МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДЕЛА

КНИГА
В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Сборник научных статей

Выпуск 11
Эстетика книги

Воронеж
2023

УДК 002.2; 655.4
ББК 76.17
К53

Научный редактор:
профессор кафедры издательского дела филологического факультета
Воронежского государственного университета *А. А. Житенев*

К53 **Книга в современном мире :** сборник научных статей / Науч. ред. А.А. Житенев. – Продолжающееся научное издание. Вып. 11. Эстетика книги. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2023. – 262 с.
ISBN 978-5-4292-0290-7

В издание вошли статьи, главной темой которых стала эстетика книги в современной культуре в условиях изменения способов и форм трансляции информации.

Сборник предназначен для лингвистов, литературоведов, книгоиздателей и книгораспространителей, библиотекарей, преподавателей, учителей, студентов и всех, кто интересуется вопросами анализа литературного текста, а также развитием книжного и издательского дела.

УДК 002.2; 655.4
ББК 76.17

ISBN 978-5-4292-0290-7

© Коллектив авторов, 2023
© Воронежский государственный университет, 2023
© НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2023

Дорогие друзья!

Настоящее издание содержит в себе материалы международной научной конференции «Книга в современном мире: эстетика книги», которая была организована кафедрой издательского дела филологического факультета ВГУ и прошла 28–29 марта 2023 года.

Эта конференция хорошо известна в кругу исследователей книги и каждый год собирает специалистов из разных городов и стран. Не стал исключением и этот год. Важно, что в этой конференции участвуют как маститые ученые, так и студенты.

В современной культуре книга – один из важнейших факторов сохранения культурной идентичности, воспроизводства ключевых ценностей культуры. В условиях серьезных исторических вызовов это кажется особенно важным помнить. В фокусе конференции 2023 года – проблематика эстетической выразительности, рассмотренная в разных ракурсах на самом широком материале.

Уверен, специалистам по истории книги, филологам, работникам библиотек, библиофилам – всем тем, кто связан с воспроизводством культурной памяти, будут интересны работы, в которых прослеживаются связи книги с динамикой культуры, с историческими обстоятельствами. Об этом идет речь в работах В.С. Листенгартена и А.И. Кондратенко, С.А. Попова, О.А. Швецовой.

Книга как эстетический феномен, ее изменчивые исторические формы, связи с национальными художественными традициями, с культурными конвенциями разного рода исследуется в статьях О.В. Поздняковой, А.В. Фроловой, П.В. Белоусовой, А.А. Житенева, А.Ю. Грязновой, Т.Ю. Яровой, С.Н. Гладышевой, А.А. Герус, М.А. Вислогузовой, И.Ю. Подчиненко, Т.А. Терновой.

Интересный блок материалов посвящен факторам взаимодействия книги с игровой культурой, с новыми медиа, с искусственным интеллектом – это статьи Н.В. Токаревой, М.В. Норенко, К.И. Маняхиной, В.А. Волкова.

Важным в контексте общего разговора оказывается и большой блок языковедческих и литературоведческих работ, исследующих актуальные процессы в языке и словесности. Это работы И.А. Меркуловой, Д.Д. Новиковой, К.А. Нагиной, А.О. Витович, О.В. Тихоновой, Е.В. Сидоровой.

Уверен, дорогие читатели, что эта книга не оставит вас равнодушными, а также стимулирует ваш собственный научный поиск в области книговедения.

Ректор ВГУ, профессор Д.А. Ендовицкий

РАЗДЕЛ I. Работы преподавателей и аспирантов

УДК 82-9
А. А. Герус
Московский политехнический университет

Выбор декоративной иллюстрации для электронного издания: исследование читательского поведения пользователей mail.ru

Аннотация. В статье предпринята попытка установления и анализа взаимосвязи между характерными признаками иллюстрации, сопровождающей текст ежедневного астрологического прогноза, и читательским поведением пользователей. Исследование, описанное в статье, проводилось на материале раздела «Гороскопы» портала Mail.ru. Отмечено, что выбор иллюстрации может влиять на успешность коммуникативного акта, заинтересованность пользователей и их взаимодействие с текстом.

Ключевые слова: электронное издание, иллюстрация, читательское поведение, гороскоп.

Abstract. The article attempts to establish and analyze the relationship between some particular qualities of the illustrations accompanying the text of the daily astrological forecast, and the behavior of Internet users. The study was based on the material of the Horoscopes section at Mail.ru. It is noted that the choice of illustration can affect the communicative act, the interest of users and their interaction with the text.

Key words: electronic media, illustration, reading behavior, horoscope.

Декоративное оформление электронных изданий, в том числе периодических, сравнительно редко становится предметом пристального внимания исследователей. Отчасти это можно объяснить тем, что «внутренняя структура интернет-изданий… мало отличается от структуры печатных изданий» [1], и потому представляет меньший интерес. При этом, как отмечают авторы процитированной выше статьи «Классификация современных электронных средств информации», возможности оформления электронного издания весьма широки: практически не ограничено количество иллюстраций, могут использоваться сложные коллажи, анимация позволяет реализовать самые смелые художественные замыслы. Однако не для всех электронных изданий характерно гармоничное оформление. Авторы упомянутой статьи справедливо указывают, что «в сетевой практике

техническое и художественное редактирование не всегда соответствует специфике периодических изданий», а «излишнее насыщение сайтов цветными иллюстрациями затрудняет чтение».

Действительно, при подготовке электронного издания часто приходится учитывать, что на странице будет присутствовать не только основной контент в любых его видах (текст, иллюстрации, аудио- и видеоматериалы), но и другие элементы, например, рекламные объявления. Дополнительными аттракторами внимания также являются элементы навигации и тизеры, поскольку в электронном издании «тексты для адресата связаны друг с другом не столько по смыслу, сколько системой своего расположения и способа проникновения с одной страницы, с одного информационного поля в другое» [2].

Иллюстрации, сопровождающие текст, с одной стороны, «конкурируют» с вышеупомянутыми элементами, с другой – позволяют сбалансировать страницу визуально. Таким образом, они выполняют организующую (обеспечивают гармоничную композицию страницы, расставляют акценты) и декоративную функции [3]. Это объясняет, почему в электронных изданиях сложилась практика подбора иллюстраций даже для тех текстов, которые мало нуждаются в визуальной поддержке или вовсе могли бы обойтись без нее.

Надо отметить, что сетевые электронные издания имеют не только широкие возможности оформления, но и инструменты, позволяющие анализировать поведение читателя и, таким образом, оценивать эффективность коммуникативного акта (например, счетчики просмотров, переходов, дочитываний, отказов и возвращений, а также времени, проведенного на странице).

В данной статье мы обратимся к иллюстрациям раздела «Гороскопы» популярного интернет-портала Mail.ru (раздел работает в рамках проекта «Леди»), которые выполняют описанную выше функцию. Для сопровождения ежедневного астрологического прогноза было выбрано 33 фотографии, объединенные общей «эзотерической» тематикой. Они не имеют тесной связи с текстом, однако содержат изображения астрологических символов, созвездий, объектов, которые могут быть использованы астрологами в их занятиях, и т. д.

Мы проанализировали поведение читателей на страницах общего астрологического прогноза в период с августа по декабрь 2023 г. В каждый день указанного периода страницу просматривали от 304 до 1793 человек.

Для оценки успешности коммуникативного акта мы выбрали два критерия: длительность взаимодействия читателя с текстом (от

27 до 63 секунд) и переход по ссылке, ведущей на прогноз для конкретного знака зодиака (от 24 до 40 %) всех просмотревших страницу. Как успешный расценивался коммуникативный акт, в результате которого читатель проводил на странице не менее 39 секунд, а затем переходил по ссылке.

Хотя все иллюстрации объединены общей темой, они обладают формальными отличиями, которые позволили присвоить им отличительные признаки: «темная», «контрастная», «содержащая изображение материального объекта», «содержащая изображение отдельных элементов», «содержащая изображение человека», «содержащая неполное изображение объекта или объектов». Некоторым иллюстрациям было присвоено более одного признака.

В результате анализа собранной информации удалось установить некоторые закономерности распределения иллюстраций. Так, тексты, имеющие лучшие показатели (длительное взаимодействие читателя со страницей, высокий процент перехода по ссылке), реже остальных сопровождались иллюстрацией с признаком «темная» (29 % при ожидаемом среднем показателе 34 %). В той же группе чаще встречались иллюстрации, содержащие изображение человека (9 % при ожидаемом среднем показателе 5 %). В то же время тексты, имеющие неудовлетворительные показатели по обоим критериям (низкое время взаимодействия читателя со страницей, низкий процент перехода по ссылке), несколько чаще других сопровождались иллюстрациями, содержащими неполное изображение объекта или объектов (18 % при ожидаемом среднем показателе 15 %) и несколько реже – иллюстрациями, содержащими изображение конкретного материального объекта (20 % при среднем 24 %) и имеющими признак «контрастная» (12 % при среднем 14 %).

Таким образом, в случаях, когда коммуникативный акт оценивался как успешный, иллюстрация реже являлась темной и чаще содержала изображение человека. Кроме того, иллюстрации с признаками «контрастная» и «содержащая изображение материального объекта» реже встречались в случаях неудовлетворительного коммуникативного акта, а вот иллюстрации, изображающие объект или объекты лишь частично, в таких случаях встречались чаще.

Последнее наблюдение представляется особенно интересным. И. В. Вакушина в статье «Влияние формальной стороны иллюстрации на восприятие текста» [4] отмечала, что непонятность изображения, т. е. сложность идентификации изображенных объектов, «должна резко понижать оценку КТ (креолизованных текстов)». Прове-

денное нами исследование косвенно подтверждает верность этого предположения. В нашем случае тексты, вызвавшие худшую читательскую реакцию, чаще других сопровождались отвлеченным изображением (модель зодиакального круга, изображение знаков Зодиака) или иллюстрацией, на которой невозможно рассмотреть объект полностью. А иллюстрации с изображением человека, которое легко идентифицировать, чаще сопровождали именно те тексты, которые получили лучшую реакцию. Подтвердилось и предположение И. В. Вакушиной о том, что недостаток контрастности изображения может привести к снижению оценки креолизованного текста.

Целью данного исследования ни в коем случае не являлось составление неких универсальных рекомендаций для выбора иллюстраций. Однако его результаты могут дать определенные ориентиры сотрудникам редакций, формулирующим техническое задание для художника, фотографа или нейросети.

Литература

1. Рустамова, Д.Н. Классификация современных электронных средств информации / Д.Н. Рустамова, Н.Т. Саматова, Р.Ф. Бурнашев. – Текст: электронный // Science and Education. – 2022. – № 12. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/klassifikatsiya-sovremennyh-elektronnyh-sredstv-informatsii (дата обращения: 15.05.2023).

2. Горина, Е.В. Интернет-издание как текстовой феномен / Е.В. Горина, Э.А. Лазарева. – Текст: электронный // Лингвокультурология. – 2009. – № 3. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/internet-izdanie-kak-tekstovoy-fenomen (дата обращения: 15.05.2023).

3. Бородина, С.Д. Иллюстрация как средство достижения релевантности текста : межотраслевой подход / С.Д. Бородина, Ю.Г. Еманова, М.К. Яо. – Текст: электронный // Вестник ТГГПУ. – 2013. – № 4. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/illyustratsiya-kak-sredstvo-dostizheniyarelevantno-sti-teksta-mezhotraslevoy-podhod (дата обращения: 15.05.2023).

4. Вашунина, И.В. Влияние формальной стороны иллюстрации на восприятие текста / И.В. Вашунина. – Текст: электронный // Вестник ТГУ. – 2008. – № 7. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-formalnoy-storony-illyustratsii-na-vospriyatie-teksta (дата обращения: 15.05.2023).

УДК 655.4/.5
С. Н. Гладышева
Воронежский государственный университет

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «СЕВЕР»: ЭСТЕТИКА ИЗДАНИЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Аннотация. В статье рассматривается опыт книгоиздательства «Север» (1920–1922), выпускавшего в Париже литературу для детей (журнал «Зеленая палочка» и серию книг «Библиотека журнала “Зеленая палочка”»); определяется значение изданий для воспитания детей эмигрантов в русских традициях, для борьбы с их денационализацией; подчеркивается художественно-эстетическое единство текстов и иллюстраций в журнале и серии книг для детей.
Ключевые слова: книгоиздательство, русская эмиграция, детский журнал, детская книга.
Abstract. The article examines the experience of the publishing house «North» (1920–1922), which produced literature for children in Paris (the magazine «Green Wand» and a series of books «Library of the magazine "Green Wand"»); the importance of publications for the education of children of emigrants in the Russian traditions, for the fight against their denationalization is determined; the artistic and aesthetic unity of texts and illustrations in the magazine and a series of books for children is emphasized.
Key words: book publishing, Russian emigration, children's magazine, children's book.

Издательская деятельность – одна из ярких страниц культурной жизни русского зарубежья 1920–1940-х гг., образовавшегося в результате масштабной эмиграции из послереволюционной России. Эмигранты видели в ней осуществление своей главной культурной миссии – сохранить и приумножить богатства русской литературы и языка, поддержать и укрепить чувство единства российской эмиграции, передать новым поколениям, выросшим за пределами России, духовное наследие родины. Поэтому важным направлением издательского дела в эмиграции стал выпуск детских книг и журналов. При этом следует учитывать сложное экономическое положение эмигрантов, трудности создания системы распространения печатной продукции по многочисленным странам их рассеяния.

Особое значение имело издательство «Север», специализировавшееся на выпуске литературы для детей. Оно было создано в Париже осенью 1920 г., имело собственную книжную лавку. Дея-

тельность издательства развивалась по двум направлениям – выпуск журнала «Зеленая палочка» и серии книг «Библиотека журнала “Зеленая палочка”».

Двухнедельный иллюстрированный журнал «Зеленая палочка», который издавался в 1920–1921 гг., по праву считается одним из лучших детских периодических изданий эмиграции первой волны. Инициатором создания журнала стал поэт, прозаик, фельетонист Дон-Аминадо (псевдоним Аминада Петровича Шполянского), крупный деятель русского зарубежья. Задача, которую он поставил перед собой, была очень сложной. Дон-Аминадо хотел создать в эмиграции журнал, который помогал бы воспитывать русских детей русскими, сохранить, развить и усилить в них любовь к покинутой родине, ее истории и культуре. Осуществить подобный проект было невозможно без поддержки в эмигрантской среде и добровольных помощников.

