании автора и в созданных им художественных текстах навсегда изменится. Таким

образом, можно предположить, что номинация «снег» в данном контексте имеет смысловое приращение – ‘прощание с ушедшим старым миром’.

Проанализировав особенности смыслового развертывания номинации «снег» в поэтических текстах А. Тарковского разных лет, мы установили следующие контекстуальные значения у данной лексемы, появление которых обусловлено особенностями смысловой сферы автора, его мировидением и ценностными ориентациями: 1) смерть; 2) боль; 3) кровь (*запах крови*); 4) бензин (*запах бензина*); 5) госпиталь (*запах госпиталя*); 6) огонь (*запах горелого*); 7) стол (*операционный*); 8) постель (*больничная*); 9) смертный одр; 10) саван (*покрывало*); 11) могила (*саркофаг, ковчег*); 12) прощание; 13) пустота; 14) голод; 15) холод; 16) забвение. Также отмечается в ряде текстов противопоставление цветов «белый – красный» («снег – кровь»). Все эти значения через номинацию «снег» маркируют концепт СМЕРТЬ, однако, на наш взгляд, наиболее ярким актуализатором индивидуально-авторских ассоциаций выступает связка «снег – кровь – запах крови» и противопоставление или смешение «белого» и «красного» цветов.

В.Е. Хализев отмечал: имея дело с художественным произведением, мы имеем дело с сознанием творческой языковой личности, которое преломляется в созданных ею художественных текстах с индивидуальными, только ей, этой личности, присущими особенностями. В лирике как особом роде литературы «на первом плане единичные *состояния* [курсив автора – А.Ш.] человеческого сознания: эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления» [10, с. 346]. Лирика – это квинтэссенция сознания человека, его взглядов, чувств, его духовного мира и ментальной культуры. «В лирике (и *только* [курсив автора – А.Ш.] в ней) система художественных средств всецело подчиняется раскрытию цельного движения человеческой души» [10, с. 347]. Следовательно, через язык художественного текста мы можем прийти к пониманию смысловой сферы автора, глубже и точнее понять созданный им текст.

Арсений Тарковский работал в классическом русле русской поэзии, по духу являясь наследником Серебряного века. Как автор и как творческая языковая личность, он был очень чуток в отношении формы (*значающего*), но и ещё более чуток по отношению к смыслу (*означаемому*), наполняя привычные слова новым и неожиданным содержанием. Не об этом ли писала Анна Ахматова в рецензии на книгу Арсения Тарковского «Перед снегом»? «Эти долго ожидавшие своего появления стихи поражают рядом редчайших качеств. Из них самое поразительное то, что слова, которые мы как будто произносим каждую минуту, делаются неузнаваемыми, облечёнными в тайну и рождают неожиданный отзвук в сердце» [1, с. 261–262].

Арсений Тарковский предельно откровенен в своих стихах, сублимируя в них собственные страдания и незаживающие раны. Именно как «душевные раны» можно воспринимать его лирику. В одном из интервью Арсений Тарковский произнёс слова, которые довольно точно передают его понимание поэзии и творчества в целом: «Поэзия, когда она осуществлена, – это стигматы человеческого духа» [3, с. 7].

Список литературы

1. Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью / Сост., подгот. текста, коммент., статья С.А.Коваленко. М.: Эллис Лак 2000, 2001. 800 с.
2. Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В.Виноградова. – 4-е изд., дополненное. М.: ООО «ИТИ Технологии», 2007. 944 с.
3. Резниченко Н. «От земли до высокой звезды»: Мифопоэтика Арсения Тарковского. Нежин – Киев: Издатель Н.М. Лысенко, 2014. 272 с.
4. Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л.И.Тимофеев, С.В.Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.
5. Словарь сочетаемости слов русского языка: Ок. 2500 словар. статей / Ин-т рус. яз. им. А.С. Пушкина; Под ред. П.Н. Денисова, В.В. Морковкина. – 2-е изд., испр. М.: Рус. яз., 1983. 688 с.
6. Тарковская М.А. Осколки зеркала. – 2-е изд., доп. М.: Вагриус, 2006. 416 с.
7. Тарковский А. Собр. соч. В 3 т. Т.1. Стихотворения / Сост. Т. Озерской-Тарковской. М.: Худож. лит., 1991. 462 с.
8. Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. М.: Аделант, 2014. 800 с.
9. Филимонов В.П. Арсений Тарковский: Человек уходящего лета. М.: Молодая гвардия, 2015. 420 с.
10. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. М.: Высш. шк., 2002. 437 с.
11. Четверикова О.В. Авторское мировидение и смысловое поле художественного текста: монография. Армавир: РИЦ АГПУ, 2009. 196 с.



СМИ и речевая практика носителей языка

Объедкова А.С.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Я.С. Никульникова)

Стилистическая контаминация в языке СМИ последних десятилетий

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о стилистической контаминации современных СМИ, которая проявляется ярче всего в отмечаемом всеми исследователями процессе слияния книжности и разговорности, а точнее, все более расширяющемся влиянии разговорности на язык печатных СМИ. Это объясняется, в том числе, и теми изменениями, которые произошли в современном узусе под влиянием электронных СМИ и интернет-коммуникации.

Ключевые слова: медиадискурс, публицистический стиль, средства массовой информации, иноstileвые элементы, стилистическая контаминация.

В функциональной стилистике медиадискурс традиционно относят к публицистическому стилю, который принципиально отличается от других функциональных стилей «неизбежной социально-субъективной обусловленностью оценивания обнародованных событий и воздействием на массового адресата» [2, с. 90]. Однако следует принять во внимание, что границы между стилями сейчас становятся особенно подвижными. В современных СМИ одним из наиболее активных с функционально-стилевой точки зрения становится процесс стилистической контаминации, существенно изменивший стилистический облик современного коммуникативного пространства.

В средствах массовой коммуникации наблюдается смешение, некий сплав высокого и сниженного, старого и нового, разрешенного и запрещенного, официального и неофициального, публичного и обиходно-бытового, устного и письменного общения. Здесь активно функционируют книжные, разговорные, просторечные, жаргонные лексемы, используются стилистически разнородные синтаксические конструкции. Как справедливо отмечает в своей книге «Наш язык в действии» В.Г. Костомаров, все эти на первый взгляд несопоставимые явления органичны для газетного текста, потому что позволяют журналисту реализовать генеральную стратегию всех СМИ – «любыми способами установить и продолжить устойчивую связь в среде общающихся, обеспечить протекание коммуникативного процесса» [3, с.189]. Во многом это объясняется стремлением журналистов реализовать основную стратегию современных СМИ, стратегию близости к адресату, проявить так называемую «языковую солидарность», подчеркнуть, что автор и читатель принадлежат к одной социальной группе. Считается, что, если СМИ будут говорить на том же языке, что и большинство в современном обществе, использовать те же правила общения, что и в привычной для человека повседневной обиходно-бытовой сфере, тексты СМИ станут более понятными и доступными массовому адресату.

Примеров стилистической контаминации в газетном тексте масса. Их можно наблюдать в журналистских текстах самой разной тематики – от серьезных общественно-политических статей, философских (мировоззренческих) эссе до рассказов-размышлений об отдельных жизненных ситуациях, социально значимых и волнующих людей. Приведём несколько примеров:

Так на кого же направлен поток телевизионной агрессии? Непонятно. Похоже, что окончательного решения, что делать с ДНР и ЛНР, так и не принято; ввязываться в войну не хочется, но народ держать в «разогретом» состоянии нельзя (МК, 20.06.2014);

Сейчас необходим просто человеческий язык для общения – как общаются соседи пусть даже в ненавистной коммунальной квартире. И это сравнение, к сожалению, очень точно. Точно как в коммунальной квартире: без любви, но по необходимости. Потому что двери-то рядом (МК, 20.06.2014).

Как видим, в этих фрагментах из серьёзных статей на общественно-политические темы широко используются лексемы и целые конструкции, характерные для неофициального повседневного общения. Однако употребление иностилевых элементов в СМИ оправданно только в том случае, когда они используются для выполнения особых прагматических функций, для создания особой экспрессии, помогающей успешнее воздействовать на массового адресата. Да и сам отбор нелитературных элементов должен быть строгим: они не должны перенасыщать текст и принадлежать к редко употребляющимся и мало известным большинству носителей русского литературного языка словам.

Стилистическая контаминация в современных СМИ проявляется ярче всего в отмечаемом всеми исследователями процессе слияния книжности и разговорности, а точнее, все более расширяющемся влиянии разговорности на язык печатных СМИ. Это объясняется, в том числе, и теми изменениями, которые произошли в современном узусе под влиянием электронных СМИ и интернет-коммуникации. Именно эти формы общения сейчас занимают огромный сегмент коммуникативного пространства нашего общества и оперативно транслируют громадные потоки разнообразной информации. Интернет-коммуникация фактически является письменной фиксацией разговорного узуса, более комфортного для пользователей [1].

«Сигналы» разговорности не являются результатом простого смешения стилей, заимствования из разговорной речи лексических и синтаксических единиц. Разговорность – это «использование средств разговорной системы общения вне этой системы для создания впечатления меньшей официальности речи» [5, с. 349]. Письменный текст в газете тщательно продумывается автором, он не может быть спонтанным, персонально адресованным, как разговорная речь. Поэтому разговорность в прессе – это риторическая категория, которая помогает журналисту максимально эффективно реализовать стратегию близости и тем самым успешнее воздействовать на читателя. Создается впечатление живого устного межличностного общения,

имеющего место в обиходной сфере коммуникации. Можно сказать, что в СМИ, как и в межличностном неофициальном общении, центральным жанром становится гипержанр разговор как инвариант многочисленных речевых форм. Это делает практически все журналистские тексты интерактивными.

Процесс стилистической контаминации, абсорбции, впитывания чужих текстов, объясняет возросшее в СМИ число конструкций чужой речи, а также разнообразие способов введения такой речи в текст. Можно сказать, что чужая речь в монологическом тексте – это одна из разновидностей «совместного речепроизводства» [4, с. 149]. Журналисты активно пользуются многими приёмами введения чужой речи, свойственными неофициальной устной спонтанной коммуникации, разговорному общению. Это, к примеру, так называемая «смешанная» форма речи, при которой используются конструкции косвенной речи при сохранении модально-временного плана чужого высказывания: *Знакомый чиновник как-то сказал, что полицейским закапывают специальные капли: здесь вижу, здесь не вижу* (МК, 10.08.2013). Иногда используются частицы-показатели «чужой» речи: *мол, де, дескать* и др.

Одним из ярких показателей абсорбции чужих текстов текстами СМИ являются прецедентные высказывания. Это слова и выражения, которые «значат больше, чем они значат: с ними связываются семантико-прагматические оттенки, не вытекающие непосредственно из этих знаков. <...> Они требуют осмысления на двух уровнях: уровне языка и уровне культуры» [3, с. 98–99]. Используя этот приём, журналист не только заинтересовывает читателя, но и настраивает его на диалог с автором как его культурным единомышленником, человеком общих с ним интересов и взглядов.

Средством внутренней диалогичности текста являются, безусловно, и различные вводные слова. Несмотря на их основную функцию – выражение мнения говорящего по поводу передаваемой информации, они объединены прагматически-коммуникативной установкой воздействия на адресата, являясь показателем сложного взаимодействия точек зрения говорящего и собеседника. Модальные слова со значением предположительности служат для объяснения и «оправдания включения в авторский текст нефактической информации». Слова же категорической достоверности подчеркивают общность жизненного опыта, «расхожее» мнение, очевидную для слушателя логику событий, предваряют возможное возражение слушателя, опирающееся на очевидность» [2, с. 93]:

«Издержками» же невиданной коррупционной вакханалии, наверное, можно считать деятельное участие в нём разнообразного уголовного сброда. Конечно, такое преобразование большевизма не могло не порадовать (АН, 2015, № 19).

В качестве сигналов разговорности в прессе обычно используются «сильные» конструкции разговорной речи, то есть наиболее специфичные для нее. Так, широкое распространение получили парцеллированные конструкции, стилизующие разговорные добавления. Но если в разговорной

речи этот процесс связан со стремлением говорящего подавать информацию порциями, соответствующими оперативной памяти адресата, то в прессе это уже специальный риторический прием, используемый, с одной стороны, для стилизации живого диалога, а с другой – для выделения, акцентирования наиболее значимой информации. Чаще всего парцелляции подвергаются сложные предложения, передающие самые разные логические отношения между ситуациями: причинно-следственные, условные, причинные, уступительные, целевые. Этот же процесс наблюдается и в предложениях с пояснительными, уточняющими конструкциями для привлечения к ним особого внимания читателей:

Зачем? Неизвестно. Ответа нет. Чтоб не задавали вопросов. Вот, наверно, зачем (МК, 27.06.2014); Ровно так было на юбилее «Маяка». По-теплому. По-настоящему. Без формальности, но с любовью (РГ, 10.11.2014).

Назовем еще некоторые сигналы разговорности, распространенные в журналистских статьях. Это и короткие, неполные предложения, реже прерванные конструкции; и характерный только для разговорной речи порядок слов; и использование в качестве средств, организующих дискурс, разговорных частиц и стереотипных разговорных клише-реакций, «разговорных» метафор. Вот несколько примеров подобных конструкций:

До 2011 года Сенаторова безвылазно жила в Валуйках, в 2011 году через Народный фронт попала в депутаты. Как говорится, побросала судьба. <...> Да вроде бы и не весна на дворе... (МК, 10.08.2013);

Сегодня почти все социальные «гостинцы» пообкусила инфляция (АиФ, 2014, № 50);

Телеканалы нас от столь острых блюд отвадили, приучая к мысли, что всё в стране делается грамотно, и если бы не падение цен на нефть да происки врагов... (Поиск, 10.07.2015).

В последнем примере журналист использует довольно редкую для официальной письменной речи прерванную конструкцию. Ещё один пример «разговорной», поэтому и экспрессивной, развёрнутой метафоры:

Дело в том, что университетский преподаватель – это человек, забивающий гвозди в стену. С 90-х годов этих гвоздей нужно было всё больше и больше. Но сейчас проблема простейшая: нет стены, её нужно возводить заново. Правда, пока построишь – студент уже заканчивает бакалавриат, и мы с ним прощаемся (РГ, 09.12.2014).

Проявлением процесса стилистической контаминации является широкое проникновение в печатные СМИ некоторых жанров неофициальной речи. В современной прессе появляются новые жанры, которые всегда считались жанрами неофициальной речи и не допускались в газетные тексты. Речь идёт прежде всего о жанре «слухи». На это явление обращает свое внимание

и В.Г. Костомаров, который пишет: «Характер вида массовой коммуникации приобрели «закулисные» разговоры, распространяющие правдивые или злостные слухи и сплетни: отнюдь не только в шутку их принимают за законный вид массовой коммуникации, даже за один из самых оперативных и действенных каналов массового распространения информации» [3, с. 190].

В целом ряде газет появились регулярные рубрики «Слухи, сенсации», «Говорят, что...» и даже в таких серьезных изданиях, как «Известия», «Российская газета», «Литературная газета» время от времени появляются подобные публикации. Поэтому степень доверия в обществе к публикуемым слухам увеличилась. Когда в руки журналиста попадает сенсационная, но непроверенная информация, которую очень хочется опубликовать, он оформляет её как жанр слухов.

Газеты приняли на себя и функцию продуцирования слухов, превратились фактически в орган, фабрикующий, распространяющий и культивирующий их. Номинации *слухи, сплетни, молва*, модное слово *слухмейкеры* помещаются в авторизирующие конструкции, предназначенные для точного указания на источник информации. В «Московском комсомольце» в рубрике «Рейтинг слухов» вся информация предваряется конструкциями типа: *Слухмейкеры утверждают; Такая сумма, как судачат слухмейкеры, требуется для того, чтобы... Другие слухи гласят...*

Под влиянием разговорной сферы общения журналистами активно используются многочисленные и разнообразные приёмы синтаксической компрессии, характерные и первичные именно в неофициальном общении. Такие конструкции позволяют устранять коммуникативно избыточные компоненты при полном сохранении семантико-синтаксического значения единицы. Вместо «тяжелых» номинализованных конструкций появляются конкретные имена, которые требуют событийного прочтения, так называемые «имена ситуаций». Активность этого приёма связана не только с экономностью, но и с экспрессивностью, выразительностью подобных конструкций. Примером конденсированных конструкций могут, например, служить конструкции, представляющие собой стяжение предикативной единицы в атрибутивное словосочетание. Эти конструкции к тому же создают непривычные, экспрессивные, часто метафорические высказывания, усиливающие воздействие на читателя. Приведем несколько примеров подобных экономных конструкций из газеты «Аргументы и факты»: *за счет русских денег; непредвзятые граждане; энергичные элитные люди; затравленное недоумение, неожиданный премьер, нефтедолларовое счастье, лихие инициативы депутатов, нефтегазовая эйфория, «вредные» прогнозы, лояльные «трезвенники», телевизионная гармошка* (АиФ, 2014, № 50).

Проявлением процесса стилистической контаминации являются многочисленные сигналы размывания в СМИ границ официальной, массовой коммуникации неофициальной, межличностной. По мнению многих исследователей, в современных СМИ наблюдается процесс демассовизации. Он заключается не только в том, что растет число изданий, адресованных определенным группам читателей (появился даже термин «индивидуальные масс-медиа»). Снижается официальность речи, увеличивается доля «ты»-общения, создается тональность, располагающая к откровенности и доверительности.

Повышенная эмоциональность, как известно, является одним из важнейших показателей неофициальной речи, межличностного общения. Ведь именно передача своих эмоций по поводу событий и оценок – ведущая цель этого типа общения. В СМИ авторы тоже прямо обращаются к чувствам читателя, пытаясь вызвать ответную реакцию, аналогичную своей, призывая читателя быть солидарным с авторской точкой зрения: *Для меня спектакль Кориунова об этом. В постановке этой – поразительный актерский состав. Вы хотите убедиться в том, что сегодня существуют спектакли, в которых режиссер растворяется в актерам? Тогда вам сюда. Вам надоело видеть режиссерское самолюбование? Тогда вам в «Сферу»* (РГ, 2.03.2015).

Следует отметить, что раскрепощенность в межличностном неофициальном общении является одним из ярких показателей современного речевого поведения коммуникантов. Этот же процесс наблюдается и в СМИ. Всё больше на страницах прессы появляется статей, в которых нарушаются этические нормы общения, затрагиваются и обсуждаются табуированные темы, сознательно используется сниженная лексика.

Стилистическая контаминация проявляется и в противоположном разговорности процессе, который условно можно назвать «бюрократизацией» языка СМИ. Этот процесс довольно хорошо изучен в работах по исследованию так называемого «нового языка» в СМИ [5].

Особенно заметен он в информативных жанрах: новостных лентах, информационных заметках, для создания которых порой используются почти дословно переданные, неадаптированные для массового читателя пресс-релизы с решениями властных структур. Они изобилуют канцеляризмами, стереотипными конструкциями, формальными неопределенными характеристиками предлагаемых «мер», столь свойственными официальному языку чиновников. Вот один из многочисленных образцов такой абсорбции:

В кризисные времена локомотивом экономического роста становится промышленность. Именно поэтому задача властей в том, чтобы провести новую индустриализацию, существенно увеличив долю обрабатывающих производств в структуре ВПК. «С этой целью необходимо принять долгосрочную государственную промышленную политику, а также проводить меры законодательного, финансового и организационного обеспечения промышленного роста», – заявила руководитель Совфеда (РГ, 2.03.2015).

Таким образом, рассмотренные проявления процесса стилистической контаминации, характерные для современного общения в целом, свидетельствуют об активности этого процесса и в современных печатных СМИ.

Список литературы

1. Ефанова Л. Г. Контаминация: Материалы к словарю лингвистических терминов. Ч. 1: Широкое и узкое понимание термина контаминация // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2015. № 2 (34). С. 14–22.
2. Кормилицына М. А. О некоторых активных приёмах введения чужого слова в тексты современной прессы // Русский язык на рубеже тысячелетий. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2001. С. 88–96.

3. Костомаров В. Г. Наш язык в действии: Очерки современной русской стилистики. М.: Гардарики, 2005. 287 с.
4. Норман Б. Ю. Субъект говорения: автор и соавтор // Русский язык на рубеже тысячелетий. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2001. С. 138–150.
5. Сиротинина О. Б. О терминах «разговорная речь», «разговорность» и «разговорный тип речевой культуры» // Лики языка: К 45-летию науч. деятельности Е. А. Земской. М.: Языки славянской культуры, 1998. С. 348–353.

Саркисян М.М.,
студент ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – Л.В. Чернова)

Научная лексика как активная часть современного медийного дискурса

Данная статья посвящена изучению особенностей языка современного дискурса и его функционирования в масс-медийном пространстве; выявлению узконаучной и обще-медицинской лексики в текстах СМИ последних месяцев в качестве одного из источников пополнения лексического состава языка; анализу и особенностям изменения медийного лексикона в связи с пандемией.

Ключевые слова: публицистический текст, лексикология, метафоризация, термин, стилистика.

Традиционно считается, что массовая культура несет в себе более простые представления об окружающем мире, которые помогают среднему человеку без узкопрофильного образования ориентироваться во все более усложняющемся мировом информационном пространстве. Актуальность данной темы определяется резкой актуализацией общенаучной и специальной лексики в текстах СМИ. Материалом для настоящей статьи послужил текстовый массив, включающий медиатексты о пандемии коронавируса.

Отработанные схемы коммуникативного поведения постоянно меняются и быстро распространяются в продуктах массовой коммуникации или публицистических медиатекстах, являющихся в настоящее время одной из самых распространенных форм бытования языка. При этом главное воздействие СМИ выражается в том, что они незаметно, но неуклонно формируют взгляды людей, навязывают модели коммуникативного поведения. Изменение речевого поведения выражается на разных уровнях языка и имеет разные количественные и качественные показатели.

Языковая специфика публицистических текстов проявляющаяся, прежде всего, на лексическом уровне, отражает как инвариантные особенности публицистического текста, так и вариативную специфику текстов, обусловленных целым рядом лингвистических и экстралингвистических факторов. Публицистический текст всегда имеет целью воздействие на адресата.

Важной чертой публицистики является использование наиболее типичных для данного момента общественной жизни способов изложения материала, наиболее частотных лексических единиц, характерных для данного времени фразеологизмов и метафорических употреблений слова. Важнейшую роль на современном этапе в этом процессе играют языковые

средства научного стиля, в первую очередь, медицинские и биологические термины. Приведем пример:

*Новости о **коронавирусе** пугают: более четверти миллиона заболевших, свыше 10 тысяч погибших. Но и для оптимизма основания есть – Китай со **штаммом** справился, **вакцина** в процессе разработки; А российские ученые ранее расшифровали полный **геном коронавируса** (bloknot.ru, 20.03.2020);*

*Стефани Фэндер из отдела **молекулярной и медицинской вирусологии** Рурского университета в Бохуме и ее сотрудники использовали **вирусный штамм** от пациента из Мюнхена, а затем **инфицировали** им клетки животных (news.rambler.ru, 20.03.2020).*

Помимо собственно языковых процессов, наблюдается десакрализация многих общественных практик. В.И. Карасик отмечает, что важной характеристикой массовой культуры является постоянное движение в сторону снятия табу; нормальное существование общества невозможно без противопоставления высокого и низкого регистров общения. Десакрализация многих подобных ситуаций приводит к тому, что нормой официального общения становится нейтрально-разговорный и порой сниженно-разговорный регистр, соответственно, происходит снижение всей системы стилевых регистров [3, с. 74]. Проиллюстрируем данное утверждение:

Генетический материал вируса, в сущности, выступает в роли захватчика, фактически подминая под себя весь клеточный метаболизм, как будто говоря: «Прекрати делать все то, что ты делаешь обычно. Теперь твоя работа – помогать мне создавать вирусы»; во всем мире число случаев заражения перевалило за миллион.