Начинание Дон-Аминадо активно поддержали живущие в 1920-е гг. в Париже писатель А.Н. Толстой и его жена Н.В. Крандиевская, которые вошли в состав редколлегии журнала и активно участвовали в его создании. Изъявили желание сотрудничать с детским журналом И.А. Бунин, А.И. Куприн, К.Д. Бальмонт, Амари (псевдоним поэта М.О. Цетлина), В.В. Барятинский, А.М. Дроздов, М.К. Первухин, С.Л. Поляков (Литовцев) и др. Для оформления «Зеленой палочки» были привлечены известные художники Н.В. Ремизов-Васильев (подписывал свои работы псевдонимом Ре-Ми) и С.Ю. Судейкин. В отдельных номерах журнала встречаются иллюстрации А. А. Бенуа, Г. К. Лукомского, П. А. Хентовой, А. А. Койранского, барона К.К. Рауш-фон-Траубенберга. Обложку журнала, задающую единый стиль издания, выполнил талантливый карикатурист, сценограф и живописец Ре-Ми. Он уже имел опыт работы в изданиях для детей: до революции оформлял еженедельный юмористический детский журнал «Галчонок» (1911–1913), который выпускался в качестве приложения к «Сатирикону».

Издателем журнала выступил некто Р., о котором Дон-Аминадо впоследствии вспоминал: «…по образованию доктор философии, по склонностям игрок в теннис, по профессии зернопромышленник, по щучьему велению меценат» [1, 272]. Меценат Р. из скромности не позволил обнародовать свою фамилию, он поставил обязательным условием: «Никакого публичного оказательства, никакой рекламы...» [1, 272].

Название журнала имело особое значение для русского зарубежья: оно отсылало читателей к «зеленой палочке» братьев Толстых, которую придумал одиннадцатилетний Николенька, старший брат Льва Толстого. На первой странице первого номера журнала был помещен портрет великого писателя. На второй странице был напечатан отрывок из «Воспоминаний» (1902–1906) Л.Н. Толстого о том, «как его старший брат, его Николенька, объявил, что у него есть тайна, через которую, когда она откроется, все люди сделаются счастливыми и все будут любить друг друга. Тайна эта написана на зеленой палочке, и палочка эта зарыта у дороги, на краю оврага в яснополянском парке» [2, 2].

Цель игры, выдуманной Николенькой Толстым, стала главной задачей детского журнала: «всем вместе искать простую и важную тайну, посредством которой можно сделать всех людей на свете счастливыми» [2, 2]. В программе журнала особое внимание обращалось на воспитание юных читателей с учетом нравственной стороны чтения, стремление развить ум и способности ребенка, дать ему доступные сведения об окружающем мире.

Стремясь донести до юных сердец чувство гордости за Россию, страну, где навсегда остались их корни, привить чувство любви к родине и ее культуре, журнал уделял большое внимание русской литературе. В «Зеленой палочке» публиковались художественные произведения, призванные пробудить в маленьких читателях любовь к слабым, уважение к труду, самостоятельность, честность. Специально для журнала А.Н. Толстой написал автобиографическую повесть «Детство Никиты», которая по частям публиковалась в нескольких номерах издания (1920, № 2–5/6) с иллюстрациями Ре-Ми. Рассказывая о жизни и приключениях девятилетнего мальчика Никиты, живущего в поместье своих родителей, автор не только прекрасно раскрыл духовный мир ребенка, но и воссоздал истинно русскую атмосферу помещичьей усадьбы. Рисунки Ре-Ми хорошо подчеркивали самобытность русской деревенской жизни, детских игр. А.Н. Толстой также опубликовал в журнале сказку «Синица» (1920, № 1) с иллюстрациями С.Ю. Судейкина, творческую манеру которого отличали декоративность и использование приемов русского лубка.

А.И. Куприн поместил в журнале анималистические рассказы «Козлиная жизнь» (1920, № 1) и «Сапсан» (1921, № 1). Животные для автора – воплощение природной естественности, чистоты и красоты. Рассказы Куприна и иллюстрации к ним Ре-Ми прививали

маленьким читателям доброту и любовь ко всему живому. Начиная со второго номера, в журнале печатался роман Р. Стивенсона «Остров сокровищ» в переводе А.А. Койранского. Произведение о приключениях, связанных с поисками сокровищ, которые спрятал капитан Флинт на необитаемом острове, полюбилось маленьким читателям. Привлекали их и иллюстрации, выполненные Койранским, который был не только литератором, переводчиком, но и художником. К сожалению, публикация романа не была закончена, так как на восьмом номере журнал закрылся.

Широко была представлена в «Зеленой палочке» поэзия для детей. Первый номер журнала открывался стихотворением И.А. Бунина «Бегство в Египет», посвященным предстоящему Рождеству. Стихотворение К. Бальмонта «Птенец» (1920, № 1) было наполнено любовью и добрым отношением к природе, другое его стихотворение – «Девочка с иголкой» (1920, № 3) – открывало читателю волшебный мир детских грез.

Почти в каждом номере журнала публиковались стихи Саши Черного (псевдоним А.М. Гликберга): «Пещера храбрых» (1920, № 1), «О чем поет самовар» (1920, № 2), «Рождественское» (1920, № 5–6), «В саду» (1921, № 7), в которых звучало открытое признание любви к детям. Также он опубликовал «Сказку о лысом пророке Елисее, о его медведице и о детях» (1920, № 3), прекрасно проиллюстрированную Ре-Ми. В своих стихах поэт создавал своеобразный русский остров среди бушующего моря чужбины, остров, на котором поселились нежность, доброта, озорство. Следует отметить, что в эмиграции Саша Черный много писал для детей, выпустил около 20 детских книжек, первая из которых называлась «Детский остров» (Данциг, 1921). Он участвовал в издании альманахов для детей «Молодая Россия» и «Русская земля», знакомивших подрастающее поколение эмиграции с «далекой, лежащей за тридевять земель родиной».

Н. Крандиевская опубликовала в журнале два стихотворения – «Колыбельная» и музыка к ней (1920, № 1) и «День прошел» (1920, № 5/6). В «Зеленой палочке» были напечатаны стихи И. Северянина «Заяц» (1920, № 3), Амари «Летом» (1920, № 2), М. Струве «Зима» (1920, № 3), Г. Шайкевича «В белом поле вьюга стелется» (1920, № 5/6). Отметим, что все публикации иллюстрировались рисунками А.А. Бенуа, Ре-Ми, С.Ю. Судейкина и других художников.

Редакция журнала обращала внимание маленьких читателей на литературные события, писательские юбилеи. Практически в

каждом номере представлялось творчество того или иного литератора. Во втором номере журнал откликнулся на пятидесятилетние юбилеи И.А. Бунина и А.И. Куприна, напечатав их портреты. Начиная с третьего номера, родилась традиция на первой странице журнала печатать фотографию писателя с автографом, на второй – небольшой очерк о творчестве. «Зеленая палочка» рассказала о творчестве П.Д. Боборыкина, Л.Н. Андреева, Ч. Диккенса, Ф.М. Достоевского, А.Ф. Писемского. Откликаясь на 40-летие со дня смерти Ф.М. Достоевского, журнал писал: «Рассказы про “Неточку Незванову”, про “мальчика у Христа на елке” и многие другие произведения Достоевского открывают перед нами самое дно, самое донышко детской души. Точно это написал не большой бородатый господин с угрюмыми глазами, а – сами дети о детях, о своих потайных тайнах, о том, что им снится и думается» [3, 2].

В журнале Дон-Аминадо широко представлено научно-популярное направление. В каждом номере издания появлялись статьи авторитетных авторов на естественно-научные и исторические темы. Известный книговед, библиограф, популяризатор науки и писатель Н.А. Рубакин создал для журнала очерки о детском творчестве «Великие изобретения маленьких людей» (1920, № 1), «Ученый мальчик» об Исааке Ньютоне (1920, № 4). Инженер Н.А. Ульянов опубликовал очерки «Беспроволочный телеграф» (1920, № 3) и «Маяк: исторический очерк» (1920, № 5/6), сопровождаемые поясняющими схемами, рисунками. Михаил Первухин написал для журнала очерк «Современный волшебник», посвященный итальянскому радиотехнику, лауреату Нобелевской премии по физике за 1909 г. Гульельмо Маркони, в котором представил его достижения в области беспроводной связи, особо отметив одну из главных заслуг ученого – создание компактной, удобной в использовании модели передатчика. Начиная с № 5/6, научно-популярные публикации выходили под рубрикой «Наука и жизнь», которая продолжала давать доступные детскому восприятию знания.

Особое место в журнале занимала постоянная рубрика «Крепко помни о России». Открывая рубрику, С.Л. Поляков (Литовцев) в статье «Далекая Россия» с горечью писал: «С каждым днем живой образ России затуманивается и бледнеет в нашей памяти. Каждый день дает нам новые впечатления чужой страны, в которой мы живем, иных людей и иной природы. Мы понемногу привыкаем к ярким ощущениям новизны, и иногда нам начинает казаться, что здесь мы родились и здесь мы умрем. Бывают минуты, когда Рос-

сия кажется сном» [4, 29]. Сопровождаемые иллюстрациями публикации рубрики стремились рассказать юным читателям о далекой родине, напомнить о ее просторах, о маленьких и больших городах, русских традициях, обычаях.

Очерки Г.М. Лукомского «Старая губерния» (1920, № 3), прекрасно проиллюстрированные автором, стремились запечатлеть в памяти маленьких читателей Россию уходящую, воссоздать уклад, быт русской провинции. Автор в репортажной манере рассказывал о своей поездке в Калугу: «Подъехали к Гостиному двору. Лавки пошли – побогаче. На вывесках, то – полушубок романовский нарисован, то – валенки. А у чайной, – какие куличи, да пасхи на вывесках! И золотой крендель с короной над самым входом. А вот и “ряды”: арки низенькие, белые, и – в глубине – лавки, все больше бакалейные, и идет от них веселый, чернослив ный дух» [5, 29].

В.И. Рындзюн под псевдонимом Д. Денисов напечатал в «Зеленой палочке» очерк «Москва» (1921, № 7), в котором напоминал читателям о достопримечательностях этого города с невероятно богатой историей. Рассказы о Кремле, памятнике А.С. Пушкину, Триумфальной арке, Царе-колоколе сопровождались рисунками, авторство которых не было указано. В финале очерка автор писал: «Но упаси нас Бог и помилуй потерять Москву-мечту, потерять единственное наше достояние – память о сокровищницах русского духа!..» [6, 24].

М. Струве посвятил свой очерк Петербургу, предложив читателям мысленно совершить прогулку по городу (1921, № 8): «Вот мы и на Невском. <…> Великие тени встают перед нашими глазами. В этом доме на углу была когда-то кондитерская; в широкой боливарской шляпе, в длинном сюртуке в талию, как у всех статских господ, сюда заходил зачастую небольшой ростом господин, но быстрый движениями и речью, – Пушкин. Здесь Гоголь часами бродил по улице, обдумывая “Невский проспект” – книгу, ставшую священной для каждого петербуржца» [7, 23]. Вспомнить Петербург или познакомиться с ним впервые маленьким читателям помогали рисунки барона К.К. Рауш-фон-Траубенберга, прекрасно иллюстрирующие очерк М. Струве.

В журнале существовал раздел, нацеленный на самое активное взаимодействие с читателями, – «Как мы сами сочиняем». Публикация произведений маленьких читателей являлась чрезвычайно важным свидетельством существования обратной связи журнала. «Зеленая палочка» стремилась пробудить творческое начало в ребенке, развивать его способности. В первом номере журнала были

опубликованы воспоминания одиннадцатилетнего мальчика (указаны только его инициалы: Ф. В-н) об отплытии из России, в которых автору удалось передать пронзительное чувство расставания с родиной: «…исчезала земля, исчезала Россия. Но и солнце исчезало вместе с землей. Казалось, что оно светит только в России» [8, 41].

В журнале были представлены рубрики «Разные разности», «Спорт», «Наши конкурсы», «Потехе час», игровая форма материалов которых способствовала физическому, духовному и интеллектуальному развитию читателей. Дон-Аминадо в своих воспоминаниях отмечал успех издания: «С каждым новым выпуском количество подписчиков и читателей возрастало, и требования на “Зеленую палочку” приходили из Англии, из Америки, из Бессарабии, из Латвии, из Финляндии, из Югославии, из Эстонии» [1, 272].

Журнал, полюбившийся эмигрантской детворе, к сожалению, просуществовал недолго, вышло всего восемь номеров. В 1921 г. меценат, финансировавший издание, разорился, и «Зеленая палочка» прекратила свое существование.

Заслуживают внимания также книги для детей, которые вошли в серию «Библиотека журнала “Зеленая палочка”»: «Азбука» Льва Толстого, «Необыкновенное приключение» А.Н. Толстого, «Рассказы для детей» А.И. Куприна, «Дым без отечества» Дон-Аминадо.

К сожалению, в начале 1922 г. издательство «Север» разорилось и было закрыто. Однако опыт функционирования книгоиздательства оказал заметное влияние на маленьких читателей и формирование культурного пространства русского зарубежья. Журнал «Зеленая палочка» и серия книг для детей – и в плане содержания, и в плане оформления – продемонстрировали чрезвычайно плодотворную попытку объединить лучшие творческие силы зарубежья для воспитания детей эмигрантов в русских традициях, для борьбы с их денационализацией. Художникам, сотрудничающим с изданиями и хорошо чувствующим особенности детской аудитории, удалось создать художественно-эстетическое единство текстов и иллюстраций. Содержание и оформление журнала, книг для детей всецело отвечали потребностям сохранения национального языка и традиций русской культуры. Издания «Севера» напоминали эмигрантским детям об их утраченной родине и содержали материалы о дореволюционном жизненном укладе, быте детей, их играх, российских пейзажах, о православных праздниках.

Следует отметить, что в «Зеленой палочке» и серии книг журнала практически отсутствовали сведения о происходящем в Советской

России, о тяжелой жизни эмигрантов на чужбине. Это было сознательной установкой издательств для детей в русском зарубежье: «при издании журналов, альманахов, книг, учебных пособий, при комплектации библиотек было признано обязательным “руководствоваться принципом аполитичности”» [9, 96]. Маленькие читатели получали произведения, в которых больше рассказывалось о прошлом, чем о настоящем и будущем. Россия для детей эмигрантов существовала на уровне мифа, созданного литературой, журналистикой, живописью. Подобную установку хорошо сформулировал А.В. Амфитеатров: «Дайте же русским детям хоть какую-нибудь реализацию утешительного мифа. Дайте им почувствовать, что Россия, пусть и далекая, и незримая, и неведомая им, все-таки всегда с ними» [10, 15].

В произведениях и иллюстрациях журнала «Зеленая палочка», а также серии книг была реализована возможность создания в иноязычной и инокультурной среде пространства Русского мира.

Литература

1. Аминадо, Д. Поезд на третьем пути : воспоминания / Д. Аминадо. – Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1954. – 352 с.

2. От редакции // Зеленая палочка. – 1920. – № 1. – С. 2.

3. Федор Михайлович Достоевский // Зеленая палочка. – 1921. – № 7. – С. 2.

4. Поляков (Литовцев), С. Далекая Россия / С. Поляков (Литовцев) // Зеленая палочка. – 1920. – № 1. – С. 29-30.

5. Лукомский, Г. Старая губерния / Г. Лукомский // Зеленая палочка. – 1920. – № 3. – С. 26-29.

6. Денисов, Д. Москва / Д. Денисов // Зеленая палочка. – 1921. – № 7. – С. 19-24.