Тенденциями развития массового дискурса являются предпочтение виртуальных способов коммуникации реальному общению, изменения на лексическом и стилистическом уровнях языка. Как эффективное средство оценки объектов современной действительности и как способ воздействия на читателя используется прием осознанного нарушения лексической сочетаемости, приводящий к расширению смысловых границ, к возникновению новых ассоциаций, например: *биологическая / социальная безопасность, биологическая война, респираторная гигиена, пораженный регион; режим повышенной готовности; профиль смертности; гибридная версия вируса; клиническая проверка* и др.

Для исследуемых публицистических текстов характерна активность медицинских и биологических терминов, что придает текстам научный характер, прослеживается ясность и точность выражений, реальная и стройная соотнесенность слов и понятий: *мутация, вакцинация, иммунизация, самоизоляция; вирусология, иммунология, эпидемиология; заболеваемость, смертность; герметичность, иммунитет, симптом, инфицированный, инкубационный; контагиозный вирус; продуцировать; уровень летальности; экспоненциальные кривые «заражений коронавирусом».*

Динамичны лексика с иноязычными префиксами: *гиподиагностика, гипервоспаление, пандемия, контрпродуктивный*, а также сложные слова: *дистресс-синдром, эпидраследование, эпидгруппа*. К числу характерных явлений можно отнести образование новых слов посредством аффиксации, что постоянно происходит в современных текстах, например: *Иммунная система начинает реагировать на вторженцев* (вирусные клетки); *«ковидные» стационары; кто контактировал с «возвращенцами»*.

Также нельзя не заметить значительное количество слов, изменивших коннотацию. Наиболее ярким примером может служить слово «корона» и образования от него, типа «коронный». Употребляемое до этого лишь в нейтральном смысле, теперь, изменив и лексическое значение, и сочетаемость, оно приобрело иной смысл: *Коронные методы: как врачи борются с новым вирусом* («Аргументы и Факты», 03.04.2020).

Узкоспециальные слова нередко непонятны массовому читателю, что сказывается на языковых особенностях текстов: возникает необходимость включать специальную лексику, требующую пояснений, а иногда и развёрнутых комментариев, например:

Случается так называемый синдром выброса цитокинов (цитокиновый шторм) – опасный для жизни системный процесс, когда иммунная система производит мощное высвобождение воспалительных агентов, белков-цитокинов, которые, в свою очередь, активируют новый выброс и так далее в неконтролируемой цикличности;

...экстракорпоральная мембранная оксигенация (ЭКМО), когда кровь пациента перегоняют вне тела через искусственное легкое (оксигенатор), где она насыщается кислородом.

(<https://www.a-news.com/p/127086719-kak-koronavirus-atakuet-telo-pochemu-odni-vyzdoravlivayut-a-drugie-net/>).

Привычным стало использование собственно иностранных аббревиатур, не входящие в словарный состав русского языка, чье использование продиктовано необходимостью обозначить собственно-научные единицы: *белок SHC014; два типа коронавируса SARS CoV-2: штамм s-CoV и штамм l-CoV-2; нуклеотидная последовательность 2019-nCoV; COVID-19* и др.

Любой текст имеет прагматическую составляющую, а в текстах средств массовой коммуникации она доминирующая, поскольку всегда имеет целью воздействие на адресата. Часто образная функция терминологии в публицистических текстах сопровождается одновременной оценкой описываемого, которая бывает разнообразной по своей предметной направленности и экспрессии. Вследствие этого в публицистическом тексте у термина могут появиться оттеночные варианты смысла, эмоциональные и стилистические наслоения, ему свойственны все те многоликие образно-эстетические смысловые повороты, которые эксплицируют оценочность, усиливают степень воздействия на читателя, например: *катастрофическое увеличение; мощная вспышка этого заболевания, вирус страха; избыточная смертность; манипулятивные фотографии и видео; сомнительные официальные заявления и цифры; коронавирусный кризис; пиковая нагрузка* и др.

Характерная для публицистики функция воздействия приводит к метафоризации, являющейся ярким средством экспрессии и выражения оценки. Информация, которую содержат конструкции с метафорами, значительно выше той, которую несут безобразные сочетания. Ассоциативность, вызываемая метафорическим употреблением термина, помогает представить ситуацию. Метафоры превращают термин в единицу языка газеты с определенным стилистическим эффектом. После ретерминологизации ослабляется семантическая строгость, рождаются новые термины; слова приобретают более широкое распространение и употребление, например:

*Среди осложнений лидирует вирусная пневмония; глобальный медийный террор;
... можно было понять, что массовый завоз вируса в Россию
будет из Европы.*
(<https://www.aneews.com/p/128907127-podstavili-rossiyan-7-rokovyh-oshibok-vlasti-v-borbe-s-koronavirusom/>).

Современное информационное общество отражает развитие цивилизации, поэтому масс-медиа пересматривают способ мировосприятия, повседневный образ жизни, рисуют новую картину мира. Коммуникативное поведение в обществе непрерывно подвергается всевозможным реконструкциям со стороны языка средств массовой коммуникации. Речь идет не только о семантике и стилистике, но и о новых возможностях для осмысления новейшей истории русской лексики.

Список литературы

1. Выровцева Е. В. Стилистические особенности текстов печатных СМИ как формы медиавируса. <https://cyberleninka.ru/article/n/stilisticheskie-osobennosti-tekstov-pechatnyh-smi-kak-formy-mediavirusa>.
2. Ильенко С.Г. Коммуникативно-структурный синтаксис. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2009.
3. Карасик В.И. Языковая кристаллизация смысла. Волгоград: Парадигма, 2010.
4. <https://www.aneews.com/p/127086719-kak-koronavirus-atakuet-telo-pochemu-odni-vyzdoravlivayut-a-drugie-net>.



Современная школа: проблемы преподавания русского языка и литературы

Амбарян С.С.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. И.И. Тарасова)

Изучение литературной сказки XIX века в современной школе

В статье речь идет о фольклорной и литературной сказке, о специфике изучения литературной сказки XIX века в школе и об особенностях работы учителя литературы с учетом современных ФГОС. В работе приводится анализ разделов учебника литературы 5 класса под редакцией В.Я. Коровиной.

Ключевые слова: фольклорная и литературная сказка, учебник по литературе, жанр, ФГОС.

Русская народная сказка своими корнями уходит далеко в древность. Научный интерес к сказкам возник еще в XVIII веке. Историк В.Н. Татищев был одним из первых, кто указал на ценность народных сказок, он увидел в них историческое отражение обихода и жизни русского народа. Многие писатели этого времени проявляли интерес к сказкам, но лишь в начале XIX века произошло осознание того, что устная народная сказка – это отражение души, духовных ценностей русского народа. В 50-х годах XIX века в фольклористике появляются первые научные школы. В них большое внимание отводилось изучению именно сказок. Большое значение для изучения сказок имела система исторической поэтики, которую построил А.Н. Веселовский. Он от мифологических воззрений перешел к теории заимствования, а от нее к теории самозарождения сюжетов [7].

Сказка – это эпическое произведение устного народного творчества о животных или волшебстве приключенческого или бытового характера. Любая сказка – это особый чудесный мир, в котором действуют свои законы, отличные от реальности [1].

В свое время Д.Д. Нагишин сформулировал «сказочные законы», облегчив, таким образом, понимание сказки. Вот эти пять законов:

1. Одушевление предметов и явлений природы.
2. Очеловечивание предметов, явлений.
3. Синтез ряда обыкновенных явлений, предметов, существ в образы, наделенные необыкновенными свойствами, народный результат воображения, как выражения мечты, идеи.
4. Чудесные превращения и обращения.
5. Гиперболизация.

Сказочные законы помогают лучше понять сказку и окунуться в ее волшебный мир. Сказка является благодатным материалом для развития творческого воображения ребенка, что важно для его эмоциональной сферы и лучшего восприятия произведений устного народного творчества [7].

Изучению сказки в школе отводится особое внимание. На сегодняшний день учитель литературы в своей работе руководствуется действующими на данный момент документами, а именно: ФГОС ООО, стандарт педагога. В указанных требованиях сформулированы основные положения, которых следует придерживаться в ходе своей педагогической деятельности. Из вышесказанного следует, что при составлении конспектов для занятий, необходимо опираться на стандарты, адаптировать учебную программу к уроку [3].

Целесообразно рассмотреть одну из школьных программ, например рабочую программу по литературе под редакцией В.Я. Коровиной. Более подробно следует остановить внимание на части программы 5 класса, так как в этот период изучается фольклорная и литературная сказки.

Содержание программы предполагает, что в каждом периоде изучаются специфические особенности произведений разных жанров. В данном учебнике изучение словесного искусства традиционно начинается с устного народного творчества. Данный раздел является первой ступенью в изучении литературы. Народные сказки – это та самая основа, которая не только выражает русский дух, уклад жизни и традиции того времени, но и является фундаментом для многих сказок следующего столетия. Рассмотрим более детально учебник по литературе 5 класса под редакцией В.Я. Коровиной. Учебник состоит из двух частей, традиционно необходимо начать с первой. Как уже говорилось выше, изучение литературы начинается с устного народного творчества. Данный раздел включает: волшебные сказки, сказки о животных, бытовые сказки. Народные сказки хорошо воспринимаются, они интересны и понятны ученикам, несут в себе глубокий смысл. Далее с жанром сказки мы встречаемся в разделе «Русская литература XIX века». Авторами учебника предлагается изучение следующих литературных сказок: В.А. Жуковский «Спящая царевна», А.С. Пушкин «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях», А. Погорельский «Чёрная курица, или Подземные жители» [4].

Более подробное изучение материала представлено в программе в разделе «Примерное тематическое планирование», где все периоды уже разбиты на темы уроков с целями. Изучение литературы в 5 классе начинается с народной литературы. Следует заметить, что автор программы предлагает проведение в конце раздела итогового урока для закрепления темы.

Изучение литературной сказки XIX века начинается с творчества Жуковского, его сказки «Спящая царевна». На рассмотрение сказки отведен всего один урок. На уроке для изучения предполагаются следующие виды работ: краткий рассказ о поэте, изучение статьи учебника и составление плана; выразительное чтение сказки, пересказ народной сказки о спящей красавице, выделение характерных особенностей персонажей, сопоставление с народной сказкой и анализ актерского чтения. В учебнике после изучения сказки предлагается ряд вопросов, которые условно можно разделить на 3 категории: размышление о прочитанном, литература и изобразительное искусство и фонохрестоматия. Вопросы первой категории помогут ученикам в пересказе произведения и в понимании смысла сказки, выражении собственного мнения о прочитанном, выделении сюжетной линии и логичность действий персонажей сказки. Ответы на следующие вопросы предполагают развитие воображения и акцентирование внимания на образах и характерах персонажей посредством нахождения более подходящих иллюстраций к сказке.

Фонохрестоматия предполагает ряд вопросов, на которые необходимо ответить после прослушивания актерского чтения. Данный вид работы над произведением необходим для лучшего понимания и восприятия образов персонажей, посредством использования ритма, тембра и эмоциональной окраски в звучании голоса актера. В совокупности данные вопросы способствуют формированию образов персонажей, мотивов их действий и как следствие картины произведения в ее смысловой характеристике. Материал для изучения довольно обширный и логически выстроенный, для рассмотрения данной сказки учителю необходимо уместить весь материал в один урок.

Следующая сказка, представленная к изучению, «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях». Авторы учебника предлагает изучение творчества А.С. Пушкина, а именно краткий рассказ о его жизни. Сама «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях» рассматривается с точки зрения сопоставительного анализа с русскими народными сказками и сказкой Жуковского «Спящая царевна». Грамотное расположение материала для изучения позволяет детям вспомнить недавние образы и сравнить их. Вместе с этим предполагается рассмотрение образов в произведении, их сопоставление с образами в других сказках, выявление смысла и морали сказки, выделить особенности пушкинской сказки. Данные виды работы способствуют лучшему пониманию смысла сказки [4].

На изучение сказки А.С. Пушкина «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях» отведено четыре урока. Это позволяет плодотворно и подробно разобрать произведение. На первом уроке предложено выразительное чтение сказки, пересказ некоторых фрагментов, составление цепочки событий, характеристика персонажей произведения, а также сопоставительный анализ с народной сказкой. На втором уроке – сопоставительный анализ персонажей внутри произведения. Далее следует рассмотрение пушкинской сказки наряду с фольклорными сказками разных народов. Обсуждение народных представлений о морали и нравственности. Изучение статей и способов рифмовки стихотворений. На заключительном уроке планируется чтение, обсуждение и обучение записи основных положений статьи учебника «О сказках Пушкина», так же составление тезисов для высказывания и подбор цитат. Интересна, на наш взгляд, работа по нахождению сходств и различий между двумя сказками: «Спящая царевна» В.А. Жуковского и «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях» А. С. Пушкина [5].

Третья сказка – «Чёрная курица, или Подземные жители» А. Погорельского. Авторами учебника предлагается выделить в произведении несколько важных ярких аспектов, а именно: фантастическое, реальное, причудливое в содержании сказки. Безусловно, данные аспекты являются очень важными в сказке, но не следует забывать о главном – смысле произведения, ведь любое творение несет в себе определенный смысл, воспитательную составляющую. В учебнике традиционно, после произведения следует ряд вопросов, которые подталкивают ребят к размышлению над темой урока. Вопросы помогают определить: как действия характеризуют героя, выявить отличительные особенности произведения от народной сказки, сформировать представление о понятиях «положительный» и «отрицательный» персонаж [5].

Материал второй части учебника хронологически выстроен, но, изучив его более детально, следует обратить внимание на то, что разделе «Русская литература XIX века» также рассматриваются литературные сказки и имеется глава «Сказки народные и литературные». Данная глава представляет для нас особый интерес, так как в ней дается сравнительная характеристика фольклорной и авторской сказки, последняя является предметом нашего исследования. Материал, предложенный в учебнике, выделяет характерные черты и особенности фольклорных и авторских сказок. Немаловажную роль играют и вопросы после материала, которые помогут в закреплении знаний о сказках [6].

Следует обратить внимание и на расположение материала. Материал расположен после изучения сказки С.Я. Маршака «Двенадцать месяцев». Логичность такой последовательности объясняется тем, что сказка «Двенадцать месяцев» очень похожа на русскую народную сказку «Морозко», следовательно, чтобы провести сравнение и вспомнить особенности русских народных сказок, автор программы предлагает такую последовательность. Из вышесказанного следует логичность расположения материала «Сказки народные и литературные», который поможет сделать не только сравнительный анализ одного произведения, но и всех сказок в целом, выделить общие черты и в результате – закрепить материал [2]. Данный учебник по литературе для 5 класса разработан с учетом ФГОС ООО. В программе соблюдены возрастные особенности, структурность, последовательность и логичность, что особенно заметно на примере изучения жанра сказки.

Таким образом, изучению сказки XIX века в школе уделяется достаточное внимание, акцент делается именно на учеников 5-х классов, так как данный материал соответствует возрастным особенностям школьников. Это – уникальный период, когда дети только перешли из начальной школы, но еще остаются все теми же детьми, где в их жизни еще есть место для волшебства, чудес и сказок. Но с другой стороны сказки несут в себе более глубокий смысл, который не всегда будет понятен ребенку, произведения волшебного характера несут в себе не только необыкновенный сюжет, но и мораль, скрытую за образами героев, которую следует разгадать. Любовь к чтению, к литературе можно прививать посредством чтения сказок, ведь одним из первых произведений искусства слова, услышанные детьми еще в раннем детстве – были сказки.

Список литературы

1. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. СПб., 2005.
2. Богданова О.Ю., Леонов С.А., Чертов В.Ф. Теория и методика обучения литературе: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2008.
3. Евплова Е. В. ФГОС основного общего образования: проблемы и их решение // Стандарты и мониторинг в образовании. 2014.
4. Коровина В.Я. Литература 5–9 классы. Пособие для учителей общеобразовательных организаций. М.: Просвещение, 2014.
5. Литература 5 класс. В 2-х ч. Часть 1: Учебник для общеобразовательных организаций. 5-е издание / Под ред. Коровина В.Я. М.: Просвещение, 2014.
6. Литература 5 класс. В 2-х ч. Часть 2: Учебник для общеобразовательных учреждений. 2-е издание / Под ред. Коровина В.Я. М.: Просвещение, 2013.
7. Овчинникова Л.В. Специфика жанра литературной сказки. М.: Просвещение, 2001.

Высоцкая Н.В.,
учитель русского языка и литературы
МОБУГ № 2 имени И.С.Колесникова
г. Новокубанск

Моя методическая копилка: подготовка школьников к ЕГЭ по русскому языку (сочинение)

В выпускном классе учащимся приходится преодолевать различные препятствия в виде ВПР по различным предметам, декабрьского сочинения по литературе, бесконечных тестирований не только в школах, но и в вузах, куда хотят поступать. Именно поэтому необходимо сконцентрироваться на предметах, баллы по которым важны для поступления. Сочинение по русскому языку – одно из главных препятствий на пути в высшее учебное заведение. Статья посвящена подготовке школьников к сочинению.

Ключевые слова: сочинение, ЕГЭ, творчество, читательская квалификация, экзамен.

Главная особенность сочинения-рассуждения на ЕГЭ по русскому языку заключается в том, что выпускник должен написать его по предложенному тексту. Становится понятным, что в первую очередь на экзамене проверяется способность выпускника читать текст, понимать его содержание, определять проблему поставленную автором. Во вторую очередь проверяется умение писать. [3]. Сочинение – самая творческая форма работы ученика, к тому же самая универсальная. Создавая текст сочинения, ученик должен продемонстрировать свою читательскую квалификацию, речевую компетентность, аналитические способности и эрудицию. Не секрет, что многие учащиеся с подобной работой справляются не вполне удовлетворительно, потому что не чувствуют готовности достойно выразить себя в слове. Однако научиться хорошо говорить и писать способен каждый человек. [5]

К моменту, когда выпускник выходит на финишную прямую, он уже хорошо разбирается в структуре сочинения, которое состоит из следующих 8 разделов: 1. Вступление. 2. Формулировка проблемы. 3. Комментарий (1-й пример-иллюстрация) + Пояснения к комментарию + Связка. 4. Комментарий (2-й пример-иллюстрация) + Пояснение к комментарию + Связка. 5. Позиция автора – это ответ на вопрос, как автор отвечает на поставленный вопрос, как относится к проблеме. 6. Отношение к позиции автора или собственная позиция. 7. Обоснование своей позиции (литературный аргумент, доказательства): объявить свое согласие с мнением автора, сформулировать тезис, который будете доказывать аргументами в следующем абзаце. 8. Заключение. [1].

Что следует знать ученикам для правильного выполнения задания 27 ЕГЭ по русскому языку? Конечно, критерии оценивания сочинения-рассуждения (это поможет избежать типичных недочетов при написании сочинения-рассуждения; ведь творческое задание оценивается экспертами не целиком, а по критериям) [1]. К этому времени написаны сочинения по текстам самых различных сборников для подготовки к ЕГЭ, к слову сказать, многие из которых повторяются из года в год. Именно поэтому в домашних заданиях преподаватели зачастую обнаруживают не самостоятельно написанные работы, а сочинения, взятые из Интернета если не целиком, то большей их частью.

Безусловно, это и натолкнуло преподавателей нашей гимназии после написания декабрьского итогового сочинения по литературе давать выпускникам не традиционные сочинения по изучаемым произведениям по литературе, а сочинения, соответствующие структуре ЕГЭ по русскому языку. При этом зачастую отрывки, по которым предлагается работа, готовят сами выпускники, но окончательный выбор за преподавателем. Несомненно, для этого учащимся, крайне мало читающих (ведь это не секрет), приходится перечитывать собственно тексты изучаемых на уроках произведений, чтобы найти отрывок, в котором автор поднимает ту или иную, заданную учителем, проблему.

В данном направлении могут быть предложены отрывки повестей, рассказов, романов, поэм, стихотворений, затрагивающих взаимоотношения между людьми. В этом случае ученик должен разбираться в понятиях «патриотизм», «добро» и «зло», «любовь» и «ненависть», «счастье», «вдохновение», «подлинная красота», понимать, что такое моральные качества и нравственность человека.

Остановимся на конкретных примерах работы над сочинением.

1. Изучая творчество М.А. Булгакова и его вершинное произведение – роман «Мастер и Маргарита», мы поражаемся его необычностью, цветовой и звуковой насыщенностью, тематическим разнообразием, богатству красок, гротескным изображением героев фантастикой. Для написания сочинения выбираем проблему любви с первого взгляда. Она не нова, но оттенки любви выпускникам интересны. Вашему вниманию предлагаю работу выпускницы 2020 года. Обращаю внимание, что в этом и последующих сочинениях используются разработанные преподавателями нашей гимназии и ставшие привычными для наших выпускников клише во избежание речевых ошибок, которые в последние годы изобилуют в выпускных работах.

Проблема любви с первого взгляда

Любовь... Какое же это сильное емкое чувство! Сильная, яркая, романтическая, настоящая... Но почему-то самым волшебным кажется определение «любовь с первого взгляда». Несомненно, она может поджидать нас в тех местах, где мы, казалось бы, не ждем ее. Михаил Афанасьевич Булгаков, русский писатель и публицист, ставит в своем тексте проблему любви с первого взгляда.

Раскрывая ее, автор повествует о случайной встрече мужчины и женщины в Тверском переулке. Именно в это мгновение между ними проскочила искра вспыхнувших чувств. Впервые мужчина увидел возлюбленную в черном весеннем пальто с букетом желтых цветов. Именно тогда «она поглядела удивленно», а герой вдруг и совершенно неожиданно, понял, что « всю жизнь любил эту женщину!» Безусловно, этот пример доказывает, что любовь может «случиться в любой момент». Мы ищем ее долгие месяцы и годы, но в одно мгновение она предстает перед нами и вызывает у нас те глубокие чувства, которые сидят «тихим котенком» где-то в глубине души.

Стоит обратить внимание и на то, как характеризует появление любви сам герой, ведь недаром он сравнивает два несовместимых понятия: «Любовь вскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих!» Им казалось, что «любили, конечно, друг друга

давным-давно, не зная друг друга, никогда не видя...». Верно подмечено, что это прекрасное чувство может поджидать нас в любое время. Все сказанное приводит автора к закономерному выводу о том, что любовь с первого взгляда – чудо, с которым может столкнуться человек.

Думаю, позиция М.А. Булгакова заключается в следующем: любовь с первого взгляда – особое чувство, и люди, которые созданы друг для друга, рано или поздно обязательно встретятся.

Я думаю, что любовь с первого взгляда существует. В русской литературе мы не раз сталкиваемся с тем, что герои влюбляются друг в друга во время первой встречи, однако не всегда это бывает взаимно. Вспомним повесть А.И. Куприна «Гранатовый браслет». Впервые встретив в театре княгиню Веру Шеин, главный герой влюбляется и теряет голову.

Разумеется, любовь окрыляет людей. Мы должны стремиться к этому чистому и искреннему чувству. И хотя в жизни почти не бывает «счастливых концов», все же сама любовь, придя однажды, совершает чудеса. [4]

Проблема любви к своей Родине

2. О Руси писали и пишут великие сыны Отечества. Но как-то по-особенному выделяются произведения Николая Рубцова, поэта истинно русского, Предлагаю Вашему вниманию сочинение по стихотворению этого замечательного автора «Привет, Россия!».

О России писали многие, писали по-разному: прославляя и проклиная, стыдясь и любуясь, радуясь и сердясь. В своем стихотворении известный русский поэт Николай Михайлович Рубцов поднимает проблему любви к своей родине. С каким с душевным трепетом и благоговением автор описывает теплые чувства, вызванные любовью к России. Сначала он говорит нам, читателям:

Привет, Россия – родина моя!
Сильнее бурь, сильнее всякой воли
Любовь к твоим овинам у жнивья,
Любовь к тебе, изба в лазурном поле.

В этих строчках лирик показывает, что ему милы простые деревенские пейзажи, родные его сердцу. Его влюбленность в Россию не сможет изменить никакая напасть, никакая, даже самая большая, катастрофа, никто не сможет заставить его разлюбить свою страну. Затем автор обращает наше внимание на преданность своей стране:

За все хоромы я не отдаю
Свой низкий дом с крапивой под оконцем.
Как миротворно в горницу мою
По вечерам закатывалось солнце!

Так поэт показывает нам, что не отдаст ничего того, что является частью его родины, его страны, даже самую невзрачную избушку, он любит с таким же упоением, с каким сын любит свою мать. Самая захудалая деревушка родной страны будет ему дороже огромных дворцов в неизвестном крае.

Оба приведенных примера, дополняя друг друга, позволяют понять, что человек, любящий свою родину, будет предан и не променяет ее на роскошь и богатства в другой стране. Выбор данной проблемы характеризует автора как человека неравнодушного.

Позиция автор такова: любовь человека к родной стране проявляется любовью ко всему, что его окружает: к ее полям, к ее старым, захудалым избышкам. Это все ему очень дорого и вызывает в его душе теплые, трепетные чувства.

Не могу не согласиться с мнением автора по данному вопросу. Действительно, человек, искренне любящий свою страну, останется верен родине. Чувства к ней будут питать его в течение жизни. Это есть много примеров из литературы. Так, в стихотворении великого русского поэта Сергея Есенина есть строчки, где показана преданность поэта к своей стране:

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: « Не надо рая,
Дайте родину мою».

Человек, любящий свою родину, бережно к ней относится. Только Россия поможет мне обрести счастье и будет служить нравственной опорой.

3. Непонимание поколений, трагедия войны. Данное направление часто встречается в ЕГЭ по русскому языку. Для того чтобы справиться с работой, ученик должен обладать минимальными знаниями истории нашей страны, понимать, какую трагедию пережили люди во время Великой Отечественной войны и других, не менее страшных военных событий. В предлагаемых сочинениях рассматриваются такие проблемы, которые трудно определяются учениками. [3]

Жизнь общества в тоталитарном режиме

Тоталитаризм – самый жесткий из политических режимов. Именно он подавляет человека и делает его рабом государства. Конечно, в некоторой мере власти выгодно иметь такую политику: народ не имеет право на другое мнение. Анна Ахматова, русская поэтесса и переводчица, ставит в своей поэме «Реквием» проблему жизни общества в тоталитарном режиме.

Раскрывая ее, писательница обращается к собственным воспоминаниям. Анне Ахматовой довелось жить в страшное время – эпоху тоталитарного режима. Думаю, стоит обратить внимание на главную деталь, что русская поэтесса лишь «одна из тех людей», которым пришлось перенести горе в эти тяжелые годы. Ее муж был расстрелян, а сын арестован. Но это личное горе – лишь капля в море общенациональной трагедии. В толпе перед закрытыми дверями тюрьмы нет поэтов, есть только матери, жены, дочери. Она среди них – «трехсотая, с передачей». Женщины, которых она называла «невольными подругами двух моих осатанелых лет», не могли не только помочь своим близким, но и рассказать о тех страданиях, которые они переносили. Ахматова, как искренний человек и поэт, не могла молчать о том, о чем другие боялись говорить. Эти слова заслуживают особого внимания, ведь если бы не такие люди, как Анна Андреевна, то страшно представить, что ждало бы нашу страну и народ в целом. Безусловно, нужно обратить

внимание на мысль о том, что в нашей стране не было ни одной семьи, которой не коснулись бы репрессии. У людей не было ни определенности, ни уверенности в завтрашнем дне. Только напряженное ожидание разлуки, горя, беды, смерти. Россия была практически мертва, о чем и писала поэтесса в своей поэме: *И ненужным привеском болтался/Возле тюрем своих Ленинград.*

Люди в ту эпоху были точно такими же «ненужными привесками». Человеческая жизнь обесценилась. Поэма «Реквием» – лучшее доказательство тому, что ни одно государство и ни один правитель не могут уничтожить искусство.

Думаю, позиция автора заключается в следующем: судьба любого человека в тоталитарном государстве трагична. Судьба художника – трагична вдвойне. Он рискует не только жизнью, но и своим творчеством.

Не могу не согласиться с точкой зрения Анны Ахматовой, ведь **тоталитарное государство** раздавило много человеческих судеб. Вспомним рассказ А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Автор заставил задуматься над тем, что такое мир тюрьмы. На примере заключенного Ивана Денисовича Шухова Солженицын показал читателям, как на самом деле обстоят дела в заключении. Он доказывает, что лагерная жизнь тяжела. Заключенные с утра и до вечера работают, их унижают и оскорбляют надзиратели. Сон их может быть прерван в любую минуту, а лишнее сказанное слово может обернуться карцером.

Единственное качество, которое невозможно отобрать ни у одного человека живущего в нашем мире – это свобода. Именно поэтому мы должны отстаивать свои права и никогда не сдаваться.

4. В текстах о войне поднимаются самые различные проблемы: мужества и героизма, бесчеловечности и чувства долга, самопожертвования и силы человеческого духа, мести захватчикам, преодоления трудностей военного времени, раннего взросления детей. Безусловно, написание сочинений по таким проблемам очень важны [2].

Проблема стойкости детей во время войны

Стойкость – это физическая выносливость и душевная сила, чаще всего проявляющаяся в сложных обстоятельствах и борьбе с трудностями. На мой взгляд, в тексте С.П. Алексеева затронута именно эта важная проблема – проблема стойкости детей во время войны.

Раскрывая данную проблему, автор заставляет читателей решать сложные жизненные вопросы, делать нравственный выбор. Думаю, нужно обратить внимание на то, как искренне дети радуются блюдам, которые им пообещали приготовить к обеду. «Суп из сурепки», «котлеты из хвои», «кисель из ламинарии» – для блокадных ребятишек поистине праздничный обед. По-моему, писатель хочет сказать, что именно благодаря проявленной стойкости эти ребятишки смогли выжить в такое тяжёлое время.

Далее С.П. Алексеев показывает эмоции детей, вызванные предстоящим обедом: *Повезло нам сегодня, потому что кисель из ламинарии, из морских водорослей, – шептал Кашкин. – И ещё сахарину туда добавят, достанется по полграмма на каждого... Так это ж на объеденье кисель получится.* Моим современникам это очень сложно представить.

Автор описывает обед так: *Обед был праздничный, полный – из трёх блюд. Вкусный обед! На славу!* Эти слова убедительно доказывают, что во время войны дети понимали, что не подадут им молочный суп и макароны по-флотски, нужно довольствоваться малым, скудным. Оба приведённых примера, дополняя друг друга, позволяют понять, что именно это умение не сдаваться в любых, самых сложных ситуациях помогло выжить ленинградцам. Публицист подчеркивает важность поднятой проблемы, выбор которой, несомненно, характеризует его как человека неравнодушного.

На мой взгляд, позиция автора заключается в следующем: стойкость является особой чертой характера, позволяющей преодолевать трудности и лишения.

Не могу не согласиться с мнением автора. Действительно, именно благодаря проявленной стойкости дети войны смогли пережить такой тяжёлый и жестокий период истории нашей страны. В русской литературе есть немало примеров, подтверждающих это. Вспомним повесть Валентина Катаева «Сын полка». Главный герой, Ваня Солнцев, потеряв в военное время всех близких, попадает к разведчикам. Он совсем еще мальчик, но став сыном полка, храбро воюет, рискуя своей жизнью. Война делает этого ребенка взрослым человеком, готовым постоять за свою Родину, за жизнь людей. Как видим, во время войны немалую роль играла стойкость, именно она не позволяла опускать руки, впадать в отчаяние.

Убеждена, систематическая кропотливая работа над сочинениями по различным проблемам приведёт учеников к успеху на экзамене и добавит уверенности в будущем. Надеемся, что наша работа поможет Вам. Вдохновения и творчества, уважаемые коллеги!

Список литературы

1. Драбкина С.В., Субботин Д.И. Русский язык. ЕГЭ. Готовимся к итоговой аттестации. М.: «Интеллект-Центр», 2020.
2. Назарова Т.Н., Скрипка Е.Н. Практикум по русскому языку. Тексты-аргументы, М.: «Экзамен», 2014.
3. Сенина Н.А., Нарушевич А.Г. Сочинения на ЕГЭ. Курс интенсивной подготовки: Ростов-на-Дону: Легион, 2018.

Грובהц И.А.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Н.Л. Федченко)

Рассказ Е.И. Носова «Красное вино победы» в контексте патриотического воспитания в школе

Статья посвящена рассмотрению различных аспектов патриотического воспитания современного школьника. Литературный пример – один из самых действенных способов обращения учеников к вопросам гражданственности, любви к своей стране, долга перед ней. Рассказ Е.И. Носова «Красное вино Победы» актуален для школьного рассмотрения,

так как позволяет увидеть честный, искренний взгляд на события Великой Отечественной войны, продемонстрировать пример истинного мужества и героизма.

Ключевые слова: патриотическое воспитание, художественный текст, образ героя, авторская позиция.

Современную систему образования невозможно представить без элементов патриотического воспитания школьников. Это один из ключевых элементов формирования личности учащегося. Воспитывая патриотизм, педагоги прививают учащимся не только любовь к Родине, но и ответственность, уважение к собственной культуре, истории.

Можно заставить подростка решить задачу или выучить правило. Но возможно ли заставить любить страну, в которой он живёт? Однозначно, нет. Описанию путей и приемов развития этого чувства посвящено множество методических материалов по патриотическому воспитанию школьников. В них можно выделить несколько направлений.

Историко-краеведческое направление включает освоение истории края, знакомство с прошлым родного города, интересными фактами. Просмотр старых фотографий, видеозаписей пробуждают интерес к прошлому и гордость за родной город. Сюда относятся музейные уроки, вахты памяти, встречи с ветеранами, поисковые работы

Эстетическое направление – изучение творчества писателей, музыкантов, художников-земляков, что прививает школьникам художественный вкус. Это литературные вечера, встречи, походы в галереи и музеи, смотры строевой песни, а также праздники народного фольклора.

Экологическое направление воспитывает аккуратное отношение к природе. Это выставки поделок из цветов, овощей, фруктов, озеленение пришкольной территории, изготовление скворечников, турпоходы и другое.

Предметное направление подразумевает изучение наук социальной направленности: истории, обществознания, основ правоведения, а также создание на основе изученного стендов патриотической тематики. Во ФГОС заложены цели и задачи гражданско-патриотического воспитания подростков.

Цель патриотического воспитания школьников – привитие любви к Родине. Для того чтобы труд педагога в этом направлении был не напрасным, ученика необходимо не только научить любить свою страну, но и снабдить его аргументами в защиту такого отношения. Источником аргументов может послужить история Отечества, но не сухое изложение фактов, а «живая» история, рассказывающая о судьбах людей, живших на этой земле раньше.

Один из ключевых моментов истории России – Великая Отечественная война. Тема войны является обязательной для тематических классных часов. Однако на уроках литературы отводится всего лишь 1–2 часа на изучение военной лирики. Проза военной тематики не изучается в рамках обязательной школьной программы.

В целях патриотического воспитания подростков на уроках внеклассного чтения можно предложить учащимся познакомиться с произведениями Евгения Ивановича Носова.

Имя Евгения Носова – одно из наиболее значимых в истории русской литературы XX века, как и его фигура как писателя и гражданина. На момент начала Великой Отечественной войны будущему прозаику было 16 лет. В 1943 году он был призван в ряды Красной Армии. Полтора года находился на передовых позициях в артиллерийской батарее истребителей танков. Его боевой путь пролегал через Брянск, Могилев, Бобруйск, Минск, Белосток, Варшаву. На этом пути рядовой Носов подбил немало вражеской военной техники, был награжден орденами Красная Звезда и Отечественной войны II степени, медалями «За отвагу» и «За победу над Германией».

В феврале 1945 года в сражении под Кенигсбергом (Восточная Пруссия) Евгений Носов был тяжело ранен. День Победы встретил на госпитальной койке в городе Серпухове, и лишь в июне 1945 года демобилизовался по инвалидности.

В 1969 году воспоминания о 9 мая воплотятся в рассказе «Красное вино победы». Но ценность произведения не только в том, что автор был на фронте. Автор в этом произведении не описывает боевые действия, однако через события, происходившие в госпитальной палате, дает читателям возможность пережить и тягость ожидания скорой победы, и умиротворение мирной, хотя бы и на больничной койке, жизни, и страдания людей, оторванных от дома и привычного существования: *Мы заново приучались есть из тарелок, держать в руках вилки, удивлялись забытому вкусу хлеба, привыкали к простыням и райской мягкости панцирных кроватей <...> Но шли дни, мы обвыклись, и постепенно вся эта лазаретная белизна и наша неподвижность начали угнетать, а под конец сделались невыносимыми.*

Автор не использует ни лозунгов, ни набивших уже оскомину клише, свойственных многим художественным произведениям, посвященным военной тематике. «Красное вино победы» рассказывает читателю о простых солдатах, произведение показывает, что воевали не герои, наделенные нечеловеческой смелостью, а простые люди, такие, какие и сейчас живут в соседнем доме, работают, строят планы на жизнь. Евгений Иванович не вдаётся в кровавые подробности смертей тех ребят, что лежат с ним в одной палате: *Двоих из двенадцати унесли ещё в марте.* Вместе с тем, ставя это предложение в конце абзаца, писатель дает возможность понять и почувствовать «небесмертность» солдат.

Включая в ткань повествования размышления о последних днях на фронте, автор особое внимание уделяет полевой медицине. В противовес госпитальной белизне перед читателем предстаёт палатка с брезентовым потолком, живая очередь тяжелораненных в палатке и такая же живая очередь наспех забинтованных солдат, ожидавших под соснами врачебного осмотра и перевязок. Больничная тоска, ежедневные размеренные процедуры невольно сравниваются с бесконечным потоком полевых операций, символ которых становится «таз, где среди красной каши из мокрых бинтов и ваты иногда пронзительно-восково, по-куриному желтела чья-то кисть, чья-то стопа...».

Автор заставляет улыбаться, рассказывая, как измученные гипсами суровые солдаты по ночам тайком от медсестры растаскивали букеты черёмухи на веточки, чтоб потом украдкой можно было почесать заживающую кожу.

Особенно чутко подростки отзываются на то, с какой любовью, как бережно возрождает Евгений Носов в памяти соседей по палате образы и смуглого волгаря Саши Селиванова, и сурового Бородухова, и сапера Михая, и закованного в гипс, словно в панцирь, Копешкина. Школьники сопереживают трагедии Михая, который навсегда останется инвалидом – сильный, гордый, деятельный молдованин на войне лишился обеих рук. Читая о планах Саши Самоходки на дальнейшую жизнь, ребята заражаются энтузиазмом и любовью героя к волжскому раздолью. Бородухов воспринимается читателями как верный товарищ и надёжный защитник, чем-то неуловимо похожий на былинных героев. И, конечно, невозможно не всплакнуть, читая о картинке с нарисованной избой – единственным, что осталось после Копешкина. Через таких разных героев Носов показывает, что на войне не только все города, но даже самые крошечные, не обозначенные на карте деревеньки имели своих защитников. Рассказ становится не только повествованием о последних месяцах войны, но и сокровенным путешествием по Родине, когда душой и памятью можно соприкоснуться даже с самым малым ее уголком.

Военная проза Евгения Носова способна научить ребят любить свою родину такой, какая есть, как любил свой дом Михай. Произведение показывает читателям и бесценность мирного времени. Когда ночью до госпиталя дошла новость об окончании войны, никто не мог уснуть, потому что свершилось то, о чем ежеминутно думали все эти измученные войной простые люди.

Хоть в рассказе и нет батальных сцен, автору благодаря художественному мастерству передать ужасные последствия войны. Не только Копешкин стал ее жертвой. Михай тяжело переживает своё увечье, которое уже никогда не позволит ему вернуться к прежней мирной жизни. Как много удастся автору сказать одним лишь совсем маленьким эпизодом: женщина бросает букет Михая в окно, букет, который он теперь никогда не сможет поймать. И слёзы этой женщины – слёзы всех жён, всех матерей, которые не дождались с войны своих мужей и сыновей, к которым их родные люди вернулись искалеченными и физически, и духовно. Это боль утраты общая для любой войны, в любое время. Если обратить внимание учеников на эту маленькую трагедию, то можно научить подростков отказываться от неоправданного риска хотя бы ради душевного спокойствия матерей.

Произведение написано простым языком, благодаря чему у читателя возникает ощущение родства с автором. Обычная, на первый взгляд, история заставляя подростков задуматься о судьбах защитников их малой родины. Одновременно с этим школьники учатся сопереживать, сострадать героям.

В своем исследовании «Земляки: Творчество К.Д. Воробьева и Е.И. Носова» курский филолог А.Е. Кедровский отмечает, что писатель-фронтовик Е.И. Носов сказал свое, весомое слово о войне 1941–1945 гг.: «Практически во всем его творчестве, начиная с раннего, война напоминала о себе отдельными замечаниями героев или автора, мотивами, наконец, самостоятельной темой и таким же самобытным ее осмыслением». Сам писатель однажды сказал, что не видит для себя резких границ между темой войны и темой мирной повседневности, так как все входит в главную тему – человек и земля.

Один из критиков так отозвался о рассказе: «Евгений Носов начинался для меня с “Красного вина Победы”. Через госпиталь, глубокое тыловое учреждение, в этот праздник “со слезами на глазах” высвечивается многоликая моя Россия, страна богатырей и в то же время простых, земных людей, каждый из которых помнит свой краешек земли, откуда ушел когда-то на защиту его и всей огромной России. И отдал все силы, до самой смерти, как пензенский Копёшкин, как тысячи других, которых уже в госпиталях добила война». Такие произведения, как «Красное вино Победы», способны помочь защитить умы подрастающих поколений от ложной, а порой и откровенно лживой информации об истории нашей страны.

Список литературы

1. Кедровский А.Е. Земляки: творчество К.Д. Воробьева и Е.И. Носова. Курск: Курский гос. педагог. университет, 1999. 154 с.
2. Носов Е.И. Красное вино Победы // Избранное. Рассказы. М.: Издательство «Детская литература», 2004.

Дурницына М.А.

Почетный работник общего образования РФ,
преподаватель русского языка и литературы
ГБПОУ «Армавирский медицинский колледж»
г. Армавир

Элементы кейс-технологии в дистанционном обучении

В современном образовательном пространстве особое, вполне заслуженное, место занимает обучение кейс-методом. Так, например, по дисциплине «Литература» кейс-технологии успешно применяются на материале как художественной, так и публицистической литературы.

Ключевые слова: литература, кейс-метод, систематизация, литературоведческий материал.

При использовании кейс-метода на учебном занятии происходит самопроизвольный переход обучающихся от внешней мотивации обучения к внутренней регуляции самообучения. Таким образом, появляется возможность максимально индивидуализировать процесс обучения, что очень актуально в период организации дистанционного обучения.

Представляем один из примеров использования кейс-метода на учебном занятии по литературе в ГБПОУ «Армавирский медицинский колледж».

Тема: «Идейно-тематические и художественные особенности поэзии О.Э. Мандельштама».

Мотивация изучения темы:

– Уважаемые студенты! Сегодня мы будем говорить об Осипе Эмильевиче Мандельштаме, одном из лучших поэтов XX века, и попробуем ответить на многие вопросы, которые возникают сами по себе:

- Почему поэт получил самые высокие оценки от подлинных ценителей поэзии при жизни?

- Почему он удостоился признания и любви читателей после своей смерти?
- Почему такой трудной оказалась его творческая и жизненная судьба?
- Закономерен ли для того времени его трагический конец в сталинском ГУЛАГе на другом краю земли, за тысячи километров от близких?
- Почему? Почему? Почему?..

Это какая улица?
 Улица Мандельштама.
 Что за фамилия чёртова –
 Как её не вывёртывай,
 Криво звучит, а не прямо.
 Мало в нём было линейного,
 Нрава он не был лилейного,
 И потому эта улица
 Или, верней, эта яма
 Так и зовётся по имени
 Этого Мандельштама.

– Откуда же берёт начало поэтический мир поэта? Как происходит формирование его личности?

Желание найти ответы на данные вопросы ляжет в основу учебного занятия. Умение систематизировать литературоведческий материал, анализировать и обобщать его, структурировать, выделяя логические центры в получаемой информации, оформляя результаты мыслительной деятельности в схемы, образы – очень полезный навык для обучающихся учреждений СПО. На наш взгляд, попытка подойти к решению этой проблемы может выглядеть именно так, как запланировано на данном учебном занятии. Предложенный вариант изучения темы «Идейно-тематические и художественные особенности поэзии О.Э. Мандельштама (1891–1938)» дает обучающимся возможность получить навыки грамотной аналитической работы с литературным и литературоведческим текстами.

Цели занятия:

Образовательные (учебные):

- обзорно познакомить обучающихся с основными сведениями из биографии О.Э. Мандельштама;
- определить основные идейно-тематические особенности поэзии О.Э. Мандельштама, признаки его мироощущения; поэтическую и художественную новизну лирики поэта;
- продолжить работу по формированию у обучающихся навыков работы с художественным и литературоведческими текстами;
- учить обучающихся умению анализировать и обобщать литературный материал, представляя его в виде опорных схем, умению видеть взаимосвязь явлений, отбирать материал, выделяя главное;
- учить обучающихся работать индивидуально;
- выделить и повторить главные понятия по теме «Идейно-тематические особенности поэзии М.И. Цветаевой».

Воспитательные:

- соотносить художественную литературу с общественной жизнью и культурой; раскрывать конкретно-историческое и общечеловеческое содержание изученных литературных произведений; выявлять «сквозные» темы и ключевые проблемы русской литературы;

- воспитывать чувство ответственности за результаты учебного труда и за результаты своей деятельности в будущей профессии;

- воспитывать активную жизненную позицию, умение ценить литературное наследие, проявлять желание помочь тем, кто в этом нуждается;

- стимулировать стремление студентов к активизации познавательной деятельности и приобретению практических навыков.

Развивающие:

- развивать устную связную монологическую речь, умения выразительно читать прозаический текст, пересказывать, грамотно формулировать ответ на поставленный вопрос, сравнивать, делать обобщения и выводы;

- выявлять «сквозные» темы и ключевые проблемы русской литературы;

- учить студентов организации собственной деятельности, умению выбора типовых методов и способов выполнения профессиональных задач, навыкам оценивания их эффективности и качества, выбора правильного решения в стандартных и нестандартных ситуациях.

Формируемые общие и профессиональные компетенции:

ОК 2. Организовывать собственную деятельность, выбирать типовые методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

ОК 3. Принимать решения в стандартных и нестандартных ситуациях и нести за них ответственность.

ОК 4. Осуществлять поиск и использование информации, необходимой для эффективного выполнения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

ОК 10. Бережно относиться к историческому наследию и культурным традициям народа, уважать социальные, культурные и религиозные различия.

Требования к знаниям, умениям:

Знать:

- основные сведения из биографии О.Э. Мандельштама;

- основные идейно-тематические особенности поэзии О.Э. Мандельштама, признаки его мироощущения; поэтическую и художественную новизну лирики поэта.

Уметь:

- анализировать литературный текст, используя сведения по истории и теории литературы (тематика, проблематика, нравственный пафос, система образов, особенности композиции, изобразительно-выразительные средства языка, художественная деталь);

- раскрывать конкретно-историческое и общечеловеческое содержание изучаемого литературного произведения; выявлять «сквозные» темы и ключевые проблемы русской литературы; соотносить произведение с литературным направлением эпохи;

- выявлять авторскую позицию;

- аргументированно формулировать свое отношение к прочитанному произведению;
- высказываться в устной и письменной форме по теме и проблеме текста;
- анализировать текст с точки зрения содержания, стилевых особенностей и использования изобразительно – выразительных средств языка.

Образовательные технологии:

- личностно-ориентированная;
- ИКТ;
- элементы здоровьесберегающая в рамках организационно – педагогического и психолого-педагогического разделов;
- элементы кейс-технологии.

Методы и приемы обучения:

- *по уровню активности* – активные (а именно: практическая деятельность по заданной структуре);
- *по источнику знаний* – а) словесные (а именно: беседа, объяснение); б) наглядные (а именно: демонстрация видеофрагментов);
- *по характеру познавательной деятельности*: а) объяснительно-иллюстративный (а именно: объяснение, беседа, инструктаж, демонстрация); б) репродуктивные (а именно: практические упражнения, алгоритмы, примерные воспитательные ситуации); г) частично-поисковая (а именно: аналитическая самостоятельная работа); д) исследовательский (а именно: сбор новых фактов);
- *по организации, стимулированию и контролю знаний и умений*: а) организация и осуществление учебно-познавательной деятельности; б) стимулирование и мотивация учебно-познавательной деятельности; в) контроль и самоконтроль в обучении.