7. Струве, М. Петербург / М. Струве // Зеленая палочка. – 1921. – № 8. – С. 21-23.

8. В-н, Ф. Отъезд из России / Ф. В-н // Зеленая палочка. – 1920. – № 1. – С. 41.

9. Долгова, Н.М. Детские журналы русской эмиграции, 1920–1930-е гг. / Н.М. Долгова // Вопросы культурологии. – 2006. – №1. – С. 95-100.

10. Амфитеатров, А.В. К русскому юношеству / А.В. Амфитеатров // Колос : Русские писатели русскому юношеству. – Шавиль : Изд-во общежития для русских мальчиков в Шавиле, 1928. – С. 15-19.

УДК 81
Ж. В. Грачева
Воронежский государственный университет

Язык как эстетическая категория (на материале стихотворения В. В. Набокова «Влюбленность»)

Аннотация. В статье речь идет о языке как эстетической категории, репрезентированной через смысловую контекстуальную глубину слова на материале стихотворения В. В. Набокова «Влюбленность».

Ключевые слова: эстетика, язык, В. В. Набоков, «Влюбленность», потусторонность.

Abstract. The article deals with language as an aesthetic category, represented through the semantic contextual depth of the word on the material of V. V. Nabokov's poem “Love”.

Key words: aesthetics, language, V. V. Nabokov, “Love”, otherworldliness.

«Язык самодеятельно возникает только из самого себя», – писал Фридрих Вильгельм Кристиан Карл Фердинанд фон Гумбольдт [цит. по: 1, 106]. Так великий немецкий лингвист фактически формулирует идею о том, что язык обладает «самотворящим» духом. В этом случае возникает ассоциативная отсылка к греческому слову «Логос», которое в тексте Библии было переведено на русский язык как «Слово». «Божественное Слово» («Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»). Так как аналога этого слова в русском языке нет, такой перевод не исчерпывает философской семантики этого понятия. Его значение можно передать описательно: логос – это своего рода животворящая мысль, то есть мысль, воплощенная в слове и способная созидать мир.

Немецкий философ Ганс-Георг Гадамер формулирует фактически ту же мысль так: «Творение языка – это изначальнейшее поэтическое творение бытия» [2, 132].

В связи с этим, отвечая на вопрос: зачем надо думать и говорить красиво, – можно дать ответ: для того, чтобы красиво *жить*.

Если принять такой подход, определяющий эстетическую роль языка, то становится очевидным, что есть тексты созидающие, питающие жизнь, и тексты разрушающие, запускающие процессы смерти бытия. И каждый из нас как носитель языка может оказаться источником как одного процесса, так и другого. В этом смысле язык сегодня остается явлением малоизученным, как и эстетика языка. Этот раздел в эстетиках – и теоретических, и прикладных –

просто отсутствует, хотя без языкового компонента анализа категорий эстетики представления о них оказываются ложными.

Переходя к анализу эстетики языка художника, хочется обратиться к фразе, которую приводит М. Мамардашвили в книге «Беседы о мышлении», говоря о грузинском слове, не имеющем аналогов в русском. Смысл его таков: если кого-то хотят назвать дураком или идиотом, то говорят: “Ты еще не родившийся”. Поэтому так понятна мысль Мандельштама о том, что «существование – это самая большая страсть» [3, 42]. В этом заключается честолюбие художника. Странная, казалось бы, фраза, объясняется Мерабом Мамардашвили так: казалось бы, «если человек имеет имя, пишет стихи, он как минимум существует. Да нет, это не так. Нужно иметь страсть существовать, то есть существовать в том, что ты делаешь, существовать в том, что ты думаешь, существовать в том, что ты чувствуешь, – ведь чаще всего мы живем чужой жизнью, а не своей: мы думаем чужие мысли, питаемся обрывками или отходами чужих чувств» [3, 42]. И в этом случае эстетика идет рядом с этикой.

Говоря о пути художника (да и человека вообще), М. Мамардашвили обращается к другому понятию – «акме» («свежесть», «зелень», в данном случае – «расцвет»): «Греки условно выделяли такой возраст, или время человеческой жизни, который есть период зрелости всего того, на что реально способен человек. В тот момент, когда полностью развернулись, расцвели и на вершине возможностей находятся его силы, – человек в возрасте акме» [3, 40]. Совершенный человек – «это то же самое, что родившийся, то есть тот, у кого не потуга мысли, а мысль, не потуга чести, а честь, то есть он *может*» [3, 41]. Не случайно греческое слово «эстетика» восходит к греческому αἴσθησις – «чувствование».

Хочу обратиться к творцу, который сумел «родиться», сумел достичь акме – к творчеству В. В. Набокова.

Остановимся на значении только одного его слова, которое высвечивает многое в философии жизни и смерти писателя, и произведем его анализ в контексте одного небольшого стихотворения, что особенно важно, на наш взгляд, последнего стихотворения писателя. Оно называется «Влюбленность» и было помещено в текст романа «Смотри на арлекинов».

В предисловии к посмертному сборнику стихов (1979) Владимира Набокова его жена, Вера Набокова, указала на одну из малоизученных тем, составляющих, по ее мнению, центр набоковской метафизики: «…хочу обратить внимание читателя на главную тему

Набокова. Она, кажется, не была никем отмечена, а между тем ею пропитано все, что он писал; она, как некий водяной знак, символизирует все его творчество. Я говорю о “потусторонности”, как он сам ее назвал в своем последнем стихотворении “Влюбленность” <…>. Этой тайне он был причастен много лет, почти не сознавая ее, и это она давала ему его невозмутимую жизнерадостность и ясность даже при самых тяжелых переживаниях и делала его совершенно неуязвимым для всяких самых глупых или злостных нападок» [4, 8].

Эти размышления Веры Набоковой стали поводом обратить внимание филологов на тему потусторонности, а нас – приступить к анализу мыслительной единицы «потусторонность» в творческой концептосфере писателя.

Слово «потусторонность» вошло в русский язык через посредство немецкого и было «отягощено» русскими смыслами. Как указывает В. В. Виноградов в работе «История слов», до 30-40-х годов XIX века лексема «потусторонность» в русском языке отсутствовала, однако сам концепт существовал. Такое явление в лингвистике называют лексической лакуной [5, 57]. Слово «потусторонность», заполнившее эту лакуну, следует отнести к калькам: как многие иностранные слова, оно «сначала употребляется в русском языке как «цитата», как «чужеязычная примесь», а затем происходит его «национализация» [6].

В. Е. Александров в книге «Набоков и потусторонность» пишет: «Полагая свою “тайну” невыразимой (во что трудно было бы поверить, не будь Набоков крупнейшим мастером слова на трех языках), писатель всегда высказывался по этому поводу весьма уклончиво. Например, на вопрос интервьюера, верит ли он в Бога, Набоков дал ставший впоследствии знаменитым ответ: «Я знаю больше, чем могу выразить словами, и то немногое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего» [4, 9]. В лекции «Искусство литературы и здравый смысл» автор так говорит об этой грани своего мировидения: «Земная жизнь всего лишь первый выпуск серийной души, и сохранность индивидуального секрета вопреки истлению плоти – уже не просто оптимистическая догадка и даже не вопрос религиозной веры, если помнить, что бессмертие исключено только здравым смыслом» [7, 472].

В. Набоков в русскоязычном творчестве употребляет лексемы «потусторонность» всего 2 раза и «потусторонний» – 6.

Итак, последнее стихотворение В. Набокова «Влюблённость» (1973):

Мы забываем, что влюбленность
не просто поворот лица,
а под купавами бездонность,
ночная паника пловца.

Покуда снится, снись, влюбленность,
но пробуждением не мучь,
и лучше недоговоренность,
чем эта щель и этот луч.

Напоминаю, что влюбленность
не явь, что метины не те,
что, может быть, потусторонность
приотворилась в темноте [8, 448].

Текстуальный анализ позволяет выявить следующие признаки этого концепта:

- один из путей в потусторонность – это влюбленность, она приотворяет таинственную дверь в ее пространство;
- потусторонность (как и влюбленность), имеет свои *метины*, которые не совпадают со знаками *явной* жизни;
- потусторонность *граничит* с реальностью, но закрыта от нее, она может *приотвориться* – чуть отвориться, то есть сделаться «предчувственной», но никогда полностью не проявляется в мире земного *бытия*; и эта недоговоренность является предпочтительной, ее проявления пугают;
- потусторонность сопрягается с пространством *темноты*: («потусторонность / приотворилась в темноте»); и притаилась где-то в ее глубине;
- пунктирная граница между миром и иномирием проницаема, между ними есть *щель*, и через нее проникает *свет потусторонности* («и лучше недоговоренность, / чем эта щель и этот луч»);
- опосредованная чувством влюбленности, потусторонность репрезентируется через стихию *воды*, через ее пугающую *бездонность* и соотносится с чувством *страха, паники* («влюбленность <…> / под купавами бездонность, / ночная паника пловца»); страх рождается ощущением присутствия огромной тайны.

Возникает вопрос: почему влюбленность сопряжена с потусторонностью. С одной стороны, влюбленность наделяет того, кто это чувство испытывает, особым видением; это новое знание может насторожить тех, кто стоит в преддверии любви; с другой – чувство

пугающей влюбленности направлено и в сторону иномирия, самой потусторонности. Она не изведана, но есть предчувствие, что, подобно влюбленности, прекрасна.

Возвращаясь к мысли Веры Набоковой о том, что тайна, к которой В. Набоков «был причастен много лет, почти не сознавая ее», «давала ему его невозмутимую жизнерадостность и ясность даже при самых тяжелых переживаниях», позволяет предположить у Набокова два уровня трансцендентного, которые существуют не в противопоставлении, а, вероятно, последовательно, как две ступени опыта встречи с неземным.

Первая степень – это, так называемый, Angst – смертный ужас (кьеркегоровское понятие): предельный опыт переживания собственной конечности, столкновение с абсолютным Ничто, ощущение всепоглощающей пустоты (в христианстве именуется как «страх смертный»); переживание его является неотъемлемой частью духовного опыта наравне с «богооставленностью» (у Набокова – в рассказе «Ужас»). Такой опыт столкновения (именно столкновения!) с трансцендентным чаще всего деструктивен и происходит помимо воли.

Но если первый уровень (ужас) – это столкновение с трансцендентным, то второй (тайна, счастье) – встреча с ним. В концептуальном стихотворении «Слава» об этой тайне сказано: «Эта тайна та-т**а**, та-та-т**а**-та, та-т**а**, а точнее сказать я не вправе» [8, 271]. «Та-т**а**, та-та-т**а**-та, та-т**а**» – это и есть рассказ об опыте трансцендентного, который невозможно описать, которым невозможно поделиться, который не транслируем. В отличие от опыта первого уровня этот – не вынужденный, а осознанный и желанный. Достигается через любовь и откровение (что часто совпадает). Коррелятом тайны у Набокова становится счастье, которое есть критерий истинности пережитого.

Главный аргумент в защиту оптимистической интерпретации потусторонности — это появление бабочки, сопровождающей героев в момент смерти или выхода из книги. На этом можно было бы и остановиться.

И все же еще несколько слов. Г. Барабтарло в книге «Сочинение Набокова» обращается к двум рассказам писателя: «Ужас» и «Благость», – находящимся в философской оппозиции. Речь в них идет о земных состояниях земного человека, для которого последняя сущность вещей скрыта за «привычкою рассудка». В «Ужасе» – это чувство острейшего отчуждения от мира, «небывалого и пронзи-

тельного состояния своей смертности»; этот ужас «возникает от созерцания твари облупленной, лишенной образа и покрова, понимаемой механически (а не органически), невдохновленной, непросвещенной, словно человек уже осужден и проклят и брошен во внешнюю тьму» [9, 44]; в «Благости» перед нами человек просвещенный, видящий мир «словно обволокнутый любовью», когда «любовь пеленает всякое явление, всякую подробность» [9, 42]. И это видение указывает не только на благость земного творения, но и просвечивает теплоту его потустороннего прообраза.

Геннадий Барабтарло называет первую главу своей книги «Смерть мила». Эта фраза рождается из тщательной расшифровки исследователем начала итальянской арии: «mali e` trano t'amesti» набоковского романа «Приглашение на казнь». Ее поет один из двух братьев Марфиньки, другой его прерывает, «делая "страшные глаза", как будто тот выдал какой-то важный секрет: "Смерть мила; это тайна"» [9, 32]. Последний роман В. Набокова должен был называться «Умирать не страшно». Роман не успел родиться. Тайна осталась тайной.

Итак, рассуждая об эстетике набоковского слова, понимаешь, что оно особым образом воплощает в себе понятие «красота». Она рождается в результате подтекстового смыслопорождения и репрезентируется в этом случае через явную и скрытую полисемию, выраженную не только через слово, но и через смыслы, «высекаемые» на границе столкновений слов. Эстетика набоковского слова – в тонкой изысканности языкового воплощения, способного передать бездонность, мерцание смысла, выразить сквозь очевидное – едва просвечивающее тайное.

Литература

1. Фещенко, В. В., Коваль, О. В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства/ В.В. Фещенко, О. В. Коваль. – Москва : Языки славянской культуры, 2014. – 640 с. – (Язык. Семиотика. Культура).

2. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – Москва : Искусство, 1991. – 368 с.

3. Мамардашвили, М. Беседы о мышлении / Мераб Мамардашвили. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус. – 2019. – 480 с.

4. Александров, В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика/ Е. В. Александров. – Санкт-Петербург : Алетейя . – 1999. – 320 с.

5. Попова, З. Д. Общее языкознание для университетов / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Центрально-Черноземное книжное издательство, 2004. – 208 с.

6. Виноградов, В. В. Потусторонний / В. В. Виноградов // История слов / URL: http://slovari.ru/default.aspx?0a0=511&p=5311&s=0 (дата обращения: 20.08.2023).

7. Набоков, В. В. Искусство литературы и здравый смысл / В. В. Набоков // Лекции по зарубежной литературе. – Москва : Независимая газета, 1998. – 512 с.

8. Набоков, В. В. Стихотворения и поэмы / В. В. Набоков. – Москва : Современник, 1991. – 572 с.

9. Барабтарло, Г. Сочинение Набокова / Г. Барабтарло. – Санкт-Петербург : ИД Ивана Лимбаха, 2011. – 464 с.

УДК 821.161.1

А. Ю. Грязнова
Воронежский государственный университет

КОЛЛАЖНАЯ КНИГА КАК ФОРМА ВОПЛОЩЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА[1]

Аннотация. В статье рассмотрены способы взаимодействия художественного текста и иллюстрации, выполненной в технике коллажа. Исследуются трансформации художественного текста на коллажных страницах на примере книги «О том, как старушка чернила покупала», созданной сообществом российских коллажистов «Режь да клей» на основе рассказа Д. Хармса.

Ключевые слова: коллаж, коллажная книга, коллажная иллюстрация, Д. Хармс.

Abstract. The article deals with works with artistic text and illustrations made in the collage technique. The transformation of artistic text on collage pages is studied on the basis of the book "About how an old woman is infected acquired", created by the community of Russian collagists "Rezh da Kley" based on the story of D. Kharms.

Key words: collage, collage book, collage illustration, D. Kharms.

[1] Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00205).

Возникнув в рамках модернистской эстетики как художественный прием, коллаж довольно быстро стал осмысливаться художниками и искусствоведами не только как техника изобразительного искусства, но и как особая философия. О подобной технике сегодня говорят как применительно к живописи или декоративно-прикладному искусству, так и применительно к литературе, музыке, кино. В широком смысле коллаж понимается как способ организации художественного пространства, основанный на соединении разнородных элементов.

Эстетический эффект, производимый этой техникой, основан на нарочитой небрежности, незавершенности композиции, нарушении пропорций, парадоксальности сочетания образов. Зритель чувствует, что между несопоставимыми деталями, совмещенными в едином художественном пространстве, должна существовать какая-то скрытая логика, поэтому он ее пытается обнаружить или создать самостоятельно: «…”Случайно” пойманные, хаотичные сочетания образов рассчитаны на то, чтобы их столкновения создавали своеобразные смысловые пустоты, позволяющие освободить работу бессознательного» [1]. Таким образом, техника коллажа создает особый язык искусства, а природа самого коллажного творчества глубоко диалогична.

Основываясь на принципе объединения разнородного, коллаж практически с самого момента своего появления тяготеет к совмещению разных видов искусства. В частности, продуктивным оказывается синтез литературы и живописи, поэтому коллажную технику начинают активно использовать в книжном оформлении.

Одними из первых это сделали футуристы, сначала используя коллаж для оформления обложек книг, а затем и в их иллюстрировании. Часто применяла коллаж в создании художественного образа издания и О. Розанова, соединяя линогравюры с наклейками из ткани и цветной бумаги.

Среди наиболее известных примеров книг-коллажей можно отметить «Джаз» А. Матисса. Художник вырезал из раскрашенной бумаги разные формы и из них составлял коллажи, которые сопровождал письменными заметками. Таким образом, «Джаз» оказалась единственной книгой, которую художник не только оформил, но и написал.

Говорить об особенностях взаимодействия текста и изображения применительно к этим изданиям сложно, поскольку их характеризует, по словам А. Крученых, «ярая беспредметность». У футуристов иллюстрации выполнены преимущественно в технике так называемого аб-

страктного коллажа, когда композиция составляется путем комбинирования простых форм на плоскости. Что же касается текстов, то они представляют собой любимую тогда многими литераторами «заумь». По выражению того же А. Крученых, в коллажной книге футуристов «заумный язык…подает руку заумной живописи» [2].

Более интересен с точки зрения взаимодействия с текстом предметный коллаж, в котором используются преимущественно вырезки из газет и журналов, а также открытки, фантики, этикетки, и прочая готовая печатная продукция. Создаваемый из этих материалов художественный образ, с одной стороны, фотографически достоверен (поскольку основным материалом для коллажа выступают именно журнальные и газетные фотографии), с другой – абсурден, парадоксален. Он соединяет в себе черты привычной зрителю повседневности и абсолютно новой реальности.

Стремление провести, «продлить» художественный вымысел в жизнь можно видеть в книге М. Погарского и Г. Юран «Кости счастья». Сам Погарский известен как арт-деятель, работающий преимущественно в жанре книги художника, и как автор множества теоретических работ, осмысляющих этот феномен. Автор выделяет книгу «Кости счастья» из корпуса своих работ, поскольку в ней, по его словам, первичен текст, а не изображение, что нетипично для книги художника. Коллаж в издании играет роль «мостика», перекинутого «из пространства литературных фантазий в мир реальности» [3], то есть он в буквальном смысле материализует написанное. Поскольку текст создан по законам абсурдистской поэтики, в оформлении книги присутствуют самые разные элементы: куриные косточки, фантики от конфет, деревянные пуговицы, пластиковые мухи и мн. др.

На примере книги М. Погарского можно увидеть, что коллажная техника очень созвучна абсурдистскому тексту, она делает его более выпуклым и зримым, убеждает читателя / зрителя в реалистичности фантасмагорических образов.

Особый интерес представляет собой воплощение на страницах коллажной книги уже известного читателю, «признанного» литературного произведения. Опыт подобного творчества можно наблюдать в проектах сообщества российских коллажистов «Режь да клей».

Сообщество «Режь да клей» было основано в 2015 году фотографом и дизайнером О. Кирсановой. Оно не только объединяет профессиональных художников-иллюстраторов, дизайнеров, редакторов, но и активно вовлекает в свою деятельность любителей, проводя мастер-классы, курсы, воркшопы и прочие мероприятия.

Одной из задач объединения является раскрытие творческого потенциала людей путем приобщения их к коллажу как относительно простой и доступной технике изобразительного искусства. На их официальном сайте можно прочитать: «Многие взрослые считают, что творчество – это рисование минимум, как Шишкин и Айвазовский, через это отрицают даже вероятность того, что они могут что-то сделать сами и красиво. Коллаж – это прекрасная техника раскрытия творческого потенциала, доступная каждому. Делая коллаж, человек, отрицающий в себе творческое начало (и не только), испытывает радость созидания…» [4].

На сегодняшний день «Режь да клей» объединяет 43 участника из 16 городов России и ближнего зарубежья, общий охват проекта составляет 55 городов. Сообщество ведет и активную просветительскую деятельность, имеет собственное издательство, выпускающее как самиздатовские зины, так и учебники по коллажу, журналы, сборники работ, созданные членами сообщества и мн. др.

В феврале 2017 года в рамках выставки «Конструктивизм – детям» объединением была организована мастерская по созданию детских книг. К участию приглашались все желающие: дети и взрослые, профессиональные художники и любители. Каждому из них было предложено сделать один или несколько разворотов книги, которые впоследствии были бы объединены под одной обложкой. Всего было сделано 3 варианта, литературной основой которых стали произведения для детей, написанные в 1920-30-е годы С.Я. Маршаком, В.В. Маяковским и Д. Хармсом.

Остановимся более подробно на книге «О том, как старушка чернила покупала». Это короткий рассказ, который в 1928 году был написан Д. Хармсом. Фабула его многим известна с детства или, по крайней мере, легко считывается по названию. Комизм произведения основан на нарушении логики: героиня выходит из дома, чтобы купить чернила, но поскольку не знает, в каком магазине они могут продаваться, попадает в разные нелепые ситуации.

У Хармса героиня отмечена знаком исключительности. Окружающие неоднократно говорят о том, что она «с луны свалилась», она простодушна, пуглива, пространство оживленных ленинградских улиц, в которое помещена героиня, живет по непонятным ей законам. Хармс использует прием остранения, в результате чего привычные для читателя XX века вещи и ситуации (лифт, стеклянные двери в магазине), увиденные глазами старушки, становятся непонятными и даже пугающими.

Поэтика рассказа основана на повторах и параллелизмах: женщина многократно спрашивает у окружающих, где продаются чернила, получая в ответ одну и ту же реплику: «Да вы что, с луны, что ли, свалились!» В результате мир предстает в рассказе как изменчивый и хаотичный, а главная героиня противопоставлена ему упорством и постоянством своих намерений, которые, в сочетании с ее кротостью и неприспособленностью к жизни, вызывают сочувствие читателя.

В книге, созданной сообществом «Режь да клей» [5] этот контраст сглажен. Наоборот, старушка как бы является продолжением окружающей ее абсурдной реальности. Она меняет свой облик от страницы к странице, предстает то в образе ветхой деревенской бабушки, то неожиданно «молодеет». Меняется также ее одежда, появляются и исчезают современная прическа и макияж. Это объясняется вполне понятными причинами: коллажи для книги создавались разными людьми независимо друг от друга, а материалом для них служили современные газеты и журналы.

В «литературном» первоисточнике женщину сопровождают приметы уходящей дореволюционной эпохи. Героиня одета в блестящую шляпку, в руках у нее зонтик, она спрашивает у продавца в керосинной лавке, не продает ли он французские булки. Таким образом, у Хармса она выпадает из современности. В коллажной версии этот эффект исчезает. Комизм строится уже не на контрасте образа героини и окружающей ее реальности, а на абсурдности этой реальности в целом.

Многие детали, которые в литературном тексте легко объяснимы эпохой, в коллажной книге становятся абсурдными. Например, лошади, которые скачут по только что вымытым дворниками улицам, в рассказе Хармса смотрятся вполне уместно, потому что в 1920-е годы основным средством передвижения по-прежнему являлся гужевой транспорт. В коллажной книге появляются скаковые лошади, возникновение которых ничем не объяснено.

В целом, в книге «О том, как старушка чернила покупала», созданной участниками сообщества «Режь да клей», можно отметить несколько смысловых приемов, которые возникают благодаря коллажу, и трансформируют литературную первооснову.

Во-первых, это алогизм, сочетание несочетаемых элементов, появление неожиданных образов в привычном контексте (например, фигура скачущего по крышам домов человека на первой странице книги).

Во-вторых, это гротеск, понимаемый в том смысле, в котором этот термин употребляется по отношению к изобразительным ис-

кусствам: нарушение пропорций человеческого тела, нарушение его целостности, совмещения с телом животного или элементами растительного, а также предметного мира. В коллажной книге гротескные образы влияют на эмоциональное восприятие текста, а иногда и существенно меняют его. Так, «чернослив» в банках, которые торговка предлагает купить старушке вместо чернил, в тексте Хармса выглядят вполне безобидно. На коллажной странице они изображены в виде голов, помещенных в банки, которые вызывают скорее страх, нежели смех.

Наконец, в-третьих, это деметафоризация и буквализация смыслов. Так, утверждение о том, что старушка «с луны свалилась», читателю / зрителю предлагается понимать дословно: как высадку героини с космического корабля. В описании дома со стеклянными дверями, в окнах которого «все книги лежат», у Хармса безошибочно узнается ленинградский «Дом книги». На коллажной странице же мы видим здание именно таким, каким видит его старуха: непонятным, пугающим, «все вокруг стеклянное и все кружится». Лифт, который она называет «шкафом», в книге «Режь да клей» превращается в посудный шкаф.

Подводя итоги, еще раз вернемся к мысли о том, что коллаж оказывается очень созвучным эстетике абсурда, благодаря чему в книгах футуристов, обэриутов смотрится особенно органично. Художественный текст в коллажной книге претерпевает ряд изменений. Отдельные его смыслы теряются, например те, которые связаны с историко-культурным контекстом. Перечисленные выше приемы усиливают комизм и абсурдность повествования. Текст приобретает подчеркнуто развлекательный характер. Использование фотографических вырезок в качестве изобразительного средства помогает усилить эмоциональность героев, а также выполняет важную функцию проводника из мира литературной условности в реальный мир.

Литература

1. Бобринская, Е. А. Коллаж / Е. Бобринская. – Текст : электронный // Онлайн-энциклопедия русского авангарда. – URL: https://rusavangard.ru/online/history/kollazh/ (Дата обращения: 06.06.2023).

2. Крученых, А. Е. Вселенская война Ъ / А. Крученых. – Пг : Типография «Т-ва Свет», 1916. – [8] с., [12] л. ил. : 22,5 х 32,9 см. – Изображение (неподвижное ; двухмерное) : непосредственное.

3. Погарский, М.В. Коллаж в книге художника / М. Погарский. – Текст : электронный // Personal сайт Михаила Погарского : [сайт]. – URL: http://www.pogarsky.ru/cgi-bin/foremanel.pl?mod=pages&id=232 (Дата обращения: 06.06.2023).

4. О проекте – Режь да клей. – Текст : электронный // Режь да клей: Сообщество российских коллажистов : [сайт]. – URL: https://russiancollage.ru/about/ (Дата обращения: 06.06.2023).

5. Книги детям и не только. – Текст. Изображение : электронные // Режь да клей : Русский коллаж : [сайт]. – URL: https://russiancollage.ru/events/knigi-detyam-i-ne-tolko/ (Дата обращения: 06.06.2023).

6. Шенкман, Я. С. Логика абсурда (Хармс: отечественный текст и мировой контекст) / Я. Шенкман. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 1998. – № 4. – С. 64-80.

УДК 002.2.

А. А. Житенев
Воронежский государственный университет

КНИГА «ЧЕТЫРЕ КОНВЕРТА» (1976) Г. САПГИРА – И. КАБАКОВА: ИГРА С КОНВЕНЦИЯМИ СОВЕТСКОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ[1]

Аннотация. В статье исследуются особенности работы художника И. Кабакова с условностями оформления советской детской книги, выявляются параметры совпадения и несовпадения с ее шаблонами.

Ключевые слова: советская детская книга, оформительское искусство, книжный дизайн, неподцензурная литература.

Abstract. The article examines the features of the artist I. Kabakov's work with the design conventions of a Soviet children's book, identifying the parameters of coincidence and discrepancy with its templates.

Key words: Soviet children's book, design art, book design, non-official literature.

Сегодня тезис о том, что работа с детской книгой для многих представителей «второй культуры» была своего рода вынужденным компромиссом, кажется чем-то само собой разумеющейся. В то же

[1] Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00205.

время остается много вопросов о конкретных авторских вариантах такого компромисса, его смысле в том или ином проекте, о способах оперирования с советскими конвенциями – как в слове, так и в области книжной графики, об ассоциативных полях конкретных творческих решений. В рамках этой работы будет охарактеризован всего один такой пример – книга Г. Сапгира и И. Кабакова «Четыре конверта», выпущенная издательством «Детская литература» в 1976 г.

Степень творческой вовлеченности Г. Сапгира и И. Кабакова в создание книг для детей, насколько можно судить, была глубоко различной. Если для Сапгира это была достаточно органичная сфера работы, которая открывала определенные перспективы для творческого эксперимента, то для Кабакова, по крайней мере, если судить по его заявлениям, это по большей части была рабочая рутина.

В интервью журналу «Наша школа» Г. Сапгир, вспоминая обстоятельства вхождения в детскую литературу, замечает: «Я случайно занялся детской литературой. У меня в свое время был друг. <...> Это Борис Слуцкий. Он ко мне очень хорошо относился. Хотел, чтобы я печатался. <...> И Борис Слуцкий однажды мне сказал: “Вы формалист. Поэтому у вас отлично должны получаться детские стихи”. И он повел меня к своему другу, Тимофееву, главному редактору издательства “Детский мир”. <...> Вот с этого я и начал писать стихи для детей. <...> Мне стало интересно, потому что в детских стихах – игра, а игра мне всегда нравилась. И я так и остался игровым поэтом» [1].

Предложенное поэтом объяснение варьируется в самых разных текстах – от мемуарных до аналитических. К. Сапгир вспоминает: «Сапгир и Холин стали писать детские стихи, вкладывая в них все свое взрослое озорство и мастерство, все умение, всю любовь к слову. <...> Сапгир и Холин были одними из первых новых классиков советской детской литературы» [2]. М. Гробман несколько иначе расставляет акценты: «Сапгир и Холин действительно были тандемом. <...> Оба, чтобы заработать денег, писали детские стихи. Сапгир отдался этому занятию всерьез и по-настоящему, хотя всегда подчеркивал, что он не детский поэт. А Холин печатался время от времени, он не очень-то подходил советским стандартам» [3].