Средства обучения: учебно-наглядные и натуральные пособия в формате кейса, раздаточный дидактический материал и эталоны ответов, тексты и комментарии к ним, инструкции по выполнению заданий; технические средства обучения: ноутбук, мультимедийный проектор, экран, слайдовый материал, интернет-ресурсы.

Интеграционные связи внутри дисциплины: «Русский языки» в разделах «Основные требования к письменной и устной речи, композиционные особенности художественного текста». Интеграционные связи между дисциплинами: история в разделе «Отечественная история первой четверти 20 века».

Ход учебного занятия

1. Организационный момент начала учебного занятия.

Преподаватель проводит мотивацию учебной деятельности, дает характеристику ее профессиональной значимости, новизны и степени изученности, подчеркивает значение темы для будущей профессиональной деятельности, проводит постановку целей занятия, излагает план занятия, включающий основные вопросы, подлежащие рассмотрению.

Основными тезисами мотивации изучения предстоящей темы является понимание студентами актуальности приобретенных умений анализа литературного текста, использования сведений по истории и теории литературы

(тематика, проблематика, нравственный пафос, система образов, особенности композиции, изобразительно-выразительные средства языка, художественная деталь); объяснять связь литературного произведения с проблематикой произведения, раскрывать конкретно-историческое и общечеловеческое содержание изучаемого литературного произведения; выявлять «сквозные» темы и ключевые проблемы русской литературы; соотносить произведение с литературным направлением эпохи.

Кроме этого, в ходе практической части учебного занятия идет формирование навыков работы с частью С – одной из самых сложных частей ЕГЭ по литературе. Преподаватель акцентирует внимание студентов на том, что невозможно хорошо сделать работу, которую не умеешь делать, поэтому подготовленные теоретический и практический блоки, содержащиеся в тематическом кейсе, проблемная ситуация, предлагаемая для конструирования путей ее разрешения, частично-поисковая и исследовательская работа помогут студентам приобрести необходимые знания и сформировать практические навыки. После мотивации преподаватель формулирует конкретные задачи по формированию умений и знаний по теме.

2. Определение исходного уровня знаний.

2.1 Преподаватель проводит определение исходного уровня знаний в форме Литературного практикума «Размышляем о прочитанном по теме «Идейно-тематические особенности поэзии М. И. Цветаевой»».

Обучающимся предстоит письменно проанализировать стихотворение М.И. Цветаевой «Моим стихам, написанным так рано...».

3. Переходим к реализации темы занятия.

3.1 Слово преподавателя:



(Звучит отрывок из рассказа Варлама Шаламова «Шерри-бренди» под «Ноктюрн» А. Хачатуряна из балета «Спартак».)

«Поэт умирал. Большие, вздутые голодом кисти рук лежали на груди, не прячась от холода. Раньше он совал их за пазуху, на голое тело, но теперь там было слишком мало тепла. Тусклое электрическое солнце, загаженное мухами и закованное круглой решёткой, было прикреплено высоко под потолком. Свет падал в ноги поэта – он лежал, как в ящике, в тёмной глубине нижнего ряда сплошных двухэтажных нар.

Поэт умирал так долго, что перестал понимать, что умирает. Иногда приходила, болезненно и почти ощутимо проталкиваясь через мозг, какая-нибудь простая и сильная мысль – что у него украли хлеб, который он положил под голову. И это было так обжигающе страшно, что он готов был спорить, ругаться, драться, искать. Но сил для всего этого не было, и мысль о хлебе ослабла.

Жизнь входила в него и выходила, и он умирал. Он верил в бессмертие, в настоящее человеческое бессмертие... он вовсе не устал жить. Он верил в бессмертие своих стихов. Вся его жизнь была литературной книгой, сказкой, сном, и только настоящий день был подлинной жизнью... К вечеру он умер.

Но списали его на два дня позднее – изобретательным соседям его удалось при раздаче хлеба двое суток получать хлеб на мертвеца, мертвец поднимал руку как кукла-марионетка. Стало быть, он умер раньше даты своей смерти – немаловажная деталь для будущих его биографов».

Это небольшой рассказ Варлама Шаламова «Шерри-бредни». И хотя сам автор отрицал, что рассказ о Мандельштаме, такова уж сила искусства, оно заставляет верить в фантазию художника, и, пожалуй, смерть поэта трудно представить иначе.

В рассказе не указано имя Мандельштама, просто – поэт. Но название «Шерри-бренди» точно отсылает нас к Мандельштаму, а точнее, к его одноименному стихотворению:

Я скажу тебе с последней
Прямотой:
Всё лишь бренди – шерри-бренди, –
Ангел мой.
Там, где эллину сияла
Красота,
Мне из чёрных дыр зияла
Срамота.

Греки сбондили Елену
По волнам.
Ну, а мне – солёной пеной
По губам.
По губам меня помажет
Пустота.
Строгий кукиш мне покажет
Нищета.
Ой ли, так ли, дуй ли, вей ли –
Всё равно;
Ангел Мэри, пей коктейли,
Дуй вино.

– Прочитав это стихотворение, невольно задаёшься вопросом: « Почему вдруг Шаламов назвал свой трагический рассказ об умирании – гибели поэта – этим легкомысленным «Шерри-бренди» из строки, где ясно сказано, что «всё лишь бренди».

– А как вы думаете, почему?

Ответ:

1) стихотворение лёгкое, весёлое, очень легко запоминается, и его читатели знают, что автор этих строк Мандельштам;

2) по контрасту, жизнерадостное ощущение стихотворения подчёркивает трагичность жизни поэта.

– Да, прекрасные светлые стихи и трагическая судьба автора этих поэтических строчек.

3.2 Кейс «Идейно-тематические и художественные особенности поэзии О.Э. Мандельштама (1891–1938)».

Инструкция по выполнению работы: прочитайте литературоведческие материалы по теме учебного занятия, составьте опорный конспект.

Осип Эмильевич Мандельштам родился 3 (15) января 1891 года в Варшаве, скоро семья переезжает в Петербург, город, который стал для него родным. О дате своего рождения поэт писал так:

И в кулак зажимая потёртый
Год рожденья – с гурьбой и гуртом,
Я шепчу обескровленным ртом:
Я рождён в ночь с 2-го на третье
Января, в девяносто одном
Ненадёжном году, и столетья
Окружают меня огнём...

– Семья, из которой вышел Осип Эмильевич, была среднего достатка. Отец, не пожелавший стать раввином и занимавшийся торговлей кожным сырьём, был мечтателем, влюблённым в Шиллера. Мать – музыкально одарённая женщина, с тонким художественным вкусом. Мальчик рос в атмосфере еврейского дома, вслушиваясь в музыку Скрябина и Чайковского. Важным этапом для становления Мандельштама-поэта стала учёба в престижном Тенишевском коммерческом училище, дававшем хорошую гуманитарную подготовку. Юноша посещает литературные вечера и концерты, которые часто устраивались в училище. Его влечёт литература и культура в широком смысле. Поэтому после окончания в 1907 году училища он едет за границу – в Париж, Рим, Берлин, слушает университетские лекции в Сорбонне, Гейдельберге, изучает французский, немецкий. Западноевропейская культура, соборы Парижа и Рима производят на него колоссальное впечатление, что немедленно переливается в стихи. И, действительно этот человек не мог и не хотел быть никем иным, как поэтом.

– Как Мандельштам вошёл в русскую поэзию? Как обрёл свою поэтическую славу в литературных кругах?

– Юноша ещё в училище осознал своё призвание. А подборка его стихов в девятом номере журнала «Аполлон» открыла читателю самобытный поэтический талант. Мандельштам включается в бурную литературную жизнь столицы, посещает творческую студию «Цех поэтов», сближается с акмеистами.

Акценты:

– В 1923 году выходит его сборник «Камень», включавший 23 стихотворения. И хотя тираж был всего 300 экземпляров, книга не осталась незамеченной. На нее откликнулись коллеги по «Цеху» – акмеисты С. Городецкий, Н. Гумилев, В. Нарбут. Но признание к Мандельштаму пришло с выходом второго издания «Камня» в 1916 году, в которое было включено 67 стихотворений. Это издание, выпущенное автором на свои средства, имело тираж тысячу экземпляров, тем не менее о книге восторженно писали многие рецензенты, отмечая ювелирное мастерство и чеканность строк, безупречность формы, отточенность стиха, несомненное чувство красоты. Этот сборник отличается особой торжественностью, готической архитектурностью строк, идущей от увлечения поэта эпохой классицизма и Древним Римом.

Период «Камня». Характерные художественные особенности – сочетание «суровости Тютчева» с «ребячеством Верлена». «Суровость Тютчева» – это серьёзность и глубина поэтических тем; «ребячество Верлена» – это лёгкость и непосредственность их подачи. Слово – это камень. Поэт – архитектор, строитель.

В 1923 году увидел свет еще один сборник с одинаковым названием «Камень», в 1922 вышла «Тристан», а в 1923 – «Вторая книга».

Период «Тристан» – до конца 1920-х годов: поэтика ассоциаций. Характерные художественные особенности: слово – это плоть, душа, оно свободно выбирает своё предметное значение. Другой лик этой поэтики – фрагментарность и парадоксальность. Мандельштам писал позже: «Любое слово является пучком, смысл из него торчит в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку». Иногда по ходу написания стихотворения поэт радикально менял исходную концепцию, иногда попросту отбрасывал начальные

строфы, служащие ключом к содержанию, так что окончательный текст оказывался сложной для восприятия конструкцией. Такой способ письма, выпускающий объяснения и преамбулы, был связан с самим процессом создания стихотворения, содержание и окончательная форма которого не были автору «предзаданы».

Комментарии:

– Какие темы звучат в стихах первых сборников? Это Рим, дворцы и площади Петербурга, любовь.

Давайте обратимся к теме Петербурга. В каких стихах предстаёт перед нами этот город? Какие символы Петербурга мы видим? («Адмиралтейство», 1913 г., «Петербургские строфы», 1913 г.).

Петербургские строфы
Над желтизной правительственных зданий
Кружилась долго мутная метель,
И правовед опять садится в сани,
Широким жестом запахнув шинель.
Зимуют пароходы. На припеке
Зажглося каюты толстое стекло.
Чудовищна, как броненосец в доке, –
Россия отдыхает тяжело.
А над Невой – посольства полумира,
Адмиралтейство, солнце, тишина!
И государства жесткая порфира,
Как власяница грубая, бедна.
Тяжка обуза северного сноба –
Онегина старинная тоска;
На площади Сената – вал сугроба,
Дымок костра и холодок штыка...
Черпали воду ялики, и чайки
Морские посещали склад пеньки,
Где, продавая сбитень или сайки,
Лишь оперные бродят мужики.
Летит в туман моторов вереница;
Самолюбивый, скромный пешеход –
Чудак Евгений – бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет!

Акценты:

– Каким вы увидели город в стихотворении «Петербургские строфы»? Какие грани поэтического таланта Мандельштама раскрываются в этом стихотворении?

Ответ: Петербург Мандельштама – это город с роскошными и выразительными зданиями, город Пушкина, это мир высокой культуры, красоты и город с его бытовыми сценами. Стихи о Петербурге поражают нас своей необыкновенной музыкальностью, изящностью и даже таинственностью.

– Когда мы говорим о поэте, нам важно почувствовать поэтическое восприятие им своей эпохи. А эпоха Мандельштама исполнена трагических событий. Революция. Гражданская война... И это трагическое веяние

эпохи врывается в его стихи, хотя революцию он принял восторженно. Особенно ярко отражает атмосферу времени стихотворение «Век», написанное в 1922 году. «Новая эпоха лишена, по Мандельштаму, человеческого содержания. Поэт чувствует себя одиноким и ненужным перед лицом исторической бури. История обретает смысл лишь тогда, когда она наполнена гуманистическим содержанием. Хаос превратить в гармонию, а историю в культуру – вот в чём предназначение художника:

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?

– Новый век стремится порвать со всей прежней историей и культурой, он не желает их знать. Но разбивает позвоночник:

И ещё набухнут почки,
Брызнет зелени побег,
Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век!...
Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый век начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать...

– Именно искусство, считает Мандельштам, является мощной связующей силой. Искусство, поэзия ответственны перед историей, культурой и человечеством.

1921 год мы вправе назвать новым этапом в поэтическом творчестве, да и в жизни поэта. Смерть Блока, расстрел Гумилёва. «В Петербурге мы сойдёмся снова...» – писал он в феврале 1921 года, уезжая в Грузию. Нет! Больше не будет Петербурга. Больше нет поэтического братства. Будет трудная жизнь вечного изгнанника. Будут стихи, эпохальные стихи, но только через 5 лет. За 5 лет он не напишет ни одной поэтической строки. И только в 30 годы зазвучит голос поэта, но это другой голос...

Период тридцатых годов XX века: культ творческого и эмоционального порыва и культ метафорического шифра. Характерные художественные особенности этого периода: «Я один пишу с голоса», – говорил о себе Мандельштам. Сначала к нему «приходил» метр («движение губ», проборматыванье), и уже из общего метрического корня вырастали «двойчатками», «тройчатками» стихи. Так создавались многие стихи зрелым Мандельштамом. Замечательный пример этой манеры письма: его амфибрахии ноября 1933 года («Квартира тиха, как бумага», «У нашей святой молодёжи», «Татары, узбеки и ненцы», «Люблю появление ткани», «О бабочка, о мусульманка», «Когда, уничтожив набросок», «И клёна зубчатая лапа», «Скажи мне, чертёжник пустыни», «В игольчатых чумных бокалах», «И я выхожу из пространства»).

Студенты слушают песню на стихи О.Э.Мандельштама «Я вернулся в мой город...», после прослушивания проводят анализ этого поэтического текста.

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
 До прожилок, до детских припухлых желез.
 Ты вернулся сюда, так глотай же скорей
 Рыбий жир ленинградских речных фонарей,
 Узнавай же скорее декабрьский денек,
 Где к зловещему дегтю подмешан желток.
 Петербург! я еще не хочу умирать!
 У тебя телефонов моих номера.
 Петербург! У меня еще есть адреса,
 По которым найду мертвецов голоса.
 Я на лестнице черной живу, и в висок
 Ударяет мне вырванный с мясом звонок,
 И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
 Шевеля кандалами цепочек дверных.

Комментарии:

– Почувствовали ли вы другого Мандельштама? Почувствовали ли, что поэт заговорил иначе? Происходит обмен впечатлениями, в ходе работы идет анализ поэтического текста.

Таблица 1

1.	Год написания стихотворения	1930
2.	В какой период творчества поэта оно написано	В литературу Мандельштам пришел до революции. Октябрьскую революцию встретил уже сложившимся поэтом. Круг увлечений молодого поэта был необычайно широк. Современники отмечали незаурядный талант, высокую духовную культуру, строгую взыскательность к собственному творчеству молодого поэта. Для новой власти Мандельштам был чужим. Стихотворение написано в период подъема поэтической активности Мандельштама, незадолго до первого ареста.
3.	Тема стихотворения	Я вернулся в мой город, знакомый до слез... Лирический герой возвращается в любимый Петербург, в котором прошло его детство. Здесь было тепло и уютно. Но город уже стал Ленинградом, в котором герою нет места, в котором жить страшно и одиноко.
4.	Основная мысль стихотворения	Лирический герой любит мир прошлого (Петербург). Он боится жить в новом мире, где подавляется все живое. Новый город – Ленинград – холоден, не узнаваем и жесток...
5.	Сюжет	Стихотворение состоит из 7 строф: 1-я строфа – слова лирического героя о возвращении в любимый город; 2-я, 3-я строфы – диалог лирического героя с самим собой; 4-я, 5-я строфы – слова лирического героя, обращенные к Петербургу, которого нет; 6-я, 7-я строфы – слова лирического героя о своих ощущениях в Ленинграде.
6.	Композиция	Композиция строится на противопоставлении образов Петербурга и Ленинграда. В основе композиции лежит прием антитезы: Петербург детства противопоставлен Ленинграду взрослого человека.

7.	Образы	Можно выделить два художественных образа: образ лирического героя и образ города (мой город, знакомый..) Ключевые слова – я и город. «Я» – лирический герой, «город» – Петербург и Ленинград.
8.	Язык художественного произведения	В стихотворении преобладает общеупотребительная лексика, наблюдаем приемы повтора и противопоставления. В стихотворении преобладают имена существительные и местоимения. Их более 30. Автору важны ощущения и мысли лирического героя. Мы наблюдаем скрытый диалог ТЫ – Я. В стихотворении всего 8 предложений, из них 3 восклицательных. Ощущение страха и насилия передается средствами всех уровней языка.
9.	Изобразительно-выразительные средства	Эпитеты – лестница черная, зловещий деготь; Метафора – рыбий жир фонарей, мертвецов голоса, вырванный с мясом звонок; Инверсия – кандалы цепочек дверных, в последних трех предложениях; Олицетворения – Петербург как живое существо, звонок ударяет в висок; звонок, вырванный с мясом; Антитеза: приметы умершего Петербурга и живого Ленинграда Анафора – Я в 1-м и последнем предложениях, Петербург. Находим аллитерацию: Образ Петербурга создают звуки – Р,Л,З,Ж,Д, а образ Ленинграда – звуки – Р, Щ,Щ,Ж,Ч. Прием противопоставления.
1	Место произведения в русской литературе.	«Ленинград» – одно из наиболее известных стихотворений Мандельштама. На первый взгляд, в стихотворении нет ничего особенного. Лирический герой вернулся в родной город, который сейчас называется иначе. Знакомый до слез город превратился в город смерти Декабрьский денек вызывает у героя ощущение страха, тревоги, тоски, отчаяния. Художественные образы говорят о приближении катастрофы. Родной Петербург мертв, страшный Ленинград живет. Все самое дорогое для героя связано с Петербургом, т. е. с прошлым, которого нет. Я на лестнице черной живу, и в висок Ударяет мне вырванный с мясом звонок. Поэт еще помнит адреса знакомых, по которым можно узнать об их судьбе: по которым найду мертвецов голоса. Поэт в страхе всю ночь ждет гостей дорогих (сотрудников НКВД), шевеля кандалами цепочек дверных. Боль и отчаяние звучат в этом стихотворении.
1	Выводы	Стихотворение пронизывают нотки грусти, тоски, одиночества и скорби по чему-то светлому и чистому, что уже никогда не повторится. Город, в который совершает путешествие лирический герой, знаком ему «до слез, до прожилок, до детских припухлых желез». Но этот любимый город, ставший когда-то навсегда очень дорогим, встречает его «рыбьим жиром речных

		<p>фонарей» и предстает в совершенно другом облике. Лирического героя поражает новый облик родного города, который в памяти продолжает оставаться прежним городом безоблачного детства, кровно родным, но в действительности до боли неузнаваемым и чужим. Мы чувствуем драматический накал. Оглядываясь по сторонам, Мандельштам пытается узнать прекрасный Петербург, но ничего дорогого из воспоминаний он не может разглядеть в этом уютном, проникнутом неуверенностью перед завтрашним днем и страхом перед настоящим городе. Новый город холоден и жесток. Декабрьский денек вызывает у героя ощущение страха, тревоги, тоски, отчаяния. Черно-желтая цветовая гамма вызывает ощущение тоски и беспокойства. Художественные образы говорят о приближении катастрофы. Родной Петербург мертв, страшный Ленинград живет. Все самое дорогое для героя связано с Петербургом, т. е. с прошлым, которого нет, но он любит мир прошлого и боится жить в новом мире. Боль и отчаяние звучат в этом стихотворении».</p>
--	--	--

Комментирование:

А вот ещё одно стихотворение, написанное в том же 1933 году. Услышав его, знакомые приходили в ужас и открещивались: «Я этого не слышал, ты мне этого не читал...». Мандельштам и сам понимал, что своим стихотворением подписывает себе смертный приговор. Этот сатирический политический памфлет впервые был напечатан только в 1987 по автографу, записанному поэтом после ареста, на допросе на Лубянке. Более контрреволюционного документа трудно придумать. Вот оно:

Мы живем, под собою не чуя страны,
 Наши речи за десять шагов не слышны,
 А где хватит на полразговорца,
 Там припомнят кремлёвского горца.
 Его толстые пальцы, как черви, жирны,
 И слова, как пудовые гири, верны,
 Тараканьи смеются глазища
 И сияют его голенища.
 А вокруг его сброд тонкошеих вождей,
 Он играет услугами полулюдей.
 Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
 Он один лишь бабачит и тычет.
 Как подкову дарит за указом указ –
 Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.
 Что ни казнь у него, то – малина
 И широкая грудь осетина.

– Что могло ожидать поэта за эти строки?

Даже после смертельного выстрела в рот остаётся больше шансов выжить, чем остаться в живых поэту после этих поэтических обвинений. Но произошло непредвиденное – вождь испугался поэта... Да-да, испугался

этого щуплого, рано постаревшего, отверженного интеллигента. Вместо расстрела, вместо лагерей неожиданно мягкий приговор – высылка в Чердынь с женой, а затем ссылка в Воронеж. Начался поединок один на один. Обреченный на положение ссыльного, к тому же лишенный средств к существованию, перебивающийся случайными заработками в газете, на радио, живущий на скудную помощь друзей, Мандельштам и в ссылке продолжал писать прекрасные стихи. Толчком для их возникновения становились подробности окружавшей поэта жизни. В стихах этих открывалась человеческая судьба: страдания, тоска, желание быть услышанным людьми. Но не только это: прикованный к месту своей ссылки, поэт с особенной остротой ощущает, как велик и прекрасен мир, в котором живет человек:

Где больше неба мне – там я бродить готов,
И ясная тоска меня не отпускает
От молодых еще воронежских холмов
К всечеловеческим – яснеющим в Тоскане.

Купленные в Воронеже простые школьные тетради заполнялись строками стихов, но в печати появиться они не могли. В течение многих лет эти рукописи с риском для жизни хранила вдова поэта. «Воронежские тетради» – бесспорная вершина поэзии Мандельштама. Всем существом своим протестовал Мандельштам против неволи, на которую был обречен, против одиночества, которое должно было стать уделом опального поэта.

В 1937 году срок ссылки истёк, поэт увидел Москву, встретил друзей, но возможности уцелеть не осталось. В ночь с 1 на 2 мая 1938 года Осип Эмильевич был арестован вторично. 20 июля 1938 года было утверждено обвинительное заключение следующего содержания:

«Следствием по делу установлено, что Мандельштам О.Э. несмотря на то, что ему после отбытия наказания запрещено было проживать в Москве, часто приезжал в Москву, останавливался у своих знакомых, пытался воздействовать на общественное мнение в свою пользу путем нарочитого демонстрирования своего «бедственного» положения и болезненного состояния. Антисоветские элементы из среды литераторов использовали Мандельштама в целях враждебной агитации, делая из него «страдальца», организовывали для него денежные сборы среди писателей. Мандельштам на момент ареста поддерживал тесную связь с врагом народа Стеничем, Кибальчицем до момента высылки последнего за пределы СССР и др. Медицинским освидетельствованием Мандельштам О.Э. признан личностью психопатического склада со склонностью к навязчивым мыслям и фантазированию. Обвиняется в том, что вел антисоветскую агитацию, то есть в преступлениях, предусмотренных по ст. 58-10 УК РСФСР. Дело по обвинению Мандельштама О.Э. подлежит рассмотрению Особого Совещания НКВД СССР».