И. Кабаков в беседе с В. Захаровым, напротив, говорит, что в его понимании язык советской детской книги – это часть советской системы культурных кодов, и в этом качестве ее сложно воспринимать как пространство инициативы и творческого открытия: «Я, в силу определенных, свойственных мне черт, мимикрировал в сторону под-

дакивания. <...> Я не любил это дело. Я не любил рисовать иллюстрации, мне это не давалось, я скучал бесконечно. <...> Как и во многих своих авторских вещах, я переквалифицировался в комбинатора, в кентавра, в художественный персонаж “редактор-художник”. <...> И я получил ту среднюю стилистику, выжимку, экстракт детского иллюстратора, которым я стал манипулировать. Самое парадоксальное, что это считалось стилем, причем даже моим» [4, 120-121].

Эта самооценка, однако, корректируется и другими участниками творческого процесса, и исследователями. В. Захаров, ставя под сомнение предлагаемую Кабаковым оценку, отмечает: «Для меня очевидна более естественная связь ваших альбомов с иллюстрациями к детским книгам» [4, 121]. А. Карташев уточняет: «Его “халтурные” книги очень узнаваемы и талантливо оформлены. “Разглядывая только что вышедшую очередную детскую книжку Ильи, – рассказывал Виктор Пивоваров, – мы все изумлялись – откуда он знает, как выглядят все эти бесконечные машины, станки, какие-то приборы, редкие предметы и т. п.”» [5].

Книга «Четыре конверта» – это большой поэтический сборник, который включает многие из опубликованных ранее стихотворений Сапгира. Из 57 вошедших в книгу текстов, как явствует из издательской ремарки, стихов, написанных после 27 мая 1973 г., всего 19. Задача поэта, таким образом, здесь в основном комбинаторная, и она состоит в организации разнородных текстов в новое целое. При этом сама их пестрота тематизируется в разделении стихотворений на разные группы и в эффекте постоянной адресации к юному читателю, который и является адресатом «конвертов».

Стихотворение «Четыре конверта», ранее публиковавшееся в виде отдельной книжечки (1969, «Малыш», рисунки И. Галанина и О. Макаревского), в этом случае очевидно подсказало новое композиционное решение, но не предопределило сюжетной логики книги в целом. Сборник разделен на четыре блока: «Конверт первый. В этом конверте – нарисованное солнце», «Конверт второй. В этом конверте небылицы в лицах», «Конверт третий. В этом конверте стихи – про меня и про вас», «Конверт четвертый. А в этом конверте – разные сказки». Содержание этих конвертов, однако, различается лишь условно; стихотворения-азбуки, считалки и поэтически сказки появляются в разных разделах.

Если сравнивать книгу «Четыре конверта» с другими поэтическими книгами, оформлением которых Кабаков занимался в 1970-1980-е гг., то этот сборник, определенно, кажется более эстетиче-

ски выразительным и изобретательно сделанным. В сборнике «Поезд стихов», составленном из стихотворений зарубежных поэтов (1974 г., «Детская литература»), работа оформителя построена на простых предпосылках: тексты сопровождаются небольшими прямоугольными врезками с именами авторов и вариациями на отдельные поэтические мотивы; на некоторых листах появляются иллюстрации в половину листа, которые визуализируют содержание текста, не предполагая никакой игры с ним. Сборник «Оркестр» (1982, «Детская литература»), составленный из текстов отечественных поэтов, построен примерно схожим образом – с тем отличием, что текст на каждой странице заключен в декоративную рамку с растительным орнаментом и рисованными номерами страниц, сопровождаемыми миниатюрами.

Работа художника в «Конвертах» на этом фоне кажется более изобретательной, что отчасти определяется принципом разнообразия, подсказанным различием в содержании конвертов, отчасти, насколько можно судить, – стремлением тематизировать словесную игру, продолжив ее в игре графических решений.

В то же время это игра достаточно специфичная, и ее параметры ясно очерчены И. Кабаковым в беседе с В. Захаровым: «Работа со стилем “Детгиза” относила нас в область феномена советской культуры того времени. Мы были деятелями не отдельного вида искусства, а деятелями культуры и, с этой точки зрения, являлись очень типичными представителями советской культуры с ее “ни хорошо – ни плохо”, <...> Баланс между индивидуальным и безличным. Энтузиастические формы: радостные лица и при этом вялые, тухлые контуры, интенсивные краски и очень плохой рисунок» [4, 126].

Формула «баланс между индивидуальным и безличным» позволяет, как кажется, определить способ анализа авторских решений. В известной работе Л. Лосева о благодетельности цензуры отмечается, что автор, ставящий себе цель сказать нечто недозволенное, обычно маскирует это нечто, выдавая его за семиотический шум [7]. Шум – это нечто не рационализируемое, не прочитываемое с помощью предложенных в книге кодов, главным из которых, по Кабакову, является «детское умильное». Что же соотносится и что не соотносится в книге с этим «детским умильным»?

«Умильное» в книге можно даже условно типологизировать: 1) это умильное, связанное с фигурами антропоморфных сказочных животных, 2) умильное советской детворы, предполагающее предъявление наивных счастливых типажей (веснушчатые лица, круглые

стриженные головы, фуражки с лентами), 3) умильное советской романтики, связанное с машинами, романтизацией производства (изображение производственных помещений, людей разных профессий за работой и т.п.). Все эти режимы «умильного» 4) организованы в особые пространства, декорированные разношрифтовыми надписями, маркирующими радость, легкомыслие, пестроту мира.

В то же время есть несколько вещей, которые нарушают эту визуальную логику: 1) это чрезмерная детализация сказочного пространства, которая создает собственную декоративную сюжетику, не связанную с содержанием стихотворений (сказочная карета на мосту с взлетающей четверкой коней, зайчик, выглядывающий из циркового шатра, европейские сказочные города с островерхими крышами и т.п.); 2) это изобретательное использование десемантизации слов, разъятых на некоторых страницах или зрительно рекомбинированных в «нечитаемые» единства (слово «содержание» на последних страницах разделено на слоги, каждый из которых печатается на отдельной странице, а название стихотворения «Четыре конверта» визуально дробится на «че-ко», «т», «ыр-нве», «е-рт»; «а»), 3) это широкое альтернирование декоративных элементов, связанных с эффектом рукописности – росчерков в разделителях текста, выносных элементах букв, игра с ассоциативным фоном отдельных буквиц (отсылающих и к российскому, и к европейскому Средневековью) и т. п.; 4) это изобретательное решение пространства страницы, в котором линии-разграничители не столько расширяют пространства, сколько, напротив, служат задаче обрезки поля видимого или – в отдельных случаях, его выгибанию, разрыву, трансформации.

Таким образом, книга «Четыре конверта» представляет значительный интерес как опыт такого взаимодействия системой кодов советской детской книги, при котором эти коды, с одной стороны, воспроизводятся, а с другой, оказываются частично нивелированы игровой природой текста и избыточной нюансированностью графических решений.

Литература

1. Вечный ребенок. Генрих Сапгир. Текст : электронный. – URL: https://geneura.livejournal.com/6715.html (дата обращения: 18.11.2023).

2. Сапгир, К. Полуподвал культуры. Детская литература как способ выживания ума и таланта. Текст : электронный. – URL: https://tamizdatproject.org/ru/sources/kira-sapgir-semibasement-culture-

childrens-literature-means-survival-wit-and-talent (дата обращения: 18.11.2023).

3. Мамедов, А. Генрих Сапгир: «детский» и «взрослый». Текст : электронный. – URL: https://lechaim.ru/events/genrih-sapgir-detskij-i-vzroslyj/ (дата обращения: 18.11.2023).

4. Кабаков, И., Захаров В. Беседа // Pastor. – Вологда: Pastor Zond Edition, 2009. – С. 119-130. – Текст : непосредственный.

5. Карташев, А. Друзья давно минувших лет: детские книги нонконформистов как культурный и коллекционный феномен. Текст : электронный. – URL: https://www.forbes.ru/forbeslife/419425-druzya-davno-minuvshih-let-detskie-knigi-nonkonformistov-kak-kulturnyy-i (дата обращения: 18.11.2023).

6. Сапгир, Г. Четыре конверта. – М.: Детская литература, 1976. – 144 с. – Текст : непосредственный.

7. Losev, L. On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature. – Berlin: Peter Lang, 1984. – 278 p. – Текст : непосредственный.

УДК 655.533(476)

Д. П. Зылевич
Белорусский государственный технологический университет

ОФОРМЛЕНИЕ ОБЛОЖЕК ИЗДАНИЙ БЕЛОРУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Аннотация. Статья посвящена выявлению тенденций в оформлении обложек изданий белорусской классической литературы. В основу анализа положена классификация иллюстраций Э.Ф. Голлербаха, который выделил иллюстративный, декоративный, символический типы иллюстраций для обложки книжного издания.

Ключевые слова: классическая литература, обложка книжного издания, книжная серия.

Abstract. The article is devoted to identifying trends in the design of covers of publications of Belarusian classical literature. The analysis is based on the classification of illustrations by E.F. Hollerbach, who singled out illustrative, decorative, symbolic types of illustrations for the cover of a book edition.

Key words: classical literature, book cover, book series.

Классические произведения художественной литературы – это всегда активная часть массива изданий. Многие издательства, особенно те, которые не имеют достаточно средств, чтобы раскручивать новые, малоизвестные имена в литературе, делают ставку в своем репертуаре именно на классику. В результате потребитель, придя в магазин, получает десятки вариантов одного и того же произведения. Это издания в разном ценовом диапазоне, с разным уровнем разработки справочного аппарата, с разным художественным оформлением. При совпадении видо-типологических характеристик книг главным критерием для выбора издания из ряда подобных зачастую становится художественное оформление.

Первостепенную роль в художественном оформлении издания играет обложка. Особенно, если выбор книги осуществляется в интернет-магазине, когда читатель не всегда может увидеть развороты издания. Также следует учитывать и тот факт, что художественная литература, адресованная взрослым, зачастую не содержит иллюстративного материала в книжном блоке, оформление обложки нередко предусматривает единственную иллюстрацию во всем издании, а потому привлекательно для покупателя.

«Во взаимодействии с литературным текстом художественная обложка определяет “графический образ” произведения, порождает определенный “предтекстовый элемент”, обладающий культурно-смысловым потенциалом, адресованным читателю» [1, 250], – пишет И.И. Тулякова, анализируя издания популярной англоязычной писательницы Т. Шевалье.

Объектом нашего исследования выступают книжные издания белорусских авторов-классиков: Якуба Коласа, Ивана Мележа, Василя Быкова и Владимира Короткевича, выпущенные в 2015–2023 гг. и адресованные взрослому читателю. Предмет исследования – художественное оформление обложек книжных изданий. Кроме названных авторов, в Беларуси активно издаются Янка Купала, Максим Богданович, Янка Брыль, Максим Горецкий, Кузьма Черный. Однако поскольку изданием классической литературы занимается ограниченное количество издательств (в основном это «Мастацкая літаратура» и «Попурри») и книги зачастую выходят в рамках серий, поэтому подходы к оформлению обложек сходные. Цель исследования – выявить современные тенденции в оформлении обложек изданий классической художественной литературы.

Анализ основывается на типологии иллюстраций на обложке, предложенной еще в 1927 г. Э.Ф. Голлербахом. Известный художник-

график, историк искусства, художественный и литературный критик выделил три типа иллюстраций книжной обложки: иллюстративную, символическую, декоративную иллюстрации, которые находятся в тесной связи со шрифтовым, полиграфическим исполнением обложки. «Книжную обложку можно определить как надпись, состоящую из имени автора, названия книги и издательской фирмы, в соединении (не всегда) с рисунком, имеющим декоративный, символический или иллюстративный характер и подчиненным законам графического стиля» [2, 12], – писал Э.Ф. Голлербах. Такой подход к анализу художественного оформления обложки удобный и функциональный.

Во все исторические периоды наблюдается сосуществование трех типов оформления обложки. «Лицо» книги зависит от фирменного стиля издательства, творческой манеры художника, стиля литературного произведения, его тематики и жанра, от финансовых возможностей издательства и предполагаемых покупателей, а также действующей в настоящий момент «моды» на оформление книг, а мода, как известно, понятие изменчивое.

Обратимся к современным изданиям произведений ***Якуба Коласа (1882–1956)*** – одного из основоположников белорусской литературы. Он писал во всех трех литературных родах, но наиболее известен как автор стихов, поэм, повестей и сказок.

Анализ каталога Национальной библиотеки Республики Беларусь показал, что с 2015 по 2023 г. было издано девять книг Якуба Коласа для взрослых читателей. Больше всего – пять наименований – в издательстве «Мастацкая літаратура». Две книги – в издательстве «Попурри». Первое издательство демонстрирует разные подходы к оформлению обложки. Например, символический тип обложечной иллюстрации представлен в книге «Залаты прамень» – богатая растительность в золотых лучах солнца. Поэтический сборник «Вобразы мілыя роднага краю» на обложке представляет изображение скульптуры автора. Такая декоративная обложка в сером цвете выглядит холодно и сухо, что, на наш взгляд, не соответствует духу лирики Якуба Коласа – позитивной и жизнеутверждающей. Зато другой вариант декоративной обложки – издание трилогии «На ростанях» в рамках серии «Напісанае застаецца» выглядит стильно и современно. Возможно, за счет сочетания латинского и кириллического шрифтов, при этом дизайн шрифта, композиция текста на странице обеспечивают ей стройный вид. Светло-серый цвет обложки без декоративных изобразительных элементов создают ощущение свободы, обилия «воздуха». Поэтому обложка

вписывается в популярный в наше время стиль минимализма. «…В последние годы появилась новая тенденция, характерная для всех изданий белорусского книгопечатания: стремление к минималистическому оформлению издания, где предпочтение отдается средствам типографики [3, 97; пер. с белорус. наш. – *Д.З.*].

Издательство «Попурри» предлагает своим читателям два разных подхода к оформлению обложек к произведениям Якуба Коласа. Издание поэмы «Новая зямля» из-за символической иллюстрации на обложке выглядит непривычно для глаза. Перед нами изображение фигуры человека, ноги которого переходят в корни, в верхней части туловища просматриваются сердце и сосуды, на плечах человек удерживает небольшой дом. И хотя яркие цвета обложки – голубой и оранжевый – передают позитивное настроение, все равно из-за иллюстрации общее настроение от книги тревожное. На наш взгляд, такой стиль оформления не соответствует стилю произведения, в котором доминируют простота, реалистичность, народность, такая обложка больше подошла бы научно-популярному изданию, однако она, безусловно, привлекает внимание, т. е. реализует рекламную функцию.