2 августа 1938 года Особое совещание при НКВД СССР приговорило Мандельштама к пяти годам заключения в исправительно-трудовом лагере. 8 сентября он был отправлен этапом на Дальний Восток. Из пересыльного лагеря Владперпункт (Владивосток) он послал последнее в своей жизни письмо брату и жене: «Дорогой Шура! Я нахожусь – Владивосток, СВИТЛ,

11 барак. Получил 5 лет за контрреволюционную деятельность по решению ОСО. Из Москвы, из Бутырок этап выехал 9 сентября, приехали 12 октября. Здоровье очень слабое. Истощен до крайности. Исхудал, неузнаваем почти. Но посылать вещи, продукты и деньги не знаю, есть ли смысл. Попробуйте все-таки. Очень мерзну без вещей. Родная Наденька, не знаю, жива ли ты, голубка моя. Ты, Шура, напиши о Наде мне сейчас же. Здесь транзитный пункт. В Колыму меня не взяли. Возможна зимовка. Родные мои, целую вас. Ося.

Шурочка, пишу еще. Последние дни я ходил на работу, и это подняло настроение. Из лагеря нашего как транзитного отправляют в постоянные. Я, очевидно, попал в «отсев», и надо готовиться к зимовке. И я прошу: пошлите мне радиogramму и деньги телеграфом». 27 декабря 1938 года от сильнейшего истощения и переохлаждения Осип Манделъштам скончался в пересыльном лагере. Тело Манделъштама до весны вместе с другими усопшими лежало непогребённым. Затем весь «зимний штабель» был захоронен в братской могиле.

Вождь не помиловал. И бог
Не спас его от лютой смерти.
И опоздало на порог
Освобождение в конверте.
Изгой и пасынок судьбы
Унёс с собой свои печали.
И телеграфные столбы
Об этой смерти промолчали.
Он был высокой правде рад
И прожил жизнь свою поэтом
И перед жизнью виноват
Был только в этом, только в этом.
Николай Гумилев

Смерть была мучительно-жестокой, будничной и мгновенной. На земле нет могилы Манделъштама. Есть лишь котлован, куда в беспорядке сброшены тела замученных людей.

3.3 Уважаемые студенты! Продолжая знакомство с творчеством О.Э. Манделъштама, на канале YouTube посмотрите видеолекцию доктора филологических наук Олега Лекманова «Осип Манделъштам. Жизнь и творчество», во время просмотра делайте записи в рабочих тетрадях.

Список литературы

1. Калачикова О.Н. Метод кейс-стади: учебное пособие. Томск, 2012. 300 с.
2. Полат Е.С. Современные педагогические и информационные технологии в системе образования : учеб. пособие для студ. вузов. – 2-е изд., стер. М : Академия, 2008. 368 с.

Дурницына М.А.,
Почетный работник общего образования РФ,
преподаватель русского языка и литературы
ГБПОУ «Армавирский медицинский колледж»
г. Армавир

Некоторые приоритеты в преподавании русского языка в учреждении среднего профессионального образования

–Когда начинается урок? Когда прозвенел звонок?

– Нет, когда на уроке становится интересно!

С. Соловейчик

Работая на учебных занятиях по дисциплине «Русский язык» со студентами Армавирского медицинского колледжа, вынуждены, к сожалению, подтвердить сложившееся в обществе мнение: грамотность у обучаемых неуклонно снижается, а их интерес к русскому языку ослабевает. Даже высокие баллы, полученные на ЕГЭ и ГИА, не являются объективными показателями подлинного знания предмета. Такое состояние дел волнует передовую педагогическую общественность, не оставляет равнодушными этот вопрос и нас, преподавателей русского языка Армавирского медицинского колледжа. Содержание работы на уроках русского языка предполагает преодоление сложившегося противоречия.

Ключевые слова: русский язык, приоритеты в обучении, компетенции.

По нашему глубокому убеждению, истинное владение русским языком как в устной, так и в письменной форме необходимо каждому человеку, получившему образование: знания эти потребуются и в жизни, и в профессии. Следуя этому положению, мы особенно внимательны к первокурсникам, получившим основное общее образование и поступившим в колледж на базе 9 классов. Эти студенты должны получить и базовые знания по дисциплине, и быть готовы к сдаче ЕГЭ (в случае необходимости получения высшего образования), и должны продемонстрировать речевую компетентность в будущей профессии медицинского работника.

В своей работе мы определили приоритеты в обучении русскому языку: на учебных занятиях продолжать интеллектуальное и речевое развитие студентов, формировать навыки общения, повышать качество знаний. Мы придерживаемся сложившейся точки зрения, что повышение грамотности обучаемых – одна из главных задач уроков русского языка в современной школе, и инструментом в этом виде образовательной деятельности нами выбрана работа с текстом. Текст составляет основу дидактического материала дисциплины, с помощью которого предъявляются соответствующие лингвистические знания и формируются коммуникативные умения. Текст на уроках языка можно рассматривать и как предмет обучения (то есть то, чему нужно учить), и как средство обучения (язык живёт, функционирует только в речи, продуктом которой является текст). Поэтому на уроках русского языка мы предусматриваем разнообразную работу в этом плане: анализ текста с точки зрения задачи его создания, темы, основной мысли, авторского замысла, строения, связи частей, стилистического и жанрового своеобразия, использования соответствующих речевой задаче и условиям её решения средств языка, оценки их изобразительно-выразительных возможностей и т. д.

Творческие задания, которые необходимо нашим обучающимся выполнить самостоятельно, ориентируют их как на восприятие чужого текста, так и на создание собственного с учётом определённых правил текстообразования. Предлагая студентам работу с текстом, обязательно готовим и грамматический материал по теме учебного занятия. Бесспорно, что тексты должны быть интересными по содержанию, тогда уровень положительной и качественной активности студентов на уроке повышается в несколько раз. Это фрагменты из произведений А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, И.А. Бунина, К.Г. Паустовского, М.М. Пришвина и других авторов.

Учебники по русскому языку под редакцией В.В. Бабайцевой, А.И. Власенкова, Н.Г. Гольцовой также содержат богатейший дидактический материал для совершенствования языковой, лингвистической компетенций студентов.

Нами определены пути реализации установленных подходов в преподавании русского языка – это формирование лингвистической (умение проводить элементарный лингвистический анализ языковых явлений), языковой (практическое владение русским языком, его словарем и грамматическим строем, соблюдение языковых норм), коммуникативной (умение воспринимать чужую речь и создавать собственные высказывания), интеллектуальной (умение осуществлять анализ, синтез, обобщение и систематизацию языковых и текстовых единиц) компетенций.

Наиболее результативными являются следующие формы организации работы на уроке с текстом:

- концентрированный анализ текста;
- лексико-грамматический анализ текста;
- комплексный анализ текста;
- лингворечевой анализ текста;
- редактирование авторского текста;
- интеллектуально-лингвистические упражнения на материале фрагментов текста;
- работа с текстами-миниатюрами;
- сравнительный анализ двух текстов и другие.

Диапазон применяемых форм широк и вариативно разнообразен: применим как на отдельно взятом учебном занятии, так и в системе уроков.

Повторим, что главное в работе с текстом – сосредоточить внимание обучающихся не только на орфографии и пунктуации, но и на содержании текста как коммуникативно-познавательной единице.

Активному обучению студентов русскому языку способствует использование элементов современных образовательных технологий: личностно-ориентированной технологии, технологии сотрудничества, технологии проблемного, интегрированного и разноуровневого обучения, игровых и информационных технологий.

Процесс обучения студента можно отобразить в следующей цепочке: актуализация, мотивация, перечень необходимых компетенций, создание проблемной ситуации, реализация поставленных задач в усвоении темы, творческий процесс, творческий продукт, рефлексия, анализ и самоанализ, новый творческий продукт.

Продолжая тему, приведу один пример концентрированного анализа текста современного автора.

(1) Утром метро полно ш...леста газет. (2) Ра...вернутые стр...ницы остро пахнут типографской краской. (3) Внимание людей странствует в н...в...стях мира. (4) Лица замкнуты(,) и новый день еще (не) успел вполне ра...будить их и связать друг с другом. (5) Каждый ещё отг...рожен своим утром(,) своим(,) может быть(,) непозабываемым сном(,) своими заботами(,) любовью(,) теплом или горечью дома. (6) Рядом с вами(,) за этим нахмурен(н,нн)ым лбом или высоким шиньоном, таятся чужая судьба(,) надежды и страх. (7) А может быть(,) где-то рядом г...рит огонь сильных мыслей(,) таланта(,) страсти?.. (8) И мы мчимся (,)придерживаясь за св...ркающие п...ручки(,) отражаясь в посверкивающей тьме стекол(,) а зёрнышки впечатлений прор...стают(,) и(,) кто знает(,) какие новые всходы дадут они потом.

(Н. Ватолина)

Инструкция по работе с текстом.

1. Перепишите текст, вставляя пропущенные буквы, раскрывая скобки.

2. Озаглавьте текст. Определите стиль текста, тип речи, аргументируйте свой ответ.

Варианты ответа на задания 1, 2:

1. *Зёрнышки впечатлений.*

2. *Стиль текста – публицистический, так как автор Н. Ватолина делится своими впечатлениями о людях в утреннем метро, наблюдает за их погружением и в новости мира, и в непозабываемые сновидения, и в собственные заботы. И отгороженность пассажиров метро друг от друга – только внешняя, утренняя, символическая. Пройдет совсем немного времени, и «зёрнышки впечатлений прорастут» и дадут новые всходы. Автор размышляет, «какие новые всходы дадут они потом», эти людские утренние мысли и погружения.*

Назначение текста – передать информацию с одновременным воздействием на читателя. Автор уверен в положительности зарождающихся и прорастающих новых впечатлений, и этой уверенностью он легко и убедительно делится со своими читателями.

Текст общедоступен, эмоционален. Сфера применения – социальные и морально – этические отношения в обществе.

Тип речи – рассуждение.

Н. Ватолина использует образительно – выразительные средства: эпитеты (остро пахнут, нахмуренным лбом, чужая судьба, сильных мыслей, сверкающие поручни); метафоры (шелест газет, зёрнышки впечатлений, огонь сильных мыслей); олицетворения (внимание странствует, отгорожен утром, день еще не успел разбудить, таятся судьба, надежды, страх); восходящая градация (огонь сильных мыслей, таланта, страсти...); оксюморон (в посверкивающей тьме); гипербола (внимание людей странствует в новостях мира).

Кроме ИВС особое значение приобретают синтаксические конструкции, которые позволяют автору достоверно передать свои впечатления. К таким следует отнести противопоставление (чужая судьба, надежды и страх – огонь сильных мыслей, таланта, страсти); однородные члены предложения (4,5); риторические вопросы (8).

3. Определите главную мысль текста, сделайте ссылки на авторский замысел.

Вариант ответа на задание 3: «...а зёрнышки впечатлений прорастают, и, кто знает, какие новые всходы дадут они потом».

4. Замените слово *мчимся* из предложения 8 стилистически нейтральным синонимом. Запишите этот синоним (*едем*).

5. Среди предложений 5–8 найдите краткое причастие, выпишите его (*отгорожен*).

6. Замените словосочетание *типографской краской* (предложение 2), построенное на основе согласования, синонимичным со связью управление. Напишите получившееся словосочетание (*краской из типографии*).

7. Выпишите грамматическую основу (предложение 3) (*внимание странствует*).

8. В приведённом ниже предложении пронумерованы все запятые. Выпишите цифры, обозначающие запятые при вводном слове (2, 3).

Каждый еще отгорожен своим утром, (1) своим, (2) может быть, (3) незабытым сном, (4) своими заботами, (5) любовью, (6) теплом или горечью дома.

9. Среди предложений 1–5 найдите предложение(-я) с однородными членами. Запишите номер этого(-их) предложения(-ий) (4, 5).

10. Среди предложений 7–8 найдите предложение с обособленным обстоятельством, напишите его номер (8).

Инструкция по выполнению домашнего задания.

Напишите по прочитанному тексту сочинение-рассуждение, в котором прокомментируйте проблему, поставленную автором текста. В своей работе опирайтесь на жизненные впечатления и читательский опыт.

Используя текст как основу создания на уроках русского языка речевой среды, мы обеспечиваем освоение студентами не только правописных навыков, но и повышение речевой культуры, получаем возможность улучшить коммуникативные навыки, положительно изменяя общий интеллектуальный фон.

Список литературы

1. Воителева Т.М. Русский язык и культура речи. М.: Изд-во: Академия, 2008.
2. Кушевич Т.А. Учимся на чужих ошибках // Русский язык в школе. – 2012. – №2. С. 27–28.
3. Современная русская речь. Состояние и функционирование. М.: Изд-во: Эксмо, 2008.
4. Хаустова Д.А. Работа с современными текстами // Русский язык в школе. – 2012. – №3. С. 35–34.

Кулюкова В.В.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – проф. О.В. Четверикова)

Серебряный век: лики модернизма (урок – исследовательский проект)

На рубеже XIX–XX веков, по словам русского философа Н.А. Бердяева, наступил «серебряный век русской культуры», сравнительно недолгий (с конца XIX столетия

до 1917 года), но невероятно насыщенный общественными, политическими и культурными событиями отрезок русской истории. В статье представлены методические рекомендации по проведению урока-исследования «Серебряный век: лики модернизма».

Ключевые слова: модернизм, текст, Серебряный век, поэзия, урок-исследование, проект.

Тема урока: «Серебряный век: лики модернизма»

Тип урока: урок – исследовательский проект

Цели:

1. *Образовательная:*

- создать целостное представление о художественном наследии Серебряного века;
- закрепить навыки исследовательской работы;
- углубить представление о литературных направлениях рубежа веков.

2. *Развивающая:*

- развитие творческих способностей учащихся;
- развитие культуры устной речи;
- формирование коммуникативной компетенции учащихся.

3. *Воспитательная:*

- умение работать индивидуально и в группах;
- воспитание доброжелательного отношения друг к другу.

Оборудование: учебник «Русская литература XX века» под редакцией Н.И. Сухих; раздаточный материал (таблицы); сборники стихов поэтов Серебряного века; ноутбуки и проектор для презентации; ресурсы Интернета.

Задачи урока

1. Систематизировать знания учащихся по модернистским течениям и творчеству поэтов Серебряного века с использованием метода проектов.

2. Через организацию самостоятельной исследовательской деятельности добиться прочного усвоения учащимися данной темы, включить в самостоятельную деятельность по добыванию знаний учащихся с разным уровнем подготовки, обеспечить активную позицию в обучении всех учащихся класса.

3. Развить чуткость восприятия поэтического слова; формировать эстетический вкус.

Ход урока

I. *Слово учителя.* Первая половина XIX века – это «золотой век русской культуры. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Глинка – это только часть великих имён этого времени. На рубеже XIX–XX века наступил Серебряный век русской культуры, недолгий (с конца XIX столетия до 1917 года), но невероятно насыщенный общественными, политическими и культурными событиями отрезок русской истории. Что же это было за время – рубеж XIX–XX вв.? Какие события характеризовали эпоху?

(Ученики отвечают на поставленный вопрос. (1890 г. – начало эпохи экономического развития, реформы С.Ю. Витте. 1894 г. – начало царствования Николая II. 1904–1905 гг. – русско-японская война. 1905–1907 гг. – первая русская революция. 1906 г. – создание I Государственной Думы и аграрная реформа А.П. Столыпина. 1914 г. – начало Первой мировой войны. 1917 г. – Февральская революция; свержение самодержавия. Октябрьская революция.)

Учебная задача: Конфликт эпох! И именно эта сложная, пограничная ситуация порождает такое неповторимое явление как Серебряный век. Что же это: закат Российской цивилизации, кризис сознания или выход в обновленную жизнь и искусство?

Целью сегодняшнего урока является обобщение знаний о ведущих направлениях литературы рубежа веков, которые вы получили в результате совместной работы в течение двух недель над проектами. Каждая группа должна представить результаты своей работы, обобщив сведения о трех ведущих направлениях в поэзии рубежа веков.

Серебряный век – явление сложное, проявившееся в русской философской мысли, но прежде всего в поэзии. Впервые в литературном творчестве выражение «Серебряный век» было употреблено А. Ахматовой в поэме «Без героя»: *Были святки кострами согреты,/ И серебряный месяц яркий/ Над серебряным веком стыл.*

Сегодня у нас заключительный урок по поэзии Серебряного века. Мы подведем итог вашим исследованиям и попытаемся ответить на вопрос: Серебряный век – это ренессанс или упадок?

II. Защита проектов:

1. Символисты (групповая работа оформляется в виде электронной газеты)

2. Акмеисты (презентация)

3. Футуристы (используется ресурс Linoit)

III. Осмысление результатов работы (работа в чате и заполнение таблицы)

IV. Рефлексия. *В чем особенности творчества современников Серебряного века?*

1. В этот период создавали произведения самые разные писатели, нередко различные по творческим принципам, направленности таланта.

2. Главное, что их объединяло: осознание своей эпохи как совершенно особой, выходящей за пределы того, что было прежде. «Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвет поэзии и обострение эстетической чувственности, беспокойства исканий...» (философ Н. Бердяев).

3. В ощущениях поэтов звучит лейтмотив своей «потерянности», в их статьях переданы мучительные раздумья о современной им действительности и неоднозначность отношения к происходящим событиям.

4. Напряженные искания и чаяния. Свет этих творческих озарений навсегда останется в истории русской литературы.

5. Каждый поэт – ярчайшая индивидуальность, одарённая личность. Каждый считает, что он в ответе за будущее. Каждый стремится вобрать в своё творчество, воображение и душу весь мир.

Учитель: Так что же объединяло таких разных поэтов?

Учащиеся: Все эти поэты – современники, их объединяет время, сама эпоха; они убеждены, что участвуют в духовном объединении России.

– Всем им свойственно ощущение внутреннего хаоса и смятения, душевной дисгармонии.

– Все они по-особенному, трепетно относятся к слову, образу, ритму; все они новаторы в области звуковой организации и ритмико-интонационной структуры поэтического произведения.

– Их сближает беззаветное и преданное служение искусству. Стремление выразить настроение, музыку эпохи, презрение к пошлости, поиски новых путей в искусстве объединили творческие индивидуальности в яркие созвездия поэзии Серебряного века. Великие художники своего времени, отличавшиеся друг от друга не только стилем, но и мироощущением, художественным вкусом, поэты Серебряного века сделали много для развития и обновления русского стиха.

Представление проектов. Проект – «Акмеизм».

Акмеизм – ясность, простота, утверждение реальности жизни.

Группа «акмеистов» подготовила плакат и презентацию в программе POWER POINT.

На плакате размещены следующие разделы:

1. Портреты акмеистов.
2. Портреты Шекспира, Рабле, Готье, которых акмеисты считали выразителями своих идей.
3. Главные принципы акмеизма.
4. Выдержки из программных статей Гумилёва, Мандельштама. Учащиеся подготовили также компьютерную презентацию о Николае Гумилёве.

Выступила группа по следующему плану:

1. Рассказ о целях и задачах, поставленных акмеистами.
2. Рассказ о Н. Гумилёве, чтение стихотворения «Расстрел».
3. Чтение стихов Н. Гумилёва «Жираф», «Капитаны», «Попугай».
4. Тезисы из теоретических статей акмеистов.

Вопросы группам, прослушавшим выступление:

1. Какие основные принципы провозгласили акмеисты, споря с символистами?
2. В чём особенность их отношения к тропам?
3. Как переводится слово «акмэ»?
4. В чём смысл названия группы «Цех поэтов»?
5. Назовите имена представителей акмеизма.
6. Каковы основные мотивы лирики Н. Гумилёва?

Учащиеся делают обобщения, обмениваются мнениями, дополняют выполненные во время урока записи в таблице: что объединило поэтов в литературные течения (см. табл.).

Таблица 1

Поэты	Что объединяет поэтов
Символисты:	Музыкальность поэзии, новое содержание искусства, внимание к звуковому составу слова, к изысканным благозвучиям, ассонансам, аллитерациям; понимание многозначности слова.
Акмеисты:	Утверждение красоты жизни в её конкретно-чувственных проявлениях, возрождение традиций «золотого века», возвращение ценностей и красоты реального мира.
Футуристы:	Отрицание «старого» искусства, утверждение нового, призванного преобразить мир; установка на обновление поэтического языка, активное словотворчество; новые композиционные и графические эффекты в поэзии.

V. Слово учителя.

В целом неповторимость Серебряного века видится, прежде всего, в «пограничности» сложившейся в России ситуации с мощнейшим конфликтом эпох, который одним представлялся закатом европейской цивилизации, кризисом христианского сознания, другим – выходом в обновленную жизнь и искусство, возможностью достичь заветных творческих высот.

Серебряный век – явление сложное, неоднозначное и кризисное во многих сферах бытия. Но “кризис” в данном случае – не “упадок”, “провал” или “тупик” в обыденном смысле слова, а свидетельство интенсивных поисков новых путей, могучий ускоритель общественной жизни, генератор духовных сил. Быть может, в этом заключается самый весомый вклад России в мировую культуру.

Художественный уровень, открытия и находки в русской философской мысли, литературе и искусстве Серебряного века в своей величественной мощи дали творческий импульс в развитии отечественной и мировой культуры. Они обогатились не только уроками словесного мастерства, но и новыми темами, идеями в области формы, стиля, жанра, концепции личности и т. д. Философско-религиозный ренессанс дал целое направление культуре, философии, этике России и Запада, предвосхищая экзистенциализм, философию истории, новейшее богословие. Не случайно академик Д. Лихачев заметил, говоря о культуре Серебряного века: «Мы подарили Западу начало нашего века...».

VI. Домашнее задание:

- 1 в. Эссе «Мой серебряный век»;
- 2 в. Представьте свое литературное направление в форме театрализованной постановки;
- 3 в. Подготовьте провокационные вопросы к представителям двух других направлений и критические замечания в их адрес;
- 4 в. Творческое задание: используя образ бабочки, напишите три стихотворения в духе каждого из направлений.

Список литературы

1. Егорова Н.В. Поурочные разработки по русской литературе. М., ВАКО, 2009.
2. Максидонова. Конспекты уроков для учителя литературы. 11 класс. Серебряный век русской Поэзии. В 2-х ч. М., Владос, 1999.
3. Сухих И.Н. Литература. 11 класс. Практикум. М.: Академия, 2010.
4. Сухих И.Н. Книга для учителя. Литература в 11 классе. М., Академия, 2010.
5. Wikiwall. Режим доступа: <http://wikiwall.ru/wall/6416212c36a78962bdfе066799cae964> (Коллективный проект группы “Символисты”).
6. Linoit <http://linoit.com/users/kamil174/canvases/inbox> (Коллективный проект группы “Футуристы”).
7. Prezi.com http://prezi.com/vptqyk_gckwi/untitled-prezi/ (Коллективный проект группы “Акмеисты”).

Носова Е.А.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – проф. О.В. Четверикова)

К вопросу изучения лирики в школе

Статья посвящена проблемам школьного анализа поэтического текста. Отмечается, что для учителя главной является задача научить школьников говорить о своем переживании лирики, уметь выявлять текстовые смыслы и способы их означивания разными языковыми единицами.

Ключевые слова: лирика, автор, смысл, методика.

Анализ лирического произведения прочно вошел в школьные программы, стал ключевым заданием в системе ЕГЭ по литературе. Действительно, по тому, как выполнил ученик эту сложную работу, можно судить и о степени его образованности в области литературы, и об уровне его логического мышления, и о речевом развитии. Однако методика обучения учащихся этому виду деятельности разработана недостаточно полно. Каковы наиболее эффективные способы художественно-аналитического освоения учащимися лирического текста?

Слово «лирика» не только указывает на «род литературных произведений, преимущественно поэтических, выражающих чувства и переживания», но и означает то же самое, что и «лиризм» – «чувствительность в переживаниях, в настроениях; мягкость и тонкость эмоционального начала» [137]. Это нужно учитывать при изучении лирического текста в школе. Необходима определенная культура чувств, умение учителя и ученика говорить о них, вслушиваясь в себя и в авторский стих. Сопереживание и самоуглубление, самоанализ должны быть развиты как особые способности, так как без них полноценное восприятие литературного текста затруднительно.

Говорить о чувствах сложно, если узок круг эмоционально-художественных, эстетических ассоциаций. Развитие таких способностей – задача учителя литературы. Перед ним стоят цели:

а) приблизить юных читателей к авторскому взгляду на мир, помочь им почувствовать красоту созданных им образов, явленных в словесной ткани текста;

б) развивать творческое и воссоздающее воображение, на основе которого можно расширять круг эмоционально-художественных ассоциаций, совершенствовать способности эстетического освоения предмета.