Второй вариант издания этой и других поэм Якуба Коласа издательством «Попурри» представлен в рамках серии «Мая беларуская кніга». Обложки для этой серии соответствуют декоративному типу иллюстрации. Белый, бежевый и коричневый цвета, строгое начертание шрифта, имитация тканевого переплетения в качестве фона, элементы васильков для декоративной рамки с именем автора – всё это «попадает» в настроение книги и гармонирует с представлением о «классике».

Интересный вариант декоративной обложки для поэмы Якуба Коласа «Сымон-музыка» предложило издательство «Медыял». Поэма, которая при жизни автора подверглась жесткой цензуре, вышла к 100-летию со дня ее первой публикации (2018 г.) в рамках серии «Без цэнзуры». Книга квадратного формата, бежевого цвета с имитацией потертости, шрифтовое и декоративное наполнение обложки воспроизводят вариант издания столетней давности, передают дух того времени и дух самой поэмы. Благодаря красной печати с названием серии издание имеет вид архивного документа, а текст «Да 100-годдзя першага выдання паэмы» на красной заливке подчеркивает современность. Таким образом, обложка совмещает старину и современность, демонстрирует большую работу издательства над книгой.

Обратимся к изданиям книг прозаика, драматурга и публициста ***Ивана Мележа (1921–1976)***. За последние семь лет вышли восемь изданий этого автора, подготовленных «Мастацкай літаратурай» и «Попурри». Все книги представляют трилогию «Людзі на балоце» полностью или отдельными изданиями. «Мастацкая літаратура» предложила два издания в рамках серий «Мир классики» (в переводе на русский язык) и «Напісанае застаецца». Оформление последней было охарактеризовано выше. Это удачный дизайн для романа о жизни крестьян в белорусской глубинке. А серия «Мир классики» тоже представлена декоративным типом обложки. Темно-коричневый фон, белый цвет шрифта, логотип серии, вертикальная и горизонтальная линии, создающие перспективу в дизайне обложки. Строгий, четкий стиль оформления хорошо сочетается с представлением о классической литературе.

Издательство «Попурри» воплотило трилогию в отдельных изданиях серии «Мая беларуская кніга», причем было уже несколько переизданий. Дизайн серии мы характеризовали выше. В последние годы серия немного видоизменилась: добавилась белая горизонтальная полоса с белорусским национальным орнаментом в нижней части издания. Очевидно, издатель решил подчеркнуть «белорусскость» литературного произведения.

Издательство «Попурри» предложило своим читателям трилогию Ивана Мележа и в другом дизайне. Вышли отдельные романы трилогии в книгах с интересными символическими обложками. Очень удачными для передачи психологии произведений выглядят изображения бокалов с землей на снегу, молнии на фоне графических элементов и крестьянской обуви, повешенной сушиться на палки. Книги в твердом переплете, с бело-черным фоном обложек, шрифтом, напоминающим мазки широкой кистью. Такая подача трилогии Ивана Мележа непривычная, но очень привлекательная, современная.

Таким образом, нами были проанализированы издания и других белорусских писателей-классиков. Мы пришли к следующим выводам.

1. В последние годы белорусская классическая литература выпускается в основном в твердом переплете, есть издания и в мягкой обложке. Оформление обложки чаще декоративное. Очевидно, это можно объяснить желанием издателей нейтрально, строго, стильно, красиво подать произведение, а не намекать на его содержание, не подсказывать его идею. Для сравнения отметим, что при издании современной литературы декоративная обложка используется редко.

2. В изданиях классиков активно задействуется символическая обложка. Такая обложка, по мнению Э.Ф. Голлербаха, «есть наиболее трудный и ответственный, но, вместе с тем, наиболее значительный и верный тип книжной «одежды» [2, 18]. По нашим наблюдениям, именно с этим типом обложки выходит большинство изданий современной белорусской художественной литературы.

3. Иллюстративная обложка в изданиях классических произведений для взрослых практически не используется. Э.Ф. Голлербах говорил: «Иллюстративный тип обложки наиболее ярко и показательно выявляет заданный сюжет, но с «книжной» точки зрения он мало удовлетворяет тем требованиям, какие мы предъявляем к внешности книги. Иллюстрация всегда имеет слишком конкретный и частный характер, для того чтобы признать за нею право украшать обложку, от которой мы ждем некоего синтеза» [2, 18]. Однако этот тип обложечной иллюстрации часто встречается в литературе для детей.

На самом деле любой тип обложки имеет право на использование. Издателю надо учесть время написания произведения, стиль и тематику литературного произведения, читательский адрес. Кроме того, надо помнить, что «в любой художественный текст изначально заложен коммуникативно-сигнальный потенциал» [4, 62], который, по словам И.В. Костенко и М.В. Копыловой, надо лишь разглядеть и раскрыть.

Литература

1. Тулякова, И.И. Роль художественного оформления обложки в романном творчестве Т. Шевалье / И.И. Тулякова. – Текст: непосредственный // Мировая литература в контексте культуры. – 2012. – № 1 (7). – С. 250–257.

2. Голлербах, Э.Ф. Современная обложка : 75 воспроизведений / Э.Ф. Голлербах. – Л. : Изд-во Академии художеств, 1927. – Текст: непосредственный.

3. Куліковіч, У.І. Праблемы папулярызацыі, прасоўвання і статыстычнага ўліку беларускамоўных мастацкіх выданняў / У.І. Куліковіч, К.Т. Тарасевіч. – Текст: непосредственный // Труды БГТУ. Серия 4. – 2017. – № 2. – С. 93–102.

4. Костенко, И.В. Обложка (переплет) как одна из составляющих паратекстуального комплекса издания / И.В. Костенко, М.В. Копылова. – Текст: непосредственный // МедиаVектор. – 2022. – № 4. – С. 54–62.

УДК 695.592
А. И. Кондратенко
Орловский Дом литераторов

Орловское издательство в годы Великой Отечественной войны

Аннотация. Статья является результатом первой попытки сделать обзор деятельности Орловского издательства в годы Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: Орловская область, Великая Отечественная война, издательство, цензура.

Annotation. The article is the result of the first attempt to review the activities of the Orel Publishing House during the Great Patriotic War.

Key words: Orel region, the Great Patriotic War, publishing house, censorship.

Репертуар книг, изданных в Орле в 1941–1945 гг., составляет не более полусотни названий, причем почти половина из них те, что были подписаны в печать в 1941 г. еще до начала войны. Это, в частности, монография доктора сельскохозяйственных наук, участника Всесоюзной сельхозвыставки Н.К. Вехова «Зеленое строительство» (104 с.), сборник Союза воинствующих безбожников «Семья, брак и религия» (41 с.), сборник «Творчество советских детей: Опыт юннатских и технических кружков» (66 с.).

Военно-политическая тема накануне начала войны отразилась в брошюрах, по неизвестной причине не имевших автора (подготовлены обкомом МОПР): «Героические вожди итальянского пролетариата» (два очерка – об Умберто Терначини и Антонио Грамши, 36 с.) и «Рыцарь надежды» (о бразильском коммунисте Луисе Карлосе Престесе, 21 с.). Брошюры были подписаны к печати 10 февраля и 11 апреля 1941 г. соответственно.

С началом войны резко меняется тематика изданий. За три с половиной месяца до начала оккупации в Орле вышли из печати брошюры полковника И.А. Виноградова «Как стрелять из винтовок и ручных пулеметов по вражеским самолетам и парашютистам» (14 с.) и военного инженера 1-го ранга Д.В. Ушакова «Самооборона колхозов и совхозов» (17 с.), сборник «Как организовать местную противовоздушную оборону» (58 с.), памятка «Уничтожай танки врага» (16 с.).

Трагически сложилась судьба одной из последних довоенных орловских книг – сборника поэзии А.В. Германо. Его книга «Цы-

ганские стихи» (пер. с цыганского Д. Бродского, В. Бугаевского, Л. Длигача, С. Липкина, А. Тарковского и Б. Турганова, под ред. В. Казина) была уменьшенным вариантом столичного издания (1937 г.) А. Германо «Стихи и песни» (пер. с цыганского Д. Бродского, В. Бугаевского, С. Липкина и др.). Тогда она вышла в Гослитиздате тиражом 3 тыс. экземпляров. В отличие от первого издания (в нем было 112 страниц) в орловском варианте были исключены переводы Е. Сокола (1893–1939, репрессирован) и М. Талова (1892–1969), всего в книге оказалось 80 страниц.

Сборник Германо был сдан в производство 7 мая, подписан в печать 3 июня 1941 г. В РНБ (тогда Государственная Публичная библиотека имени Салтыкова-Щедрина) новинка, судя по каталогу, поступила 26 сентября 1941 г., то есть рассылка тиража (5125 экз.) началась примерно за десять дней до оккупации Орла. В итоге книга так и не дошла до читателя, весь тираж остался в типографии и был уничтожен фашистами.

Первое художественно-публицистическое книжное издание в Орле времен войны – сборник «За родину». Книга карманного формата была сдана в производство 5 июля, подписана в печать 19 июля, тираж составил 7125 экземпляров. Название было распространенным – в годы войны в разных городах СССР вышло более 30 сборников «За родину» (вариант – «За родину!»), причем до 1943 г. слово «родина» писали со строчной буквы, как, впрочем, и в годы Первой мировой войны. Так, в Воронеже одноименные сборники вышли в 1938 и 1944 гг., в Курске – в 1939 г., в Саратове – в 1941 и 1943 гг. и т.д.

Редактором книги (и одним из авторов) выступил руководитель издательства В.К. Соколов. Сборник открывала статья одного из главных большевистских публицистов Емельяна Ярославского «Великая отечественная война советского народа» (слово «отечественная» в этом и других случаях в 1941–1942 гг. писалось со строчной буквы). Очевидно, что текст не был эксклюзивно предложен автором орловским составителям. Так, в изданной тогда в Москве Воениздатом брошюре «Великая отечественная война советского народа» (подписана к печати 29 июня) одноименная статья Ярославского была напечатана на с. 6–16, сразу после текста выступления В.М. Молотова 22 июня по радио. В конце указывался источник: передовая статья газеты «Правда» за 23 июня.

В орловском сборнике был помещен очерк Е.Н. Герасимова (1903–1986) и М.М. Эрлиха (1901–1942) о полководце времен

Гражданской войны Николае Щорсе. Это был отрывок (наиболее яркий, «боевой») из биографической повести «Щорс» (Орел, 1939). Примечательно, что в то время Эрлих работал заместителем заведующего отделом печати и издательств ЦК ВКП(б). Труд двух авторов о Щорсе был весьма популярен и многократно переиздавался в разных вариантах (повесть, биографическая повесть, биографический очерк, очерк боевой деятельности и т.д. (М., 1936, 1937 – дважды, 1938, 1939 – дважды, 1941, 1945, 1946, 1950; Куйбышев, 1942; Красноярск, 1943)), причем в послевоенные годы имя Эрлиха (с началом войны он стал ответственным редактором газеты «На врага» 31-й армии Западного фронта, погиб в декабре 1942 г.) как автора уже не указывалось.

В сборнике «За родину» были опубликованы также исторические очерки И. Богдашова «Под Стародубом», П. Лопатина «В деревне Шарикино» [правильно – Шарыкино], С. Белякова «Героические дни», В. Соколова «Орловцы в борьбе с Наполеоном», «Мценская оборона», «Тимур у Ельца», И. Вобликова «Битва на реке Зуша». Очерки Лопатина и Белякова были взяты из не так давно (1939 г.) выпущенного издательством сборника «Разгром белых под Орлом».

Отметим некоторые отличия от издания двухлетней давности: отсутствовали традиционные портреты Ленина и Сталина на мелованной бумаге. Очерк Белякова был дан не только с измененным основным названием (в 1939 г. было «В те дни»), но и с исключением названия одной из глав («Падение Орла»). Из очерка Лопатина «По местам боев» был взят только один эпизод – меньше четверти первоначального текста.

Можно предположить, что у этой книги была весьма непростая судьба: ее сразу из типографии отправляли не в книжные магазины, а в воинские части, политотделы, военкоматы. Примечательно, что в фонды РНБ орловский сборник поступил не в год издания, а только в сентябре 1944 г.

По отчетам, издательство эвакуировалось в Елец в начале октября 1941 г., однако фактически оно прекратило свою деятельность: все документы и материалы были просто оставлены в Орле, сотрудники, кто как мог, искали спасения. По существующим ныне каталогам можно судить, что ни одной книги в Ельце в 1942 г. не было издано. Главным редактором издательства до мая 1942 г. попрежнему оставался В.К. Соколов, после чего его перевели на должность заместителя ответственного редактора «Орловской правды».

Найти замену оказалось непросто. В обкоме вспомнили о кандидатуре журналиста Михаила Братищева, который в предвоенные годы был редактором сельскохозяйственной литературы. Однако он с семьей был эвакуирован в Кузнецк Пензенской области (сюда перебазировали орловский завод «Текмаш»). Братищев работал здесь в райкоме ВКП(б) пропагандистом, затем заведующим организационным отделом.

По решению Орловского обкома ВКП(б) и согласованию с ЦК Братищев был отозван из Кузнецка в Елец и в мае 1942 г. назначен главным редактором областного издательства. Ему поручили сосредоточиться на теме партизанского движения (именно в это время создается соответствующий орловский штаб). В письме секретаря Орловского обкома ВКП(б) Л. Ключника секретарю Пензенского обкома Морщинину (19 июля 1942 г.) подчеркивалось:

«Тематическим планом Орловского областного книгоиздательства, утвержденным обкомом партии, предусмотрен выпуск литературы о боевых подвигах орловских партизан, действующих на территории, оккупированной немецко-фашистскими захватчиками.

Наше издательство уже подготовило к печати рукопись сборника “Орловские партизаны”, рукописи брошюр “В партизанском крае”, “На орловской земле” и т. д.

Но у нас в настоящее время не имеется возможности выпускать указанную литературу на месте ввиду отсутствия полиграфической базы.

Обком ВКП(б) просит Вас, тов. Морщинин, оказать содействие командируемому в г. Пензу главному редактору нашего издательства тов. Братищеву М.К. в выпуске в областной типографии сборника “Орловские партизаны” и других книг [1].

Однако эти планы не были воплощены в жизнь. Можно предположить, что причиной тому послужили не только обстоятельства военного времени или различные субъективные факторы. Дело в том, что к лету 1942 г. только шло становление организованного партизанского движения, налаживалась связь отрядов с «большой землей», создавалась сеть партизанских газет. Еще не было полновесной летописи партизанского движения, насыщенных очерковых материалов о партизанах. При всей партийной привычке рапортовать о создании книг о партизанах в то время было делом будущего, хотя и относительно недалекого. Тогда же силы журналистов и издателей были сосредоточены на подготовке и выпуске листовок для населения оккупированных районов (в области было издано более 180 тыс. экз. таких листовок).

В октябре 1942 г. Братищев перешел на службу в НКВД, уже в декабре стал заместителем начальника политотдела областного управления милиции, спустя два года был назначен заместителем начальника этого управления по политической части.