Такой подход предопределен спецификой лирики как рода литературы. Одни литературоведы (Л.Я. Гинзбург, В.В. Кожинов) подчеркивали, что восприятие лирики сводится к непосредственному переживанию и именно лирическое переживание является предметом и содержанием поэзии. Другие (Г.Н. Поспелов) утверждали, что предмет и содержание поэзии – внутренний мир писателя, социальное сознание автора; третьи (М.А. Палкин) обращали внимание на гармонию субъективно-выразительных и объективно-образительных сторон лирики. Однако то, что образ-переживание играет определяющую роль в лирике, признавали все.

Самое трудное в школе – научить говорить о своем переживании лирики. Анализ – лишь инструмент, помогающий рефлексировать на тему поэтических смыслов: определить суть авторских значений и их роль в возникновении личностных читательских смыслов. «Успех достигается только в том случае, если исследователь умеет в нужный момент отложить аналитический скальпель и начать говорить образами <...>. Только в этом случае может дать плоды наблюдение «за извилистым законом» поэтической речи, за «поведением» стиха, за его общими принципами», – пишет Е. Винокуров [1, с. 3].

Тем не менее анализ лирического текста – это разработанная сфера теории литературы, имеющая своё языковое поле. И нужно учить школьников языку анализа лирики. Важными для школы являются теоретические разработки о доминантах лирического текста. Лирический текст – это многосмысловое пространство. При анализе такого текста мы определяем не одну единую авторскую мысль (идею), а смысловые доминанты.

Чему учит лирический текст с точки зрения моделирования речи вообще? Слова в лирике отличаются емкостью, выразительностью, предельной экономией художественных средств. Они порой теряют смысл вне контекста и словесно-звукового оформления строки. В лирике замечено особое единение (взаимопроникновение) содержания и формы, причем элементы формы признаются приоритетными.

При восприятии лирики, в отличие от других родов литературы, происходит максимальное присвоение прочитанного, обретение личностных смыслов в художественном тексте, что позволяет читателю понять сокровенное в себе. Возможно, именно это свойство поэзии позволило А.Н. Островскому горестно воскликнуть после смерти А.С. Пушкина: «Некем думать и некем чувствовать!», а В.Г. Белинскому провозгласить: «Читая Пушкина, можно превосходным образом воспитать в себе человека».

Заметим, что специфические свойства лирики как рода литературы не позволяют подойти к анализу поэтического текста с сугубо аналитических позиций. Анализ поэтического текста требует привлечения инструментария художественного познания, включения субъективного читательского восприятия, ассоциативного мышления, элементов рефлексии.

Как объяснить школьникам специфические особенности лирики? Это возможно сделать, обратившись к образному языку поэзии. Вот как, например, может строиться такое объяснение:

Учитель: Поэты сами пытаются объяснить читателю особенности поэтического взгляда на мир, секреты творчества. Обратимся к трем стихотворениям Е. Баратынского. Вспомним: *Сначала мысль воплощена в поэму сжатую поэта, / Как дева юная, темна для невнимательного света...*

Поэтические строки намекают нам о таких свойствах лирики, как предельная экономия художественных средств, многозначность поэтического слова, смыслы которого темны для невнимательного читателя. Поэзия требует бережного к себе отношения: чувство легко разрушается, если мы врываемся в поэтический текст с какой-нибудь «аналитической линейкой», пытаясь все объективно измерить, забывая, что главное в поэзии – гармония и синтез: *Чудный град порой сольется / Из летучих облаков; // Но лишь ветер его коснется, / Он исчезнет без следов. // Так мгновенные созданья / Поэтической мечты / Исчезают от дыханья / Посторонней суеты.*

Поэзия обладает огромной воспитательной силой – она существует для того, чтобы возвышать человека, она врачует при помощи катарсиса: *Болящий дух врачует песнопенье. // Гармонии таинственная власть / Тяжелое искупит заблужденье / И укротит бунтующую страсть*. Несколько слов – и целый образ, который легко запоминается и начинает жить как афоризм. Впрочем, именно все эти свойства лирического текста и делают поэзию практически непере译имой. Своеобразие лирического образа в том, что это одновременно и образ-переживание сам по себе, и образ того человека, которому принадлежит переживание, и образ предметов, событий, явлений, вызвавших это переживание. Все это вместе оформлено в словесно-речевой образ, в авторскую концепцию мира.

Целостность лирического текста, действительно, легко разрушается. Необходимо помнить об этом и в конце анализа вновь воспроизводить лирическое произведение в выразительном чтении. Это обязательное методическое правило.

Приемы обучения зависят от специфики текста. Это различные виды чтения, творческие задания, в основе которых стилистический эксперимент, лингвистическая задача, домысливание текста (прием открытого конца), составление ассоциативного ряда, «выписки на тему», работа с опорными схемами. Степень освоения художественного текста и овладение элементами его анализа показывают изложения и сочинения, контрольная работа – письменный анализ текста. Знания по теории литературы целесообразно выявлять при помощи тестов.

Для активизации мыслительной деятельности учащихся, создания атмосферы сотворчества в процессе изучения лирического произведения можно использовать прием стилистического эксперимента, в частности – лингвистическую задачу. Обратимся к стихотворению Ф.И. Тютчева «Фонтан».

Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится;
Как пламенеет, как дробится
Его на солнце влажный дым.
Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной –
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден.
О смертной мысли водомет,
О водомет неистоцимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя мятет?
Как жадно к небу рвешься ты!..
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Сверкает в брызгах с высоты.

Учащиеся находят свои варианты слов, сравнивают их с авторскими, размышляют о своеобразии авторского мировосприятия. Вопросы для беседы могут быть следующими.

1. В чем, на ваш взгляд, заключается оригинальность тютчевских эпитетов?

2. Почему слова, в обыденной речи не сочетающиеся, в поэтической речи приобретают вид гармонического единства?

3. Как бы вы определили общий тон этого стихотворения (высокопарно-величественный, торжественно-приподнятый, грустно-иронический, пессимистический и т. д.)?

4. Какую роль играют архаизмы, перифразы, риторический вопрос, восклицание?

5. Что было бы утеряно, если вместо слова «длань» появилось бы слово «ладонь»?

6. Обратите внимание на композицию стихотворения: какой излюбленный прием использует автор и как это помогает ему создать глубокий философский символ одновременного величия и бессилия человеческого разума?

7. К кому обращается лирический герой в первой и второй строфах?

8. Как меняется пространственная и временная точка зрения?

Затем можно предложить учащимся коллективный анализ текста на основе общего алгоритма, составленного ими. Школьники знают, что свои размышления они должны будут соединить в единый текст. На основе эвристической беседы или различных видов деятельности на уроке старшеклассники приближаются к разгадке тайны тютчевского «Фонтана». В конце такой работы мы предлагаем обобщение, которое может быть представлено как сочинение, а, по сути, это филологический анализ лирического текста в доступном для учащихся виде. Задача школьников по выделенным речевым опорам сделать изложение услышанного, творчески переработав его.

Такое общение с текстами культуры, несомненно, обогащает каждого. Это делает возможным овладение особыми «единицами языка» – «образами и идеями стихотворений» как частью нашего эмоционально-эстетического опыта, нашего языкового сознания.

Список литературы

1. Винокуров Е. Поэзия и мысль. М. : Сов. Россия, 1966.
2. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. М. : АЗЪ, 1995.
3. Тютчев Ф.И. Избранная лирика. М. : Синергия, 2004.

Панкова Д.Ю.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Т.Г. Танасова)

Открытый урок по литературе в 9 классе

В статье предлагается методическая разработка урока по литературе. Цель урока – помочь обучающимся сопоставить судьбу главного героя с судьбой всего русского народа, на чью долю выпали тяготы Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: урок, текст, герой, война, смысл.

Тема урока. М.А. Шолохов «Судьба человека». Судьба человека и судьба народа в годы ВОВ.

Цели:

Образовательные:

- Познакомить обучающихся с творчеством М.А. Шолохова, ознакомить учащихся с историей написания рассказа, дать некоторые биографические сведения о писателе;

- Знать содержание рассказа «Судьба человека», обучать вдумчивому чтению, уметь вести беседу и анализировать произведение, выделять ключевые эпизоды;

- Дать характеристику главному герою – Андрею Соколову, выявить особенности этого литературного персонажа;

- Сопоставить судьбу главного героя с судьбой всего русского народа, на чью долю выпали тяготы Великой отечественной войны.

Развивающие:

- Развивать умение работать с художественным текстом;

- Развивать мышление, умение рассуждать, сравнивать, высказывать свою точку зрения и подтверждать текстовым материалом;

- Развивать навыки анализа образов.

Воспитательные:

- Воспитывать чувство долга, патриотизма, гордости за нашу страну;

- Воспитывать гражданскую позицию обучающихся;

- Способствовать воспитанию духовно богатых людей, учить состраданию, любви к другим.

Ход урока

Людей неинтересных в мире нет.

Их судьбы – как истории планет.

У каждой все особое, свое,

и нет планет, похожих на нее.

Е. Евтушенко

Люди – хозяева своей судьбы.

Паскаль

Наделяет нас достоинствами природа,

а помогает их проявить судьба.

Ларошфуко

Жизнь прожить – не поле перейти.

Пословица

1. Подготовка учащихся к восприятию материала. Объявление темы, эпиграфа урока.

Учитель:

– Дети, перед Вами стихотворение и высказывания известных людей, а какая тема их объединяет? (*Тема судьбы человека*).

– Вы правы ребята, и сегодня мы будем говорить о судьбе человека и судьбе народа в годы Великой Отечественной войны по рассказу М.А. Шолохова «Судьба человека».

– Как вы считаете, какие перед нами могут быть поставлены цели?

Сегодня мы проведем урок литературы, и это будет не просто урок-исследование, а получение новых знаний и подготовка к предстоящему сочинению. И вся исследовательская работа должна быть отражена в маршрутных листах, которые лежат перед Вами на партах.

Вступительное слово учителя.

Незабываемый след в истории многих народов оставила Вторая мировая война. В душе каждого человека остались раны, которые были страшнее, чем рана от пули или снаряда. Мать не дождалась сына, жена – мужа, дети – отца. А как больно было вернувшемуся с войны бойцу увидеть вместо родного дома глубокую воронку от бомбы или пустой двор, в котором никто его не встречал, потому что все погибли... Каждой семье коснулось черное крыло войны: кто-то был ранен, кто-то погиб, кто-то вернулся с покалеченной душой. Тема войны нашла отражение и в творчестве известного русского писателя Михаила Шолохова. О своей самой сокровенной писательской цели он говорил так: «Я видел и вижу свою задачу как писателя в том, чтобы всем, что написал и напишу, отдать поклон этому народу-труженику, народу-строителю, народу-герою» [5, с. 29].

Формирование новых знаний, умений, навыков.

1. Сообщение учеников о жизни и творчестве писателя.

Учитель литературы: Я заранее предложила подготовить сообщения о жизни и творчестве писателя. Сегодня мы коснемся только некоторых эпизодов его творческого пути.

Ученик 1: Взросление Шолохова началось рано. Когда началась Великая отечественная война, писатель был уже опытным, повидавшим многое человеком. Еще с 15 лет началась его самостоятельная жизнь. Революция, гражданская война сделали его очень быстро взрослым. В 1922-м году на Дону, в родном крае писателя, было неспокойно, банды разоряли земли. И ему пришлось на донской земле воевать с бандитами.

Звучит музыка «Священная война».

Ученик 2: К 1941-му году у писателя уже огромное литературное наследие: романы «Тихий Дон», «Поднятая целина», «Донские рассказы». В годы войны его перо продолжало работать – оно звало соотечественников вставать на защиту родной страны. Шолохов уходит на фронт: он и корреспондент, и боец. Пережил ранение. В 1942 году потерял 75-летнюю мать, которая погибла от разрыва бомбы. В годы войны были написаны публицистические произведения, рассказы «Русский характер», «Наука ненависти», немного позже – «Судьба человека», «Они сражались за Родину».

Учитель литературы. В 1946 году во время охоты Шолохов встретился на берегу реки с бывшим фронтовиком. Это была случайная, недолгая встреча. Он рассказал писателю, которого принял за шофера-фронтовика, историю своей жизни, навсегда оставшуюся у него в памяти. Долго Шолохов вынашивал мысль, планы, образы. И только через 10 лет в газете «Правда»

был напечатан рассказ «Судьба человека», который потряс многих. В редакцию, на радио, писателю посыпались письма. Писали люди, пережившие все ужасы плена, семьи погибших, врачи, ученые, друзья по перу (даже из-за границы – Хемингуэй, Ремарк). Многие люди хотели найти Андрея Соколова, низко поклониться ему, окружить его заботой, отдать ему свое тепло.

Работа над содержанием.

Учитель литературы.

Вставал вопрос в любые времена

Что жизнь такое? Для чего она?

Раз есть она, то как её прожить?

Эти вопросы волнуют каждого живущего на земле. Действительно, во все времена человек спрашивал себя: «Что такое жизнь, что такое судьба, для чего я родился? Как прожить жизнь? Вероятно, и писателя они не оставляли равнодушным. Давайте обратимся к содержанию «Судьбы человека».

– Кому и почему Шолохов посвятил рассказ?

(Реализация индивидуального задания).

Ученик 3: Евгении Григорьевне Левицкой, члену КПСС с 1903 года. Она прожила трудную, но славную жизнь, боролась за свободу своего народа, за его права; была сослана вместе с детьми в ссылку. Своим посвящением писатель как бы напоминает, что нельзя разгадать тайну величия и трагической красоты характера героя, его судьбу отдельно от судьбы народа и Родины.

Учитель литературы:

– Что вы можете сказать о композиции этого произведения? (Автор пользуется особым композиционным приёмом – рассказ в рассказе. Это позволяет познакомиться с исповедью А. Соколова, пережившего все беды, мучения и страдания, доставшиеся на его долю, это как рассказ из первых уст, поэтому он достоверный).

Учитель литературы. Рассказ имеет кольцевую композицию. Он начинается со встречи автора со случайными попутчиками – Андреем Соколовым и Ванюшей – завершается расставанием с этими людьми, ставшими автору близкими и дорогими. В центральной части произведения повествование ведется от имени главного героя, что позволяет проследить за событиями его жизни, его нелегкой судьбой.

– Какие этапы жизни Андрея Соколова мы можем выделить в рассказе? (*Довоенная жизнь, война и послевоенная жизнь*).

Довоенная жизнь.

– Какой была довоенная жизнь А. Соколова? (Работа с текстом).

Учитель литературы.

– Как Шолохов рисует жизнь героя до войны? (*выделяет наиболее важное в жизни, создает обобщенные картины: «придешь с работы...», «Приходится выпивать...», «Такие кренделя выписываешь...». Отобранными штрихами и черточками рассказывает об изменениях в жизни героя: «Вскорости у нас дети пошли...», «В двадцать девятом завлекли меня машины. Изучил автодело, сел за баранку на грузовой...» и так далее. Глаголы в основном, прошедшего времени*).

– А почему именно так? *(да потому что это простое человеческое счастье, и А. Соколов был счастлив; был счастлив в прошлом. Перед нами эпический план изображения).*

Уход на фронт и прощание с семьей. Война.

– Война катастрофически изменила жизнь Соколова. Обратите внимание, как писатель говорит об этом? *(А тут вот она, война).*

– Чем эта фраза отличается от предыдущих? *(Внезапность, трагичность, прошедшее время уступает место художественному настоящему времени. Эпический план изображения переходит в драматический).*

– Найдите в тексте самые яркие, проникновенные строчки, рассказывающие о прощании Соколова с семьей.

– В каких словах скорбная высокая лирическая нота звучит как заклинание? *(Помирать буду, а не прощу себе, что тогда ее оттолкнул!..)*

– Какое изобразительное средство использовал здесь автор и почему? *(Градация – для создания особого эмоционального накала в передаче переживаний героя – и тех, которые он испытывает сейчас, и тех, которые были в прошлом, и тех, которые до конца жизни будут сопутствовать ему).*

Плен.

Учитель литературы. Судьба избрала для Соколова самый горький вид испытаний – фашистский плен.

– Как Соколов попал в плен? (Текст).

– Как ведет себя герой? *(В безмерно тяжелых условиях он проявил недюжинное самообладание, высокое чувство собственного достоинства).*

– В А. Соколове отразилась одна из лучших черт русского народа – «всегдашняя и скорая готовность к защите Родины, понимание святой правоты борьбы народа против лютого врага. Для него противоестественна война, но если она началась, если враг напал на родную страну, то в такое время он не мыслит для себя иной доли, кроме солдатской службы» [1, с. 102].

– Почему Соколов решается на побег? *(Целеустремленный, мужественный человек, настоящий мужчина).*

Работа с маршрутным листом.

– Несокрушимая нравственная сила, исключительное мужество, твердость духа помогли Соколову победит в начатой Мюллером игре. Давайте понаблюдаем за этой сценой и подумаем над вопросом: в чем символическое значение этого эпизода? *(Фильм. Сцена с комендантом Мюллером имеет символическое значение. Поведение Соколова олицетворяет несломленность духа русского народа, непобедимость его воли, его свободолюбивых устремлений. Русская нация стала непреодолимым препятствием на пути фашистов к желанной победе.)*

– А о чем говорит тот момент, когда наш герой приносит изголодавшимся товарищам буханку хлеба и кусок сала? *(Чувство товарищества заставляет его в критическую минуту забыть о себе и сделать все возможное, чтобы помочь людям. Ведь стойкость, дух товарищества, преданность отечеству – эти качества издавна присущи были русскому солдату).*

– Какие черты характера А. Соколова мы запишем в маршрутных листах? *(Стойкость, дух товарищества, преданность отечеству).*

Гибель семьи.

Учитель литературы. Еще одно испытание – гибель семьи. (Работа с текстом).

– И на войне, и в мирной жизни Соколов руководствуется каким принципом поведения? (*«На то ты и мужчина, на то ты и солдат, чтобы все вытерпеть, все снести, если к этому нужда позвала»* [6, с. 316]. Эта фраза – лейтмотив произведения (ведущий мотив, господствующее настроение), охватывает одну из важнейших сторон его содержания. Шолохов, раздумывая об Отечественной войне, подчеркивал, что «жертвы, принесенные во имя спасения Родины, не убавили наших сил, а горечь забываемых утрат не принизила нашего духа» [1, с. 30].

Учитель литературы. Эта мысль отразилась и в финале рассказа. В нем утверждается идея органической преемственности поколений.

Встреча с Ванюшкой, ставшим Андрею сыном.

Просмотр отрывка из кинофильма «Судьба человека».

– Почему Соколов решается усыновить Ванюшу? Что общего в их судьбах?

– Сможет ли Андрей вырастить из Ванюши достойного гражданина?

– Найдите в тексте слова, подтверждающие данное высказывание. (*Около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его Родина*).

– Как вы понимаете слово судьба?

А теперь посмотрите в электронном словаре толкование слова *судьба*.

Ученик 1 работал с энциклопедией «Кирилла и Мефодия» (*Складывающийся независимо от воли человека ход событий, предопределяющий все, что происходит в жизни*).

Ученик 2 работал с Толковым словарем С.И. Ожегова. (*Стечение обстоятельств, не зависящих от воли человека, ход жизненных событий*).

– Как судьба главного героя соотносится с судьбой всего народа? (*А. Соколов – часть целого народа, который выстоял в тяжелейшей борьбе с врагом*).

– Чем поучительна для вас история А. Соколова? (*Беспредельный патриотизм, несгибаемая стойкость и мужественное терпение, великодушие, способность к самопожертвованию, защита смысла и правды человеческого существования*).

– Какая основная тема рассказа «Судьба человека?» (*Человек на войне*).

– Идея рассказа? (*Пройдя через самые тяжелые испытания, он сохранил главное – свое человеческое достоинство, любовь к жизни, отзывчивую чуткую душу, человечность*).

– Какую проблему поднимает автор в произведении? (*Нравственного выбора человека*).

Давайте вернемся к эпиграфу: «Я видел и вижу свою задачу как писателя в том, чтобы всем, что написал и напишу, отдать поклон этому народу-труженику, народу-строителю, народу-герою».

– Как вы думаете, удалось ли М. Шолохову воспеть народ-труженик, народ-строитель, народ-герой в рассказе «Судьба человека»?

Работа в группах, маршрутных листах.

– Расскажите свое мнение об уроке?

Рефлексия. У Вас на партах лежат звездочки разного цвета. Если урок оставил равнодушным, крепите желтые звездочки. Заставил задуматься о жизни и судьбе человека – зеленые звездочки. Понравился – синие.

Домашнее задание. Написать сочинение на тему: «Андрей Соколов – главный герой рассказа М. Шолохова «Судьба человека»».

Список литературы

1. Бирюков Ф.Г. О подвиге народном: Жизнь и творчество М.А. Шолохова. М.: Просвещение, 1989. 207 с.
2. Гуйс И. Рассказ М.А. Шолохова «Судьба человека» и его киноинтерпретация // Литература: Газета Издательского дома «Первое сентября»И. – 2009. – № 10. С.40–43.
3. Кобринский А. О рассказе М. Шолохова «Судьба человека». Миф и идеология // Литература: Газета Издательского дома «Первое сентября». – 2003. – № 17. С. 7
4. Платонова Т. «Судьба человека» М. Шолохова и Галицко-Волынская летопись. Опыт параллельного прочтения. 9 кл. // Литература в школе. – 2003. – № 6. С. 32–34.
5. Федь Н.М. М.А. Шолохов: штрихи к биографии // Литература в школе. – 1993. – № 4. С. 28–33.
6. Шолохов М.А. Собр. соч.: в 9 т. М. : ТЕРРА – Книжный клуб, 2001.

Самойленко Т.,
магистрант ИРиИФ
АГПУ, г. Армавир
(науч. рук. – доц. Т.Г. Танасова)

Русский характер в рассказе М. Шолохова «Судьба человека» (фрагмент урока мужества)

В статье предлагается разработка урока по рассказу М. Шолохова «Судьба человека».

В рассказе «писатель показал лучшие черты русского национального характера, благодаря которым советские люди одержали победу.

Ключевые слова: рассказ, герой, стойкость, мужество.

Тема войны (сначала гражданской, затем Великой Отечественной) является в творчестве Шолохова главной темой. В военных корреспонденциях, очерках «На Дону», «На юге», «Военнопленные», «В казачьих колхозах» писатель раскрывает античеловеческий характер развязанной гитлеровцами войны.

В июне 1942 года был опубликован рассказ «Наука ненависти». Это художественное обобщение опыта народа, обретшего твёрдую уверенность в том, что примирения с врагом быть не может; жгучую ненависть ко всему, что несёт человеческую гибель, порабощение; патриотизм, уверенность в победе над врагом [2, с. 40–43].

В 1943–1944 гг в газетах «Правда» и «Красная звезда» начали печататься главы романа «Они сражались за Родину». После войны в «Правде» опубликованы очерки «Слово о Родине», «Борьба продолжается», «Не уйти палачам от суда народов» и др.

Одним из наиболее запоминающихся стал рассказ «Судьба человека», написанный уже после войны, в 1956 году. Сегодня мы поговорим о нём подробнее. Впервые рассказ «Судьба человека» был опубликован в газете «Правда» на рубеже 1956–1957 годов (31 декабря и 2 января). Вскоре он был прочитан по Всесоюзному радио. Рассказ потряс миллионы людей.

Учитель: Каково ваше впечатление от рассказа? Легко ли он прочитался?

Шолохов написал этот рассказ в очень короткий срок: всего за несколько дней. Однако творческая история его занимает многие годы: между случайной встречей с человеком, ставшим прототипом Андрея Соколова, и появлением «Судьбы человека» пролегло десять лет.

В этом рассказе Шолохов изобразил судьбу рядового советского человека, прошедшего войну, плен, испытывавшего много боли, тягот, потерь, лишений, но не сломленного ими и сумевшего сохранить теплоту души.

Учитель: Каким рисует автор своего героя при их случайной встрече на берегу реки?