Существенным препятствием для развития издательского дела было ужесточение контроля за содержанием изданий. Круг запретов для печати, как показывают документы фонда Управления по охране государственных тайн в печати (Облит) в ГАОО, существенно расширился с началом Великой Отечественной войны. Например, запрещалось сообщать об использовании трофейной техники, применении огнеметов, об организации в Красной армии гвардейских минометных бригад и дивизий [2, 18]. 27 мая 1942 г. было запрещено сообщать «об установке изобретателя Костикова: конструкция, боевые качества, место действия ее на фронтах, место производства установки и снарядов к ней» [3, 31]. Более того, 2 февраля 1943 г., в день окончания Сталинградской битвы, само слово «Катюша» было разрешено использовать в статьях и стихах только в том случае, если оно «не связано с изобретением тов. Костикова» [2, 20] (запрет был отменен 19 марта того же года [2, 35]). Особый интерес вызывает приказ Главлита № 3/52с от 31 января 1943 г.: «Запретить публиковать в печати текст из поэмы А. Твардовского “Василий Теркин” (часть 2-я) “От автора” от строки “Друг детства, не печалься…” до “Пушки к бою едут задом, / Это сказано не мной”» [2, 12].

Запрещалось писать о мобилизации женщин [3, 29], о боевых действиях подводных лодок [3, 1]. О смерти генералов разрешалось извещать читателей только на основании правительственных сообщений [2, 20]. 27 мая 1942 г. появился запрет следующего содержания: «Печатание работ о прошлых, настоящих и предполагаемых боевых действиях Красной Армии в отечественной войне, авторами которых являются генералы, разрешается только Главлитом (Москва)» [2, 20].

Как свидетельствуют документы, одним из самых спорных был вопрос о пределах фильтрации информации, касавшейся хода боевых действий, тем более что в Орловской области объем подобной информации был весьма велик: бои шли в десятках километров от Ельца. Каждодневной была связь с партизанами: на оккупированную территорию доставлялись боеприпасы и снаряжение, обратно на борту самолетов привозили раненых партизан.

«Основополагающими» в сфере контроля за информацией являлись циркуляр от 27 мая 1942 г. («Все материалы о боевых действиях Красной Армии разрешается печатать после просмотра их

цензорами при Совинформбюро» [3, 32]) и приказ № 55/1115с Уполномоченного СНК СССР по охране военных тайн в печати и начальника Главлита от 31 октября 1942 г.: отныне согласовывать информацию о партизанском движении надо было не с Совинформбюро, а с Центральным штабом партизанского движения. В приказе отмечалось, что статьи, очерки, рассказы, заметки, брошюры и другие произведения печати о партизанском движении могут опубликовываться только в центральной (московской печати); областные, краевые и республиканские органы печати и радио могут перепечатывать материалы о партизанском движении из центральной печати или из бюллетеней, посылаемых Пресс-бюро из Москвы (в фондах ГАОО сохранилась подборка из пяти экземпляров приказа [3] – можно предположить, что копии предназначались для максимально широкого разъяснения среди партийных идеологов).

В апреле 1943 г. В.К. Соколов был освобожден от должности заместителя редактора «Орловской правды» и назначен редактором книжного издательства, причем не ответственным (главным), а рядовым. Вскоре Соколов вошел в состав опергруппы Орловского штаба партизанского движения, где занимался изданием листовок.

В мае 1943 г. главным редактором Орловского областного книжного издательства был назначен А.З. Окороков. Он родился в 1916 г. в с. Ламское Ефремовского уезда Тульской губернии в семье крестьян [4, 2]. Работал в Орле в системе Госбанка, учился в институте журналистики в Харькове, работал в редакции всесоюзной «Финансовой газеты». С началом Великой Отечественной войны она, как и ряд отраслевых изданий, была закрыта. Окороков, освобожденный от воинской службы, вернулся в Орел, в контору Госбанка. После эвакуации в Елец в октябре 1941 г. был назначен главным бухгалтером обкома ВКП(б). С марта 1942 г. – инструктор отдела пропаганды и агитации. В это время до октября 1942 г. периодически исполнял обязанности начальника областного управления по охране государственных тайн в печати, с января 1943 г. – заведующий сектором печати обкома. По необходимости он также выполнял обязанности заведующего промышленным и партийным отделами редакции «Орловской правды», направлялся в командировки на оккупированную фашистами территорию. Был редактором партизанской газеты «Народный мститель» (1943). По совместительству Окороков возглавил и издательство, но проработал в этой должности всего полгода – в ноябре 1943 г. уехал в Москву на курсы газетных работников при ЦК ВКП(б).

После освобождения Орла 5 августа 1943 г. в городе стала возрождаться издательская деятельность. Первой «ласточкой» стал сборник материалов «О борьбе орловских партизан с немецко-фашистскими захватчиками» (32 с., тираж 8 тыс. экз.). Его редактором выступил ответственный секретарь «Орловской правды» Н.П. Стрельников. На титульном листе размещен призыв «Смерть немецким оккупантам!». Сборник был выпущен по итогам состоявшегося в Орле 19 сентября масштабного (аналогичный прошел в следующем году в Минске) митинга и парада партизан. В сборнике были опубликованы следующие тексты: «Боевой рапорт орловских партизан Сталину», «Обращение к Сталину трудящихся города Орла» (принято на митинге), «Обращение участников митинга к командующим Брянским, Западным и Центральным фронтами», «Обращение к трудящимся Татарской АССР», выступление начальника штаба орловских партизан, секретаря обкома ВКП(б) Матвеева, обращение к гражданам Орла Матвеева и председателя облисполкома М. Ромашина, речь председателя президиума Верховного Совета Татарской АССР Динмухаметова (Татария приняла на себя шефство над восстановлением Орловской области), речь партизанки-врача А. Угаровой, статья генерал-майора А. Горшкова «Боевые дела брянских партизан», статья секретаря Навлинского окружного комитета ВКП(б) А. Сафронова «Партийно-политическая работа в партизанских отрядах».

Выпуск брошюры был крайне сложным делом – город лежал в руинах, работа типографии только налаживалась. Современный исследователь может увидеть в тексте оттиски букв разного (по размеру и начертанию) шрифта. Косвенно можно сделать вывод о том, что в кассе просто не хватало однотипных литер. На помощь пришло столичное издательство политической литературы. Здесь вышла в свет брошюра «О злодеяниях немецко-фашистских захватчиков в городе Орле и Орловской области» (подписана к печати 11 сентября 1943 г.) – доклад Чрезвычайной госкомиссии по расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков. Тираж издания составил 200 тыс. экземпляров, к тому же в 1945 г. брошюра была издана на языке коми в Сыктывкаре.

Аналогичные сборники были выпущены Политиздатом на материалах Ставропольского края (1943, 100 тыс. экз.), Карело-Финской ССР (1944, 20 тыс. экз.), Киева (1945, 30 тыс. экз.), а также эстонским издательством политической литературы (1945, 15,2 тыс. экз.), областными издательствами в Воронеже (1943, 10 тыс. экз.;

затем здесь был издан ряд других брошюр этой же тематики), Смоленске (1944, 5 тыс. экз.) и т.д. Можно сделать вывод, что тираж «орловского» издания превосходил вместе взятые тиражи шести аналогичных изданий. По всей видимости, именно этому докладу госкомиссии тогда было придано особое значение.

В Политиздате тогда же была издана и брошюра полковника А. Карпова «Орловская битва» (подписана к печати 24 сентября, тираж 200 тыс. экз.). Ее редактором выступил М.Д. Гильгулин (в последующие годы он стал автором и составителем нескольких изданных в Москве книг историко-политической тематики).

В Орле постепенно росли возможности полиграфической отрасли. Так, издательство газеты «Пензенская правда» отправило сюда комплект типографского оборудования (два железнодорожных вагона). Уже в ноябре 1943 г. был издан отдельной брошюрой и достаточно большим тиражом (25 тыс. экз.) доклад И.В. Сталина «26-я годовщина Великой Октябрьской социалистической революции» (15 с.).

31 декабря 1943 г. было принято решение облисполкома и бюро обкома ВКП(б) об организации областного Дома печати: «Организовать в г. Орле “Дом печати” с размещением в нем типографии “Труд”, редакции газеты “Орловская правда”, издательства обкома ВКП(б) и облисполкома, книжной редакции, обллита и управления издательств и полиграфии. Предложить горисполкому передать областному управлению издательств и полиграфии бывшее здание областной типографии “Труд” по ул. Ленина, 1 для размещения областного “Дома печати”. Предложить областному управлению издательств и полиграфии: произвести капитальный ремонт здания к 1 февраля 1944 г., установить типографское оборудование и организовать указанные предприятия с объемом выпуска валовой продукции в год 300 тыс. руб. к 15 марта 1944 г.» [5].

Шло пополнение кадрового состава издательского дела. В том же декабре 1943 г. недавний боец партизанского отряда и корреспондент партизанской газеты Василий Росляков (недолгое время работал в аппарате обкома комсомола) был назначен на должность технического редактора книжной редакции «Орловской правды» (впоследствии Росляков стал известным писателем). В характеристике обкома ВЛКСМ отмечалось: «За время работы в аппарате обкома ВЛКСМ в должности заместителя заведующего отделом пропаганды и агитации по тылу врага с июня по декабрь 1943 года показал себя активным, добросовестным, дисциплинированным, политически грамотным, морально выдержанным комсомольским ра-

ботником. Имея опыт партизанской борьбы, тов. Росляков уделяет много внимания работе комсомольских организаций в партизанских отрядах. Активно принимал участие в выпуске листовок для тыла [т.е. оккупированной территории]. Им лично была написана брошюра о герое-комсомольце Владимире Рябок» [6].

Брошюры о В.С. Рябке (1914–1942) в фондах РГБ, РНБ и Орловской областной библиотеки имени И.А. Бунина нет, однако в фондах РНБ есть изданная в 1944 г. «Молодой гвардией» почтовая карточка «Герой Советского Союза Владимир Рябок, один из молодых вожаков партизан Орловской области».

По состоянию на 1 января 1944 г., на территории Орловской области было восстановлено (частично) 57 типографий (так, еще весной 1942 г. Воронежский обком ВКП(б) передал в Орловскую область 9 печатных машин). Однако даже наличие оборудования не позволяло быстро и качественно изготавливать печатную продукцию. В одной из докладных записок отмечалось, что «печатание газеты ["Орловская правда"] по-прежнему продолжается по 18–20 и более часов» [7] (причиной было и то, что на электростанции из-за неисправности и маломощности часто прерывалась подача энергии).

В 1944 г. в Орле были изданы брошюры «В помощь директору МТС» (12 с.), «Письмо колхозников, колхозниц, работников МТС, совхозов и специалистов сельского хозяйства Орловской области председателю Государственного комитета обороны товарищу Сталину» (11 с.), небольшой сборник статей и речей М.И. Калинина «О пропаганде и агитации» (24 с.).

Подробнее расскажем о датированной тем же годом брошюре «Постановление IV Орловской областной конференции комсомола» (28 с., 3 тыс. экз.). Конференция состоялась в конце ноября 1944 г., однако, судя по изданию, к этому времени типография в Орле еще не преодолела трудностей восстановления. Так, во множестве случаев в тексте вместо прописной «О» стоит ноль – очевидно, это следствие элементарной нехватки литер в кассах для набора. Важно отметить, что руководители областного комсомола понимали важность выпуска печатной продукции, важность чтения: «Большинство изб-читален не имеют своих помещений, совершенно не оборудованы; во многих районах отсутствует пропаганда художественной литературы как одного из сильных средств воспитания молодежи на лучших традициях нашего народа» [8, 7]; «Поручить обкому ВЛКСМ изучить и обобщить и распространить [так в тексте] опыт работы звеньев высокого урожая в 1943–44

гг.[так в тексте] и издать в 1 квартале 1945 г. брошюру об опыте работы лучших звеньев» [8, 12].

Вышедшие в 1945 г. в Орле брошюры можно разделить в основном на две темы – политическая и сельскохозяйственная: «Конституция СССР» (27 с.), «Положение о выборах в Верховный Совет СССР (24 с.), тексты выступлений И.В. Сталина прежних лет «О проекте Конституции СССР» [1936] (36 с.) и «Речь на предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа г. Москвы» [1937] (8 с.); М.И. Калинин «О колхозном строе и колхозницах» (16 с.), «Инструкция по восстановлению севооборотов в колхозах Орловской области» (26 с.).

Скудость книжного репертуара, самое скромное оформление печатной продукции, недостаточные тиражи – эти и другие приметы войны наглядно свидетельствуют о том тяжелом положении, в котором оказалось издательское дело в Орле. Последствия войны и оккупации еще долго сказывались на его развитии. Только к середине 1950-х гг. благодаря самоотверженному труду всех, кто обеспечивал выпуск книг, удалось выйти на стабильный и достаточно качественный уровень работы.

Литература

1. Государственный архив Орловской области (далее – ГАОО). – Ф. П-52. – Оп. 2. – Д. 400. – Л. 3.
2. ГАОО. – Ф. 1764. – Оп. 2. – Д. 2.
3. ГАОО. – Ф. 1764. – Оп. 1. – Д. 1. – Л. 31.
4. ГАОО. – Ф. П-52. – Д. 1857. – Л. 2.
5. ГАОО. – Ф. Р-1591. – Оп. 8. – Д. 37. – Л. 633, 634.
6. ГАОО. – Ф. П–52. – Оп. 8. – Д. 456. – Л. 9.
7. ГАОО. – Ф. П-52. – Оп. 2. – Д. 920. – Л. 71.
8. Постановление IV Орловской областной конференции комсомола 25–27 ноября 1944 г. [Текст] – Орел, 1944. – 25 с.

УДК 769.2(470)
Ж. А. Леденёва
Воронежский областной литературный Музей им. И.С. Никитина

Графические произведения Ю.П. Анненкова из коллекции Литературного музея имени Никитина (на примере прижизненного издания поэмы А.А. Блока «Двенадцать» (1918) с иллюстрациями Ю.П. Анненкова)

Аннотация. В статье исследуются феномен графических произведений Ю.П. Анненкова и место художника в русском изобразительном искусстве. Рассматриваются особенности художественного «анненковского» стиля и отдельных графических портретов, их роль в формировании визуального образа эпохи и культурной среды. В статье исследуются особенности оформления прижизненного издания поэмы А.А. Блока «Двенадцать» (1918) с иллюстрациями Ю.П. Анненкова, где важными аспектами являются разнообразие стилей и новаторство в книжном оформлении книги.

Ключевые слова: книжное дело, книгоиздание, оформление книги, история книги, иллюстрированные издания первой половины XX века, художники, А.А. Блок, Ю.П. Анненков.

Abstract. The article examines the phenomenon of graphic works by Yu.P. Annenkov and the place of the artist in the Russian visual art. The author studies the peculiarities of "Annenkov's" style and some graphic portraits, as well as their role in forming the visual image of the epoch and the cultural environment. The article considers the specific features of the design of the lifetime edition of Alexander A. Blok's poem "The Twelve" (1918) illustrated by Yu.P. Annenkov, in which the variety of styles and the innovation in the book design are important aspects.