Впервые мы встречаем главного героя Андрея Соколова у переправы. Представление о нем мы получаем через впечатление рассказчика. Соколов – высокий, сутуловатый мужчина, у него большие темные руки, глаза «словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть». Жизнь оставило в его внешности глубокие и страшные следы. Но он говорит о своей жизни, что она была у него обыкновенная, хотя, как мы узнали позже, на самом деле она была полна ужасных потрясений.

Андрей Соколов, словно ненароком, поведал случайному встречному горестную историю, которая произошла именно с ним, а перед нашими глазами встал обобщенный образ русского человека, наделенный чертами подлинной человечности и настоящего героизма.

Учитель: Как вы думаете, почему Андрей Соколов рассказывает историю своей жизни незнакомому человеку?

Когда Соколов женился, в его жизни появилась светлая полоса. Его счастье было в семье. О жене Ирине он отзывался с любовью и нежностью. Она была умелой хранительницей домашнего очага, старалась создать в доме уют и теплую атмосферу, за что муж ей был безмерно благодарен. Андрей Соколов нашел свое нехитрое счастье: жена – умница, дети – отличники, свой собственный домик, скромный достаток – это все, что ему было нужно.

Но война разрушила его жизнь, как и тысячи жизней других людей. Тяжело ему далось прощание с семьей. Сердце его жены предчувствовало, что эта разлука навсегда. Тогда он оттолкнул на мгновение, разозлился, посчитав, что она его «заживо хоронит», а вышло все наоборот: он вернулся, а семья погибла. Эта потеря для него – страшное горе, и сейчас он винит себя за каждую мелочь, вспоминает каждый свой шаг. Но Соколов несправедливо себя обвиняет, потому что он сделал все, что мог, чтобы вернуться живым, и честно выполнял этот долг.

Учитель: В чем видит счастье А. Соколов до войны? (Семья, работа, дом, дети.)

Когда нужно было отвезти боеприпасы батарее, оказавшейся без рядов под вражеским огнем, командир автороты спросил: «Проскочишь Соколов?» Но для него этот вопрос изначально был решенный: «А тут и спрашивать нечего было. Там товарищи мои, может, погибают, а я тут чухаться буду?» В его машину попал снаряд, и Соколов оказался пленником. Много боли, тягостей, унижений претерпел он в плену, но в любой ситуации он сохранял свое человеческое достоинство. Когда немец велел снять ему сапоги, то он протянул тому и портянки, чем поставил фашиста в глупое положение в глазах товарищей. И враги смеялись не над унижением русского солдата, а над своим же.

Это качество Соколова проявилось и в сцене в церкви, когда он услышал, что один из солдат угрожал молодому командиру его выдать. Соколову противна мысль, что русский человек способен на такое гнусное предательство. Андрей задушил негодяя, и ему стало так отвратительно, «будто он не человека, а какого-то гада душил».

Учитель: Какое значение имеет эпизод «В церкви»? как проявляют себя люди? Какая позиция ближе всего Соколову?

Соколов пытался бежать из плена, он во что бы то ни стало хотел вернуться к своим. Однако в первый раз ему это не удалось, его нашли с собаками, избили, истерзали и посадили в карцер на месяц. Но это его не сломило, мечта о побеге у него осталась. Его поддерживала мысль о том, что на Родине его ждут, и должны дождаться.

В конце концов, Соколову удалось сбежать, но и тут он думал о долге перед Родиной и привез с собой немецкого инженера с ценной информацией.

Но жизнь не пощадила Андрея. Война отняла у него семью, и в самый День Победы его гордость – единственного сына. Но она не смогла уничтожить дух русского человека. Андрей сумел сохранить в душе теплоту для маленького мальчика, сиротки, которого нашёл у дверей чайной и стал для него отцом.

Учитель: Какую роль играет встреча с Ванюшкой в судьбе Соколова?

Соколов не мог жить только для себя, это казалось ему бессмысленно, ему нужно было о ком-то заботиться, на кого-то обратить нерастрченную любовь к утерянной навсегда семье. В этом мальчике сосредоточилась теперь вся жизнь Соколова. И даже когда его постигла очередная неудача: подвернулась под машину на дороге злосчастная корова, и от него несправедливо отобрали водительские права, он не озлобился, потому что теперь у него был маленький человек, для которого стоит жить и сохранять душевное тепло.

Учитель: Как выражена в рассказе авторская позиция?

Вот так Шолохов представил перед нами нелёгкую жизнь одного рядового русского человека. Он – обыкновенный солдат – труженик, каких в Советской Армии насчитывались миллионы. И даже трагедия, пережитая им, не является исключительной: в годы нашествия фашистов на нашу страну многие люди потеряли своих самых дорогих и близких.

«Если вы действительно хотите понять, почему Советская Россия одержала великую победу во Второй мировой войне, посмотрите этот фильм», – писала одна английская газете о фильме «Судьба человека», а значит и о самом рассказе.

Учитель: Как вы думаете, почему такой рассказ не мог появиться раньше?

(Приказ Ставки Верховного Главного Командования Красной Армии № 270 от 16 августа 1941 года гласит, что все части красноармейцев обязаны драться до последней возможности, а если примут решение сдаться в плен, то их уничтожат свои же. Семьи сдавшихся в плен лишались помощи и пособий. Сталин говорил, что у нас нет пленных, у нас есть только предатели).

По этой же причине много лет не исполнялась и песня М. Блантера, слова М. Исаковского «Враги сожгли родную хату». Написанная вскоре после окончания войны, она, прозвучав всего один раз по радио, затем не исполнялась около пятнадцати лет. Рассказ «Судьба человека» стал не только литературным явлением, он восстановил достоинство сотен тысяч военнопленных.

Учитель: В каких сценах рассказа «Судьба человека» наиболее полно показано «русское достоинство и гордость»?

В рассказе «Судьба человека» Михаил Шолохов показал лучшие черты русского национального характера, благодаря которым советские люди одержали победу.

Учитель: Нужны ли такие качества русскому человеку в 21 веке?

«Русский характер легкий, открытый, добродушный, жалостливый, когда жизнь не требует его к тяжелой жертве. Но когда приходит беда – русский человек суров, двужилен в труде и беспощаден к врагу, – не щадя себя, не щадит и врага»... А.Н. Толстой «Русский характер» [Ковальчук О., 2003. С. 5–6].

Русский характер! Где можно увидеть такое? Он есть у настоящего русского человека, и примеров тому много (студенты приводят свои примеры).

О русском характере писали многие авторы. Это и Егор Дрёмов из рассказа Алексея Толстого «Русский характер» и пять девочек-зенитчиц из повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие», летчик – истребитель А. Мересьев из повести Бориса Полевого «Повесть о настоящем человеке», и майор из стихотворения Константина Симонова «Сын артиллериста».

Отрывок из стихотворения «Сын артиллериста» Константина Симонова:

Третий сигнал по радио:
– Немцы вокруг меня,
Бейте четыре, десять,
Не жалейте огня!
Майор побледнел, услышав:
Четыре, десять – как раз
То место, где его Ленька
Должен сидеть сейчас.
Но, не подавши виду,
Забыв, что он был отцом,
Майор продолжал командовать
Со спокойным лицом:
«Огонь!» – летели снаряды.
«Огонь!» – заряжай скорей!
По квадрату четыре, десять
Било шесть батарей.

Учитель: Как вы думаете, в наше время люди способны на такие поступки, на подвиг? Сохранился ли сейчас русский характер?

(Примеры: сотрудники МЧС, пожарные, и рядовые люди, спасающие других. Одним из последних ярких примеров проявления русского характера мы можем назвать военнослужащего Вооружённых Сил Российской Федерации, старшего лейтенанта, участника военной операции России в Сирии, Александра Прохоренко, погибшего 17 марта 2016 года при исполнении служебных обязанностей, Героя Российской Федерации).

Произведения, о которых мы сегодня говорили, учат нас милосердию, высокой нравственности, гражданственности, учат быть людьми из тех людей, что людям, не пряча глаз, глядят в глаза.

Список литературы

1. Бирюков Ф.Г. О подвиге народном: Жизнь и творчество М.А. Шолохова. М.: Просвещение, 1989. 207 с.
2. Гуйс И. Рассказ М.А. Шолохова «Судьба человека» и его киноинтерпретация// Литература: Газета Издательского дома «Первое сентября». – 2009. – № 10. С. 40–43.
3. Запевалов В.Н. Шолохов Михаил Александрович // Русские писатели: XX век: биобиблиографический словарь: в 2 в. Ч.1; под ред. Н.Н. Скатова. М.: Просвещение, 1998. С.609–615.
4. Кобринский А. О рассказе М. Шолохова «Судьба человека». Миф и идеология // Литература: Газета Издательского дома «Первое сентября». – 2003. – № 17. С. 7
5. Ковальчук О. Русский характер в рассказе М. Шолохова «Судьба человека» // Литература: Газета Издательского дома «Первое сентября». – 2003. – № 17.
6. Шолохов М.А. Собр. соч.: в 9 т. М. : ТЕРРА – Книжный клуб, 2001.
7. Шолохов М.А. Донские рассказы. М.: Худож. лит., 1980. 302 с.
8. Шолохов М.А. Они сражались за Родину: главы из романа; Судьба человека: рассказ. М.: Дружба народов, 1994. 320 с.
9. Шолохов М.А. Судьба человека: рассказы. М.: Советская Россия, 1983. 128 с.

Тернова Т.Н.,

учитель русского языка и литературы
МБОУ лицей № 45
им. академика С.П. Королёва, г. Кропоткин

**Урок «Причастие и деепричастие как особые формы глагола»
с применением здоровьесберегающей и игровой технологии**

Методическая разработка предназначена для проведения урока-обобщения по разделу «Причастие и деепричастие» в 6-х или 7-х классах (в зависимости от программы) средней школы с целью систематизации знаний о русском языке.

Ключевые слова: причастие, деепричастие, язык, знаки препинания.

Тип урока – обобщение и закрепление изученного.

Цели:

1. Обобщить, систематизировать материал по теме.
2. Закрепить изученные орфограммы (Н и НН в причастиях, не с причастиями и деепричастиями).

3. Закрепить пунктограмму «Обособление причастных и деепричастных оборотов».

4. Сравнить причастия и отглагольные прилагательные, причастия и деепричастия.

5. Помочь каждому усвоить норму употребления причастий и деепричастий в речи.

Оборудование: карточки, презентация (слайды: тема, эпиграф «Силач побеждает одного, а знающий – тысячу», автобиография причастия).

Ход урока

1. Слово учителя.

Итак, ребята, мы начинаем урок обобщения изученного по сложнейшей теме «Причастие и деепричастие как особые формы глагола». Но я думаю, что сегодня мы докажем правоту народной мудрости, выраженной в эпиграфе: «Силач побеждает одного, а знающий – тысячу». И игровые элементы урока помогут вам в этом.

Причастие.

– А вот и я! Что, не узнаете? Да я же причастие. Хотите, поведаю вам о своей жизни? Ох, непростая у меня биография. Владимир Иванович Даль считал, что я «часть речи, причастная глаголу, во образе прилагательного». Мой отец – Глагол, глава королевской семьи. А мать – королева по имени Прилагательное. Во мне, как и в моих братьях и сёстрах, проступают черты родителей. Я унаследовало от матери непрерывную изменчивость по родам, числам и падежам, а от отца – твёрдый нрав, важный вид, любовь к путешествиям во времени, деловитость, действенность. Но мы, дети одной семьи, не всегда меж собой схожи по поведению и характеру.

Учитель.

– Ребята, о каких же признаках поведало нам причастие?

(Учащиеся дают определение.)

– А вот ещё гость...

Деепричастие.

– А-а, мой близкий родственник уже здесь! Почему близкий? До 17 века меня считали краткой формой действительного причастия настоящего времени. Да и отец у нас общий – Глагол. Он много дал мне: и значение действия (хоть и добавочного), и вид, и возвратность. Матери же у нас разные. Моя – наречие. От неё я приобрёл в наследство неизменяемость и синтаксическую роль. Вот так и живу я, деловитое, неизменяемое, всегда готовое помочь глаголу расширить круг действия. Правда, отец мой не особенно ценит мою помощь, отгораживается запятыми, подчёркивая свою главенствующую роль. И всё вопросы задаёт: как? каким образом? почему?

Учитель.

– Что мы узнали о деепричастии? (Учащиеся дают определение.)

2. Упражнение.

Из данных словосочетаний выбрать и записать в 2 столбика словосочетания с причастиями и деепричастиями. (2 ученика работают у доски).

Горящая лампа, горячая печка, горя желанием; стоячее болото, стоящие пассажиры, стоя на площади; расплакавшаяся девочка, расплакавшись

от горя, плакучая берёза; багряный закат, обагрив кровью, обагрённые кровью; жареный картофель, зажаренные в духовке, поджарив на масле; достоин награды, удостоен звания, удостоив взглядом.

Учитель.

– Что вам помогло отличить причастия от деепричастий и прилагательных?

3. Инсценирование.

Учитель.

– Молодцы, ребята! Вы подружились как с причастием, так и с деепричастием. А ведь с вами могло случиться то, что произошло с Причастным и Деепричастным приставом после встречи со злодеем Неучем в пьесе-сказке Ф. Кривина «Королевство «От А до Я».

Префект полиции (входит).

– Что за дом? Не припомню. Приставы о нём не докладывали. Им, конечно, и в голову не пришло бы забраться в такую даль. В доме как будто никто не живёт... Сейчас проверим. (Сталкивается с выходящим из двери Причастным приставом).

Причастный пристав.

– Докладываю: нигде никаких следов.

Префект полиции.

– Причастный пристав? Как ты здесь очутился? Ну, молодец, не ожидал.

Причастный пристав.

– Радый стараться!

Префект полиции.

– Не «радый стараться», а «рад стараться». Учю вас, учю... Что в этом доме?

Причастный пристав.

– Стены, которые расшатали, мебель, которую подержали.

Префект полиции.

– Расшатанные стены и подержанная мебель, ты хочешь сказать? Что с тобой, Причастный пристав? То сыпал причастиями, а то...

Причастный пристав.

– Употреблять причастия – не такие уж заслуги, которые выдаются.

Префект полиции.

– Не такие выдающиеся заслуги? А что за часть речи «выдающиеся»?

Причастный пристав.

– Местоимение.

Префект полиции.

– Понятно. Пойдём-ка со мной, поищем Деепричастного пристава.

Причастный пристав.

– Куда идти? Зачем? Он же здесь... в доме...

Префект полиции.

– Ну-ка позови его. (На крыльцо выходит Деепричастный пристав).

Префект полиции.

– Докладывай.

Деепричастный пристав.

– Я не умел довести дело до конца и ничего не смог обнаружить.

Префект полиции.

– Не умел довести дело до конца? Понятно. Все деепричастные формы забыты. А ты знаешь, что такое деепричастие? Ну-ка, приведи мне пример.

Деепричастный пристав.

– Огурец.

4. Работа с деформированным текстом. (Текст проецируется на доску).

Мы живём на речном берегу заросш..м кустарником. Здесь можно встретить лося переплывающ..го реку. Выйдя на берег он буде спокойно смотреть на человека так редко встречающ..гося здесь. Охотник (не) стремящийся настрелять много дичи счастлив в этих краях. Он забудет о ружье оставив его в лодке и долго будет любоваться раскрывш..ся перед ним миром. Его сердце наполнившись радостью затрепещет.

Расставьте недостающие знаки препинания, обозначьте графически причастные и деепричастные обороты. Выполните морфологический и морфемный разбор любого причастия или деепричастия.

I вариант II вариант

причастия деепричастия

5. Составление автобиографии причастия. (Один ученик заполняет пропуски в тексте).

Я – причастие _____, образовано от глагола _____, обозначаю _____. Мой отец оставил мне категорию времени _____ и вида _____. Мать оставила в наследство вопрос _____, свою синтаксическую роль _____, научила изменяться по родам, числам и падежам. Вот сейчас я стою в форме _____ числа, _____ рода и _____ падежа. Кроме названных, имею собственное, присущее только мне свойство, являюсь _____.

Учитель.

– А почему же мы расставили в тексте так много знаков препинания? Может, спросим у причастия и деепричастия?

6. Инсценирование.

Причастие.

– Ох, и трудно нам живётся.

Деепричастие.

– Наша жизнь не имеет смысла без определяемых слов.

Причастие.

– Но мы не любим подчиняться, предпочитая подчинять себе других.

Деепричастие.

– Ворота в садике, где мы живём, охраняются запятыми.

Причастие.

– Только тебя запятые всегда ограждают от назойливости определяемого слова, а меня тогда, когда оно выскакивает вперёд.

Учитель.

– Ребята, переведите этот диалог на язык науки. (Учащиеся рассказывают правило)

7. Мозговая гимнастика (здоровьесберегающие технологии).

Учитель. Мы хорошо поработали, а теперь выполним гимнастику.

Качания головой (упражнение стимулирует мыслительные процессы):

Дышите глубоко, расслабьте плечи и уроните голову вперёд.

Позвольте голове медленно качаться из стороны в сторону, пока при помощи дыхания уходит напряжение.

Подбородок вычерчивает слегка изогнутую линию на груди по мере расслабления шеи. Выполнять 30 секунд.

8. Инсценирование.

Учитель.

– А вот какой орфограммы будет касаться следующее задание, вы узнаете из монолога.

Страдательное причастие.

– Всеми обиженное, всеми униженное, никем не привеченное, почти не замеченное – бедное, бедное я. Одни страдания! Самое дорогое, что у меня есть, – это две Н в суффиксе. И вот стоит мне появиться в тексте без приставки или хотя бы без зависимого слова, как я сразу же теряю одну Н. Более того, я вообще теряю своё лицо, перестаю быть причастием. Но ведь иногда хочется побыть и одному. Разве это жизнь? И главное. Никакого просвета, никаких надежд. Даже будущего времени у нашего брата, причастия, не бывает. А как прикажете жить – без будущего?

Учитель.

– О чём поведало нам причастие? (Учащиеся рассказывают правило).

9. Проверочная работа по вариантам. (Раздаю карточки: 3 вариант для слабых учеников).

Учитель.

– Чтобы закрепить изученное, попробуем приготовить блюда по рецептам из «Книги о вкусной и здоровой пище людоеда» Г. Остера. Блюда готовим по вариантам.

Вариант 1. Кваше...ые девочки.

Отобрать грязных, растрёпа...ых девочек-плакс, умыть и плотно набить ими прочную деревя...ую кадку. Соль можно не сыпать – девочки сами наплачут полную кадку солё...ых слёз.

Вариант 2. Консервирова...ые грязнули.

Взять несколько вываля...ых в грязи мальчиков, добавить к ним одну измаза...ую вареньем девочку, посадить их всех в стекла...ую непрозрачную банку, плотно закрыть крышкой и поставить в тёмное место, чтоб никто их никогда не смог увидеть. Консервирова...ые грязнули приятно украшают любой стол.

Вариант 3. Компот из испорче...ых мальчиков.

Если ваши мальчики окончательно испортились, сделайте из них компот. Для этого надо как следует обработать порче...ых мальчиков, предварительно вынув из них душу.

Вариант 4. Распуще...ые девочки.

Растопить на сковороде сливочное масло и выпустить на неё совершенно распуще...ых девочек. После того как они минут двадцать побегают по сковороде, их можно подать к столу, предварительно посыпав мелко изрубле...ой лимо...ой коркой девчоночьей головы.

Вариант 5. Бульон с растеряхами.

Положить растеряхам в карманы лавровый лист, перец, нареза...ую кружочками варё...ую морковь и посадить растерях в мясной или кури...ый бульон. Через несколько минут всё, что положе...о в карманы, будет потеря...о и начнёт плавать в бульоне. Готовое блюдо можно подавать к столу.

Вариант 6. Быстро заморозе...ые девочки.

Угостить трёх девочек двадцатью порциями мороже...ого срау. Когда съедят, дать ещё семь порций. Как только фарширова...ые мороже...ым девочки заледенеют, надеть рукавицы и, осторожно взяв за ноги звякающих девочек, сунуть в морозильник. В жаркий летний день нет ничего приятней твёрдой, холодной девочки.

10. Подведение итогов.

Федченко Н.Л.,

к. филол. н, доцент кафедры
отечественной филологии и журналистики
ФГБОУ ВО «АГПУ», г. Армавир

Формирование целевого компонента урока в контексте лично-деятельностного подхода к процессу обучения литературе

Статья посвящена одной из наиболее актуальных проблем современной методики – проблеме реализации нового подхода к обучению при построении урока литературы. Обращается внимание на постановку цели и формулирование задач урока, а также на предлагаемый новым стандартом подход, направленный на актуализацию знаний учащихся и выражаемый в самостоятельном формулировании учениками темы урока.

Ключевые слова: лично-деятельностный подход, целевой компонент, формулировка темы, актуализация знаний.

Сегодняшнее преподавание литературы в школе сталкивается с целым рядом вопросов и проблем. Новый ФГОС предлагает иные, нежели прежде, подходы к конструированию современного урока, обусловленные, несомненно, изменением системы образования, в частности, образования гуманитарного. Однако формальное следование инновациям может разрушить саму идею преподавания предмета, будет способствовать утрате того накопленного опыта, которым гордится отечественная методика.

Обратимся, прежде всего, к моменту, который зачастую упускается или прописывается формально. Это постановка цели и задач урока. Формулируя цель, учитель порой забывает о таком ее неотъемлемом свойстве как достижимость. Между тем, стоит задуматься, можно ли реализовать цель «воспитать у детей чувство патриотизма», или «привить интерес к родной литературе» в ходе одного урока? Очевидно, что нет.

Столь же непродуктивны и цели, фиксирующие само содержание урока: рассказать о биографии писателя, познакомить с произведением, проанализировать стихотворение. В чем их недостаток?

Первая из названных целей, во-первых, так же вызывает вопросы относительно своей достижимости. Можно ли рассказать на уроке обо всей биографии писателя, ничего не упустив? Такое не под силу, пожалуй, и опытному писателю-биографу. Во-вторых, такая цель не дает представления о конечном итоге урока. Рассказать о биографии. А о какой именно? Какой аспект жизни писателя затронуть? Каким его представить?

Кем мы видим Есенина? Одну из трактовок образа нам предлагает биографический киносериял о поэте («Есенин», 2005, режиссер И. Зайцев): пьяница, дебошир, любитель женщин. Напротив, советский учебник, опираясь на советское же литературоведение, избегает личных фактов, давая биографию «крестьянского певца» (проецируем учебник «Русская советская литература. 10 класс» под ред. проф. В.А. Ковалева (1978): «В 1912 году Есенин переезжает в Москву, где продолжает свое образование, включается в литературно-общественную жизнь. Поэт посещает собрания литературно-музыкального кружка имени Сурикова... Он поступает в народный университет Шанявского, где читали лекции прогрессивно настроенные профессора. ...В типографии Сытина, куда Есенин поступил на работу, он встретился с прогрессивно настроенными рабочими, вступил в революционный кружок, принял участие в рабочих массовках, в распространении листовок...» [3]).

И вот как представлен этот первый московский год в книге Ст. Куняева и С. Куняева «Есенин», пожалуй, лучшим биографическом произведении о поэте: «Москва. Август 1912-го – март 1915-го. В эти три московских года жизни начинающего поэта уместилось многое: работа в типографии ради хлеба насущного и роман с Анной Изрядновой, закончившийся рождением сына, флирт с социал-демократией и полтора года образования в университете имени Шанявского, признание в литературно-музыкальном Суриковском кружке и переписка с другом юности Гришей Панфиловым.

Первая встреча с “порфиросной вдовой”, “городом вязевым”, “сердцем России” произошла у него год назад. Есенин вспоминал, как он впервые бродил вокруг златоглавых соборов и дворцов Кремля, как возле Китайской стены попал в шумное чрево Никольского книжного рынка. С затаенным дыханием листал он тогда сборники русских былин, бережно ощупывал старые издания “Слова о полку Игореве”, прицелился к заветным томикам Лермонтова, Некрасова, Кольцова...» [1].

Какого Есенина выбрать? Каким он является для учителя, каким станет для детей?

Кроме выше сказанного, подобные цели указывают на форму работы, но никак не на ее конечный результат. Проанализируем произведение – а в каком аспекте? Что выделим? Что отметим как главное? И вновь возникает вопрос – сумеем ли мы проанализировать текст целиком?

Выберем для примера тему урока и сформулируем цель.

В 6 классе (программа под редакцией В.Я. Коровиной) предлагается к изучению произведение В. Распутина «Уроки французского». Формулировка в программе звучит так: «Валентин Григорьевич Распутин. Краткий рассказ о писателе. “Уроки французского”. Отражение в повести трудностей военного времени. Жажда знаний, нравственная стойкость, чувство собственного достоинства, свойственные юному герою. Душевная щедрость учительницы, ее роль в жизни мальчика. Нравственная проблематика произведения» [2].

Обратимся к уроку, посвященному анализу образа учительницы французского языка Лидии Михайловны: «Душевная щедрость учительницы, ее роль в жизни мальчика». Что будет ключевым моментом нашего урока? Чтобы это понять, необходимо постичь смысл самого проведения.

Почему помогает Лидия Михайловна герою? Не будем торопиться с подсказкой. Если дети в ходе урока придут к ответу самостоятельно, то это станет их собственным знанием. Итак, ищем ответы, опираясь на текст.

«Лидия Михайловна, по праву классного руководителя, интересовалась нами больше других учителей, и скрыть от нее что-либо было трудно. Она входила, здоровалась, но до того, как посадить класс, имела привычку внимательным образом осматривать почти каждого из нас, делая будто бы и шутливые, но обязательные для исполнения замечания». То есть учительница была внимательна ко всем. Но особенно ее заинтересовал наш герой. Почему?

Вероятно, и потому, что помощь старательному ученику в освоении сложного «чужого» языка была необходима, и потому еще, что в нем учительница угадывает что-то, что отличает его от других ребят: тягу к учебе, внутреннюю стойкость, твердость взрослого не по годам мальчика.

Как она пытается ему помочь? Лидия Михайловна использует для этого бесхитростные приемы (бесхитростные в глазах мальчика, но непревзойденные по своей хитроумности в глазах ее самой, как, например, посылка ему макарон, якобы из дома).

Ничего Лидии Михайловне не удастся. Герой упрямо отказывается от помощи, которая для ребенка, пережившего войну, пусть и в раннем детстве, пусть и вдалеке от фронта, но ощутившего через судьбы близких людей, через судьбу деревни ее огненное дыхание, и, что еще важнее, видевшего по-настоящему, по его мнению, нуждающихся – получивших на поле боя тяжелые ранения солдат, оставшихся без помощи мужчин вдов и осиротевших матерей, детей, плачущих от голода, – просто неприемлема.

Что происходит дальше? Героиня опускает руки, осознавая свое бессилие, неспособность помочь ученику? Нет, она продолжает бороться. Вместо игр на пустыре, итог которых мог бы быть весьма печальным и даже трагическим, учительница предлагает герою игру у себя дома. В итоге мальчик, как говорит он сам о себе, снова получает возможность покупать молоко, то есть хотя бы относительно нормально питаться. О происходящем узнает директор. Рассказать правду об истинных причинах игры, то есть обмануть доверие ребенка, а, по сути, предать его, учительница не может, и Лидии Михайловне приходится уволиться.

Если целью нашего урока будет предложить ученикам охарактеризовать образ учительницы, мы не обозначим, к какому выводу приводим детей. Поставим цель, выходящую за пределы произведения. Что мы осознаем, читая рассказ, как воспринимаем образ Лидии Михайловны? Как образ человека, который чужую судьбу поставил превыше своей, который пошел до конца в желании помочь ученику, человека, которого не смутила гордость мальчика, так рано повзрослевшего. Можно ее поступки назвать проявлением доброты? Несомненно. Тогда что же такое истинная доброта? Понять это и будет являться целью урока.

Задачи при составлении конспекта урока могут выполнять функцию маркирования этапов деятельности. Какие задачи предложим для рассматриваемого урока? Дать характеристику образа Лидии Михайловны; проанализировать особенность взаимоотношения героини с классом; объяснить причину внимания учительницы к герою; понять, что стало переломным в ее отношении к мальчику; дать оценку побудительным мотивам ее поступков по отношению к нему; осмыслить выбор учительницы в финале рассказа.

Подобным образом выстроим целевой компонент урока в старших классах. Например, тема «Образ Евгения Онегина в романе» (по роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»). Какую характеристику мы хрестоматийно даем этому герою? «Лишний человек». А что позволяет нам сделать такой вывод. Иными словами, что составляет, что включает в себя понятие «лишности»? Осмыслить суть «лишнего человека», духовное наполнение этого явления и составит цель нашего урока. Анализируя образ Раскольникова (роман Ф. Достоевского «Преступление и наказание»), нам предстоит осознать исток разрушительного начала в жизни героя. Осмыслив образ Катерины (драма А. Островского «Гроза»), не будем торопиться с ее оценкой. Ответить на вопрос, кто перед нами, и, возможно, в ходе работы уйти от избитого, но мало доказуемого «луча света» поможет построение урока со следующей целью: понять истоки поступка героини.

Таким образом, грамотная постановка цели урока определит характер подбора материала, выстроит акценты в подаче фактов жизни и творчества. Она заранее задаст вектор раскрытия темы, представления биографии писателя, путей анализа произведения.

Самостоятельный выход учащегося к теме и проблеме исследования зачастую это вызывает затруднения у учителя. Как вести урок, не назвав его темы? Порой преподаватель впадает в другую крайность: половину урочного времени отводится на то, чтобы ученики сформулировали тему урока.

Обратимся к уроку-биографии в старших классах. Возьмем в качестве примера тему «Жизненный и творческий путь М.И. Цветаевой». Какое начало урока мы выберем? Например, такое: «Русская поэтесса Марина Ивановна Цветаева родилась...» Или же такое...

Представим на презентации слайды или разместим на доске иллюстрации: «Красная кисть рябины»; «Московское колокольное семихолмие (храмы Москвы)»; «Портрет римского мальчика»; «Крымский пейзаж»; «Руки женщины, держащие в своих ладонях детские ладошки»; «Руки женщины, одна из которых опустела»; «Исписанные стихами листы бумаги»; «Эти же листы – но уже разорванные»; «Лебединый клин на небе»; «Глухая деревянная дверь, порог, и за ними – темнота»; «Высокий берег Тарусь». Назовем представленные образы. Подумаем, как их все можно соединить так, чтобы зазвучал женский голос, голос поэта.

Наверное, не стоит ожидать от учеников прямого ответа. Да он, пожалуй, и не нужен. Подойдя в итоге к имени Марины Цветаевой, учащиеся уже сохранят в памяти то, что «своим» деревом, символом своей жизни поэт считала рябину с красными, словно всегда предвещавшими трагедию, кистями осенних (а Марина Ивановна родилась осенью) ягод, своей землей она считала Москву с ее «сотнями колоколов».

Первое признание она получила от замечательного поэта, человека, ставшего ее другом, Максимилиана Волошина, сравнившего череп обри-той налысо девушки с черепом римского мальчика, чем поэтесса – и тогда, и позже – очень гордилась.

Волошин же подарил ей Коктебель, то есть чудесные прогулки по морскому берегу, чудесные встречи, до конца дней Марины Ивановны хранившиеся в ее памяти. Дальше были встреча и брак с Сергеем Эфроном, две дочери – Аля (Ариадна) и Ирина. А позже – смерть одной из дочерей, после чего одна рука матери словно бы стала не нужна. Во все эти годы писались стихи. Сначала – находившие своего читателя. Позже – после революции – улетавшие ненужными листами исписанной бумаги.

Был в ее судьбе и лебединый клин – обращенное к «улетающим» в эмиграцию остаткам белогвардейского войска послание, поэма «Лебединый стан». А потом – эвакуация в Елабугу, одиночество, отчаяние и смерть. Ненайденное захоронение. И памятный знак, установленный в Тарусе, на том месте, где Марина Ивановна хотела быть похоронена: «Я бы хотела лежать на тарусском хлыстовском кладбище, под кустом бузины, в одной из тех могил с серебряным голубем, где растет самая красная и крупная в наших местах земляника. Но если это несбыточно, если не только мне там не лежать, но и кладбища того уже нет, я бы хотела, чтобы на одном из тех холмов, которыми Кирилловны шли к нам в Песочное, а мы к ним в Тарусу; поставили с тарусской каменоломни камень» [4], – писала поэтесса в эссе «Хлыстовки».

Самостоятельный выход на тему, при всей сложности этого процесса, – замечательная возможность повторить материал, провести параллели, отметить ссылки и аллюзии, сравнить образы героев, мотивы, проблемы. Будет складываться не линейное, непродуктивное в случае с таким предметом как литература, а содержательное повторение, инициирующее актуализацию имеющихся знаний. Кроме того, «введение» в тему урока позволит сделать каждый урок неповторимым, ярким, со своей запоминающейся «картинкой», которая останется в памяти ученика.

И наконец, формулирование целей, как и построение самих уроков, должно выстраиваться в единой идейной концепции, что, к сожалению, сегодня в школе соблюдается далеко не всегда.

Список литературы

1. Куняев Ст., Куняев С. Сергей Есенин. М.: Литагент «Молодая Гвардия, 2006. URL: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/136849-stanislav-kunyaev-sergey-esenin.html>.
2. Литература. Рабочие программы. Предметная линия учебников / Под редакцией В.Я. Коровиной. / Пособие для учителей общеобразовательных организаций. М.: Просвещение, 2014. URL: https://umc-chehov.edumsko.ru/uploads/1000/898/section/258372/docs/pomoschuchitelyu/russkii_yazik_i_literatura/2015-2016/r_p_literatura_5-9_korovina_v_ya_1.pdf.
3. Русская советская литература. 10 класс. / Под ред. проф. В.А. Ковалева. – URL: <http://fremus.narod.ru/java/h01/index-book-lit1078.html>.
4. Цветаева М. Хлыстовки. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-classic/169162-marina-tsvetaeva-hlystovki.html>.

Щербакова О.А.,
Заслуженный учитель РФ,
МОБУГ им. И.С.Колесникова,
г. Новокубанск

Методика подготовки учащихся к итоговому выпускному сочинению по литературе

Справедливо сказано, что писатель живёт в своих стихах, художник – в картинах, а учитель – в мыслях и поступках своих учеников. Стремительно меняется время, меняется общество и отношения между людьми, меняется мир. Но неизменной остается роль учителя, и не только как человека, передающего знания, но и как наставника, помогающего ребёнку войти в этот сложный мир. Итоговая аттестация по предмету важна при определении дальнейшего пути выпускника. И это знания, накопленные за годы обучения, закреплённые и применяемые на практике навыки и умения.

Ключевые слова: методика, литература, сочинение, рефлексия.

Сегодня общество хочет видеть в выпускниках личность со сформированными коммуникативными навыками, умеющую работать в команде, брать на себя ответственность за решение проблем, готовую к постоянному самообразованию. От современного человека требуют развитого креативного мышления, устойчивого навыка самоанализа, рефлексии, критической самооценки. Не случайно государственный образовательный стандарт ориентирует учителя на формирование личности, способной к самореализации и самоопределению на основе полученных знаний и навыков, готовой брать на себя ответственность за свои решения и поступки во всех сферах повседневной деятельности.

Конечно, время вносит свои коррективы: сейчас новые приоритеты – знать не ради отметки, а ради здорового соперничества на «рынке» жизни, «рынке» труда. Вырос уровень требования к специалистам. А учителя-словесники находятся в большей степени ответственности перед учащимися и их родителями. Социальный заказ, поступающих от них, – результативность ЕГЭ по русскому языку и итогового сочинения. Итоговая аттестация по предмету важна при определении дальнейшего пути выпускника. И это знания, накопленные за годы обучения, закреплённые и применяемые на практике навыки и умения.

С нашей точки зрения, только отлаженная система может дать результат. Ученик, занимающийся в системе по предмету, всегда успешен. Сумма накопленных знаний эквивалента требованиям, предъявляемым к ученику при окончании школы. Но цель все-таки осталась прежней. Она требует отдачи и от учителя, и от ученика.

Известно, что с 2014/2015 учебного года Министерство образования ввело в качестве обязательного экзамен по литературе в форме сочинения, успешная сдача которого стала допуском к остальным экзаменам. Одна из главных целей этой творческой работы – мотивировать учеников на чтение, пробудить в них прежний интерес к литературе как предмету. В этой связи хочется привести высказывание литератора Павла Басинского: «Нечитающие люди – это низшая каста, потому что спрос на людей, способных читать и понимать, писать и внятно излагать текст, всегда будет очень высок. В любой сфере человеческой деятельности» (цит. по: [4]).

Несомненно, подобная форма экзамена позволит обеспечить успешное формирование коммуникативной компетенции выпускников и создать оптимальные условия для интеллектуального и духовного развития каждого школьника. Но после длительного перерыва без выпускного сочинения наши школьники совершенно разучились писать объемные сочинения и не знают, куда им «идти» в этих рассуждениях, в каком направлении «двигаться» и в какой последовательности. Кроме того, о направлениях, по которым выпускники пишут сочинение, мы узнаём в начале сентября. И целенаправленная подготовка к итоговому сочинению длится лишь около трёх месяцев. Поэтому, на наш взгляд, нужно соблюдать два правила.

Во-первых, целенаправленно обучать детей комплексному анализу классических произведений, собирая необходимый материал для экзамена, начиная с 9 класса. Раньше, когда на каждую тему отводилось достаточное количество часов, все учителя-словесники серьёзно занимались этим. Сейчас многие произведения изучаются обзорно или анализируются конкретные стороны произведения, не углубляясь в полный анализ. Чтобы систематизировать эту работу и сэкономить время, нами разработаны «Паспорт писателя (поэта, драматурга)» и «Карта произведения». Это своего рода планы изучения творчества писателя. При заполнении паспорта писателя обращаем особое внимание на графу «творчество», где отражаем место того или иного произведения в творчестве писателя, его связь с эпохой и роль в русской и мировой литературе. При заполнении карты произведения обязательно отражаем его связь с произведениями других писателей. Собранные материалы систематизируются и классифицируются по темам и проблемам.

Во-вторых, в 11 классе при подготовке к итоговому сочинению выпускников нужно учить работать по алгоритму, который станет для них своеобразным навигатором, позволяющим двигаться в правильном направлении и не сбиваться с пути. Наше глубокое убеждение (в этом поддерживают нас большинство педагогов): пока школьники не освоят структуру сочинения, у них не будет и содержания. Как известно, именно форма определяет содержание. Это закон «художественности» любой творческой работы. Алгоритм написания сочинения может и должен быть, по нашему мнению, не для слабых, а для всех! Мы должны научить сочинению не избранных, т. е. гуманитарно-одаренных детей, а всех, весь класс!

Таким образом, написание сочинения – одна из самых сложных и важных задач в обучении. Но эта задача будет значительно облегчена, если научить учащегося композиционному построению сочинения, дать ему конкретный алгоритм его написания и показать его «в действии». Не случайно в состав слова «сочинение» входит корень «-чин», имеющий значение «порядок, иерархия». Другими словами, сочинение – это упорядочение мыслей, приведение их в надлежащий порядок, продиктованный выбранной темой. Это «упорядочение мыслей» нынешнего выпускника невозможно без знания структуры творческой работы и алгоритма написания итогового сочинения по литературе, подобно знанию алгоритма написания сочинений ОГЭ по русскому языку, ЕГЭ по русскому языку или ЕГЭ по литературе.

Основные этапы подготовки к итоговому сочинению:

1 этап: Знакомство с предложенными направлениями сочинения, инструкцией для выпускников и критериями оценивания сочинений. Работу над сочинением начинаем со знакомства учащихся с предложенными направлениями и комментариями к ним, а также с инструкцией по выполнению сочинения. Затем ребята изучают критерии оценивания сочинений.

2 этап: Определение проблем в каждом из направлений, подбор и чтение литературы, составление карт произведения. Опираясь на предложенные направления и комментарии к ним, находим с учащимися ключевые слова и выявляем проблемы, «спрятанные» внутри направления. Затем определяем «круг чтения» по данному направлению: вспоминаем произведения, уже изученные нами, просматриваем их карты и отбираем необходимый материал. После этого учащиеся предлагают другие произведения, подходящие, по их мнению, к данному направлению. Их тоже «берём на заметку». В качестве домашнего задания предлагается чтение выбранных произведений и составление их карт, а также подбор тем сочинений, соответствующих данному направлению.

3 этап: Отработка одного-двух блоков. На последующих занятиях обсуждаем варианты вступления по выбранному направлению: ребята создают их в процессе творческого мини-сочинения на тему «Что я *хочу* и *могу* сказать по этому поводу?». Затем подбираем цитаты и, опираясь на них, пишем заключения. Все собранные материалы оформляем в таблицу данного блока. Дома продолжаем читать произведения и составлять их карты.

4 этап: Знакомство с алгоритмом написания сочинения, о бучение работе по алгоритму. Любое сочинение, как известно, включает в себя три качественно отличных компонента, а следовательно, три типа умений и навыков, отражающих различные его стороны: содержательную, композиционную и языковое оформление. Подготовка содержательной стороны сочинения на заданную тему предполагает накопление и отбор фактического материала с учётом предполагаемых тем сочинения. Этот материал собирается в соответствии с идеей сочинения. Основной этап в отборе фактического материала – это литературная аргументация, которая должна соответствовать теме и тезису. Работа над композиционной стороной сочинения предполагает умение составлять план сочинения и выполнять работу в соответствии с планом, не нарушая логическую последовательность текста. Важную роль играет языковое оформление сочинения, поэтому работе по редактированию текстов необходимо уделить должное внимание.

Как же организовать работу над конкретной темой сочинения?

1) Прежде всего, необходимо научиться выбирать и обдумывать тему. При выборе темы следует определить, какая из них кажется учащемуся наиболее конкретной, близкой ему и понятной. Обдумать тему сочинения – это значит проанализировать каждое слово в её формулировке и чётко представить себе, о чём необходимо писать. Тем более что правильное понимание темы сочинения, глубина и полнота ее раскрытия является первым критерием оценивания сочинения. Для этого нужно выделить в теме ключевые слова, в которых заключен главный смысл, вдуматься в каждое слово формулировки, найти ключевые понятия, обдумать содержание

этих понятий, определить их взаимосвязь. Закрепляем материал на практической работе над темами, которые подобрали ученики и учитель.

2) Выбрав тему, нужно определить её объём и составить план. Для этого ученик перечисляет всё, о чём нужно написать по теме, определяет последовательность перечисленных частей и подбирает к ним литературные произведения, указывая эпизод (эпизоды), соответствующие каждому пункту плана.

3) Само сочинение по форме является сочинением-рассуждением, поэтому вступление соответствует тезису; основная часть – литературной аргументации; а в заключении отражается вывод.

Во вступлении необходимо ответить на вопрос, заключённый в теме сочинения, и на вопрос «Что я *хочу* и *могу* сказать по данной теме?». В аналитическом тексте может воспроизводиться исходный тезис сочинения.

В основной части учащиеся приводят аргументы, подтверждающие главную мысль, отражённую в тезисе. Каждая новая мысль начинается с красной строки. Каждый абзац включает в себя некоторое утверждение (тезис), его аргументацию и ссылку на текст (иллюстрацию). В основной части сочинения следует избегать пересказа литературного произведения и изложения сведений, не имеющих прямого отношения к теме. Основная часть сочинения немыслима без цитат. Но их не должно быть много, кроме того, они должны быть небольшими по объёму. Возможно цитирование прозаических произведений близко к тексту. Назначение цитаты – подтвердить сказанное, но не повторять его. Следовательно, цитата должна уточнять приведённую мысль, развивать или продолжать её. Приведение литературного аргумента предполагает небольшой пересказ эпизода, поступка героя и т. п., но он должен сопровождаться размышлениями над этим автором сочинения, т. е. содержать элементы анализа.

В заключении делаются выводы по теме. Заключительная часть сочинения обязательно должна перекликаться со вступлением. Но если во вступлении главная мысль сочинения только обозначена, то в заключении она должна быть высказана полно и достаточно подробно.

В завершении работы текст сочинения связывается с произведениями других авторов русской литературы или с жизнью. Можно завершить сочинение афоризмом, пословицей, чьим-то высказыванием или строками из стихотворения (песни).

5 этап: Практическая часть: написание сочинений по конкретным темам; анализ и редактирование работ.

Эта часть работы самая сложная и кропотливая. Учащиеся разбиваются на группы в соответствии с выбранными направлениями. Каждая группа получает тематику сочинений по данному направлению, и учащиеся пишут самостоятельно работы, которые затем анализируются на дополнительных или факультативных занятиях, проводимых в форме индивидуально-групповой работы. Здесь же ребята обучаются редактированию текстов.

Работая над сочинением по предлагаемой методике, мы сможем не только дать знания учащимся и выработать навыки, необходимые для написания

данной творческой работы, но и помочь ребятам приобрести уверенность в собственных силах и избавиться от страха и лишнего волнения перед предстоящим испытанием – итоговым сочинением по литературе. Понятно, что такая работа требует большей отдачи, скрупулёзной тщательности при планировании и подготовке к каждому занятию, мобильности. Но профессионализм современного учителя – залог успешности учеников.

Приложения

Таблица 1

Паспорт писателя (поэта, драматурга)

№ п/п		Содержание материала
1	Ф.И.О	
2	Дата и место рождения	
3	Социальное происхождение	
4	Образование	
5	Профессия	
6	Место работы, кем	
7	Творчество	
8	Семейное положение	
9	Круг общения	
10	Дата и место смерти (причина, где похоронен)	
11	Памятники	
12	Примечание	

Таблица 2

Карта произведения

№ п/п	Задание	Содержание материала
1	Автор и название произведения	
2	Жанр	
3	К какому литературному направлению относится	
4	Тематика	
5	Проблематика	
6	Идейное содержание	
7	Особенности сюжета и композиции	
8	Герои и события	
9	Авторская позиция	
10	Художественные приемы и изобразительные средства	
11	Место отдельных сцен, эпизодов	
12	Связь с произведениями других авторов	
	Примечания	

Список литературы

1. Беляева Н.В., Новикова Л.В., Зинин С.А., Зинина Е.А. Итоговое сочинение. От выбора темы к оцениванию по критериям. М.: Изд-во «Национальное образование», 2017.
2. Зинин С.А., Новикова Л.В., Марьина О.Б. Литература. Типичные ошибки при выполнении заданий Единого государственного экзамена. М.: Изд-во Русское слово», 2010.
3. Красовская С.И., Шутан М.И., Певак Е.А., Моисеева В.Г., Неретина Т.А. Сочинение? Легко! 10–11 классы. М.: Изд-во «Просвещение», 2015.

4. Мальцева Л.И. Итоговое сочинение. Трудно? Легко! Теория + практика. М.: Изд-во «Народное образование», 2015.
5. Нарушевич А.Г., Нарушевич И.С. Итоговое выпускное сочинение в 11 классе. Ростов-на-Дону: Изд-во «Легион», 2015.
6. Щербакова О.И. Виды сочинений по литературе. 10–11 классы. М.: Изд-во «Просвещение», 2015.



Для заметок



Для заметок



Научное издание

**СЛОВО И ТЕКСТ:
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА
КОММУНИКАЦИИ**

Сборник научно-методических трудов

Выпуск 12

*Под общей редакцией доктора филологических наук,
профессора О.В. Четвериковой*

Редакционно-издательский отдел
Зав. отделом: А.О. Белоусова
Компьютерная вёрстка: А.Д. Сергеева
Печать и послепечатная обработка: С.В. Татаренко
Подписано к печати 05.06.2020. Формат 60×90/16.
Усл. печ. л. 19,25 Уч.-изд. л. 20,81. Тираж 200 экз.
Заказ № 40/20.

ФГБОУ ВО «Армавирский государственный педагогический университет»

Редакционно-издательский отдел

© АГПУ, 352900, Армавир, ул. Ефремова, 35

☎-fax 8(86137)32739, e-mail: rits_agpu@mail.ru, сайт: rits.agpu.net