Key words: book studies, book publishing, book design, book history, illustrated editions of the first half of the 20th century, artists, A. A. Blok, Yu. P. Annenkov.

Юрию Анненкову была суждена долгая творческая жизнь в различных ипостасях, сначала в России, а затем полвека – в эмиграции, во Франции. Его судьба во многом показательна для всей истории русской культуры XX века. Поистине, это был сын бурного времени, где «эпохи бури и натиска» сменяли одна другую. Юрий Анненков – многогранный талант: «Первоклассный живописец, острый рисовальщик, непревзойденный портретист, изящный карикатурист, блестящий график, внимательный иллюстратор. Сме-

лый театральный декоратор и художник кино, сценограф и модельер. Изобретательный режиссер-постановщик. Теоретик авангардного театра и художественный критик. Блистательный беллетрист и мемуарист… В одном лице – художник слова и художник кисти и карандаша» [1]. И все это – Юрий Анненков. Известный литературный критик и мемуарист русского зарубежья А.В. Бахрах в своих воспоминаниях писал о нем: «Некая добрая фея чуть не с колыбели одарила его целой гаммой разнообразных талантов» [2].

Юрий Анненков, сын Павла Семеновича Анненкова, народовольца, сосланного в Западную Сибирь за участие в заговоре с целью покушения на жизнь Александра II. Юрий родился Западной Сибири, в Петропавловске (ныне территория Казахстана), в пятилетнем возрасте Юрий оказался в Петербурге. В нем рано проявились художественные способности, что явилось причиной его отчисления из гимназии в 1906 году – за «карикатуры на учителей в рукописном журнале». Художественное образование получал в разных школах и студиях российской и французской столиц – в студиях С. Зайденберга и Я. Ционглинского (1908-1910) и в Училище технического рисования барона А.Л. Штиглица (1909-1911) в Петербурге, в мастерских М. Дени и Ф. Валлотона, академиях «Гранд Шомьер» и «Ла Палетт» в Париже (1911–1912). Первые опыты как художника-графика состоялись в журнале «Сатирикон» в 1913-1914 годах. Именно здесь проявились отличительные качества его графического мастерства: остроумие, динамизм, ритмическое совершенство. В это время Анненков активно работал в театре, что в дальнейшем дало ему возможность использовать и развить найденные образы и приемы в иллюстрациях к произведениям русской литературы. В Эрмитажном театре в Петербурге в 1919 году он выступал как сценограф и режиссер, задействовав в спектакле по рассказу Л. Толстого «Первый винокур, или как чертенок краюшку выкупал» профессиональных цирковых акробатов и клоунов, превратив театральное действо в музыкально-акробатическое. Неуемный творческий темперамент заставлял Анненкова браться почти за все: работа с карикатурами и рисунками в журналах «Сатирикон», «Театр и искусство», создание театральных декораций, костюмов и гримов в театрах В. Комиссаржевской «Кривое зеркало», оформление и иллюстрирование книг, работа над экслибрисами, издательскими марками, городскими плакатами.

Весной 1925 года он оказался в составе советской делегации на Международной выставке декоративных искусств и современной художественной промышленности, на которой получил золотую

медаль за иллюстрации к поэме А. Блока «Двенадцать». После этой выставки он останется в Париже до самой своей смерти 12 июля 1974 года.

Во Франции Анненков в основном работал как художник театра и кино, как сценограф, модельер и режиссер, а также как талантливый писатель, публикуя свои книги и статьи под разными литературными псевдонимами, в том числе Б. Темирязев.

Блестящее мастерство рисовальщика обеспечило Анненкову прочное место в отечественной культуре, но не только им объясняется масштаб его славы. По мнению искусствоведа М.В. Бабенчикова, «острое чувство современности было присуще Анненкову, как никому другому, и время выразилось в его искусстве не суммой внешних примет, но внутренним смыслом» [3].

Юрий Анненков – наследник петербургского графического стиля мирискусников. Он выработал и свою собственную экспрессионистическую манеру, близкую кубофутуризму, особенно остро проявившуюся в портретах. Еще в предреволюционные годы художник разработал самобытный тип графического портрета, который рисовал, как правило, с натуры. Он создал масштабную галерею портретных изображений (большую часть графических) плеяды своих знаменитых современников эпохи Серебряного века, с большинством из которых лично общался, начав эту серию на родине, а продолжив на чужбине. В его портретах предстает широкий «срез» эпохи – от вождей революции до петербургской богемы. Здесь нет ординарных лиц – все значительны, и на всех отпечаталось время – драматическим отсветом, особого рода чувством судьбы.

До отъезда художника из СССР в 1922 году в петербургском издательстве «Петрополис» выходит первая и единственная книга Анненкова на русском языке «Портреты» тиражом 900 нумерованных экземпляров с текстами Евгения Замятина, Михаила Кузмина и Михаила Бабенчикова [4]. Второй сборник «17 портретов» – увидел свет в 1926-м году, когда автор уже два года жил за границей, при этом почти весь его тираж был уничтожен из-за присутствия в нем изображений «врагов народа».

В его портретной графике отмечаются разнообразные приемы. Это и жестко чеканящая форму перовая линия, и мягкий штрих карандаша, прерывающийся и вновь возникающий после паузы, и акварельные размывки, и безошибочность случайных росчерков и «каракуль», «как попало» брошенных поверх изображения, – всем этим художник владел в совершенстве, совмещая приемы в одном листе.

В 1966 году в Нью-Йорке вышла мемуарная книга Юрия Анненкова «Дневник моих встреч. Цикл трагедий». В России это издание увидело свет в 1991 году, опубликованное в виде двухтомника тиражом 225000 экземпляров. Сюда вошла галерея созданных Юрием Павловичем графических и литературных портретов. Именно с этого события имя Анненкова сразу и бесповоротно вернулось в историю русского искусства и заняло подобающее его таланту место.

Посмотрим известные анненковские графические произведения.

Знаменитый портрет Анны Ахматовой. Из воспоминаний Юрия Анненкова в книге «Дневник моих встреч»: «Анна Ахматова, застенчивая и элегантно-небрежная красавица, со своей “незавитой челкой”, прикрывавшей лоб, и с редкостной грацией полудвижений и полужестов.... Грусть была действительно наиболее характерным выражением лица Ахматовой. Даже когда она улыбалась. И эта чарующая грусть делала ее лицо особенно красивым. Всякий раз, когда я видел ее, слушал ее чтение или разговаривал с нею, я не мог оторваться от ее лица: глаза, губы, вся ее стройность были тоже символом поэзии» [5]. На портрете Анны Ахматовой, написанном пером и тушью, нет ни одной лишней детали. Художник создает ее образ минимальным количеством линий, точных и четких. После эмиграции в 1924 году Анненков и Ахматова больше не встречались. Лишь 37 лет спустя он получил от Ахматовой сборник ее стихотворений с подписью: «Милому Юрию Павловичу Анненкову, дружески Ахматова. Москва, 20 июня 1961 г.». Художник вспоминал: «Мне не стыдно теперь признаться: прочитав эти строки, я, несмотря на мой возраст, не могу удержать слез» [5, 78]. Вариант портрета А. Ахматовой Ю. Анненкова в красках (бумага, гуашь 1921 г.) был продан 14 июня 2013 году на аукционе «Сотбис» в Лондоне за 1,38 млн. долларов [6].

«Бродячая собака» – артистическое кабаре, один из центров культурной жизни Серебряного века в Петербурге, посещаемый литературно-художественной богемой. Рисунок Анненкова отличается импровизационной свободой и эмоциональной раскованностью.

Моделью для знаменитой акварели Ю. Анненкова стала Марианна Эриковна Зарнекау (1890-1976) – дама высшего общества, урожденная фон Пистолькорс, дочь княгини Ольги Палей. Марианна блистала на балах и маскарадах, среди ее поклонников числились Николай Евреинов и Юрий Анненков, а фотографии публиковались в светской хронике. В 1917-м Марианна выходит замуж за графа фон Зарнекау. Через год после развода возлюбленным Мари-

анны стал актер и режиссер Андрей Лаврентьев, один из создателей Большого драматического театра в Петрограде, в труппу которого Марианна под псевдонимом Павлова входила в 1919-1921 годах. Во время зарубежных гастролей она осталась в Риге, где начала работать в Театре русской драмы, в Риме и Лондоне играла под фамилией Фьори. В 1936 году актриса переехала в Нью-Йорк, где успешно продолжила свою карьеру на Бродвее.

Айседора Дункан (1877-1927) встречалась с Анненковым во время одного из своих приездов в Россию, когда по приглашению Анатолия Луначарского в 1921 году открыла балетную школу. Художник бывал в ее доме на Пречистенке и следил за развитием романа легендарной танцовщицы с Сергеем Есениным, делал по ее просьбе эскизы костюмов и создал портрет, опубликованный во втором номере журнала «Петербург» за 1922 год. В 1924 году Дункан уезжает из России навсегда, а в 1925 году кончает жизнь самоубийством Есенин. Уже в Париже Анненков снова встретился с Айседорой: ее шофер повез художника после ужина домой и попал в аварию. Тогда Анненков отделался ушибами. Дункан погибла в этом же автомобиле спустя два года после их последней встречи.

В 1914 году Юрий Анненков нарисовал карикатуру «За самоваром», где на террасе куоккальской дачи Чуковского изобразил поэта, держащего объемистый том альманаха «Чукоккала», между страниц которого зажата крошечная фигурка Ильи Репина. На первом плане Анненков изобразил собственный портрет [7].

Безусловно, графические портреты – это важная часть наследия художника. Они были не только высоко оценены современниками, но также выдержали испытание временем и обрели судьбу, редко выпадающую на долю произведений искусства. За последние 20-25 лет возникла традиция: помещать его портреты на суперобложках многих собраний сочинений.

Об уникальном собрании Ю. Анненкова позволяет узнать коллекция французского слависта, профессора Ренэ Герра, более 40 лет собирающего его творческое наследие: графику и полотна, пейзажи, натюрморты, автопортреты и портреты, книги с его обложками, иллюстрациями, изданные в России и во Франции; фотографии, письма, периодику, оттиски и вырезки с его текстами, всевозможную документацию о жизни и творчестве. На сегодняшний день его анненковиана самая крупная во Франции, а, может быть, и в мире.

В областном литературном Музее им. И.С. Никитина хранится редкий прижизненный экземпляр поэмы А.А. Блока «Двенадцать»

с иллюстрациями Ю.П. Анненкова, вышедший в 1918 году под издательской маркой «Алконост» [8]. Частное издательство было основано в Петрограде в 1918 году и просуществовало 5 лет, выпустив за это время около 50 уникальных книг. С ним сотрудничали связанные с символизмом известные поэты и прозаики: А. Белый, В. И. Иванов, Ф. К. Сологуб, А. М. Ремизов, А. А. Ахматова, К. Чуковский. Издания «Алконоста» отличались оригинальностью оформления, в их создании принимали участие художники А. Я. Головин, В. Д. Замирайло, Н. Н. Купреянов, А. Н. Лео и др.

В 1918 году основатель и руководитель издательства Самуил Миронович Алянский (1891-1974) задумал выпустить иллюстрированное издание «Двенадцати» и предложил его оформление художнику Юрию Анненкову. Сразу после публикации это издание было названо критикой «исключительным» «событием русской графики и поэзии», а 13 цельнополосных иллюстраций и 9 небольших черно-белых рисунков художника – «конгениальными блоковской поэме» [9]. Кроме рисунка на обложке, Анненкову принадлежат рисунки на титульном листе, в точности повторяющем обложку. Все они исполнены тушью и воспроизведены цинкографией.

Рисованные шрифты для обложки и титула создал известный художник-карикатурист Николай Эрнестович Радлов (1889-1942). На авантитуле и на четвертой сторонке обложки помещена издательская марка «Алконоста». Ее автор художник Ю.П. Анненков изобразил сказочную птицу-деву с человеческим лицом. На книгу была объявлена предварительная подписка. В объявлении издатели пообещали выпустить 300 нумерованных экземпляров, в том числе 50 раскрашенных художником от руки. На вышедших в свет экземплярах последняя цифра была заменена на 25. Но на самом деле Анненков раскрасил не более 12 экземпляров, о чем он сообщает в своей книге «Портреты», причем в некоторых экземплярах раскрашено только 2 иллюстрации.

По мнению искусствоведа М.В. Бабенчикова, «иллюстрируя Блока, –Анненков в значительной мере иллюстрировал себя» [10]. Он вносит в первые же иллюстрации главный элемент – движение, которое корежит мир, создает неустойчивость, ненадежность, то ли катастрофу, то ли переустройство: геометрические казусы, придающие пространству скачущий, несколько несуразный облик, искажения, изломы, странные конфигурации. Революционный Петроград в трактовке художника предстает как угрожающий город-фантом. Реальная действительность фантастически преображается, оборачиваясь своей пугающей стороной. Здания теряют устойчивость,

накреняются, кричат вывесками магазинов, названиями улиц. Сам А. Блок был очень доволен работой художника и называл иллюстрации Ю. Анненкова к поэме параллельным графическим текстом.

Мастерство художника и прекрасно понятая им поэма сотворили маленькое чудо: до сих пор для любого знатока книги поэма Александра Блока «Двенадцать», ее образы ассоциируются прежде всего с рисунками Юрия Анненкова.

Поэт и прозаик Серебряного века М. А. Кузмин называл Анненкова «фанатиком артистического подхода», обращая внимание на умение художника передавать «главным образом – воздух вокруг данного человека, колеблемый его жизненными токами» и его «стремление проникнуть глазом как можно глубже, внутрь, до самого скелета, насквозь»; «редкая жизненность… легкость и меткость характеристик, живое воображение – дают Ю. П. Анненкову индивидуальность, которую невозможно ни забыть, ни смешать с другими» [4, 43].

Юрий Анненков на автопортрете изображал себя с одним раскрытым глазом, зато самым внимательным и цепким. Этот редкий дар многогранного художника, способного видеть глубинную суть за внешней оболочкой, в сочетании с колоссальной работоспособностью обеспечили ему одно из тех имен, с которыми вошло в вечность искусство XX века.

Литература

1. Эфрос, А. М. Русская группа. Каталог выставки «Современное французское искусство». – Москва, 1928. – 29 с.
2. Бахрах, А. В. По памяти, по записям. Литературные портреты. – Нью-Йорк, «Новый Журнал», № 190-191, 1993. – 382 с.
3. Ельшевская, Г. Художник Юрий Анненков: картины, портреты деятелей русской культуры // https://www.artcontext.info/pictures-of-great-artists/55-2010-12-14-08-01-06/896-annenkov.html (дата обращения 21.04.2022) – Текст: электронный.
4. Анненков, Ю. П. Портреты. / Текст Е. Замятина, М. Кузмина, М. Бабенчикова. – Петроград : Петрополис, 1922. – 47 с.
5. Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. // Воспоминания об Анне Ахматовой. Москва: Советский писатель, 1991. — С.78-82.
6. Рене Герра. Юрий Анненков – уникальный художник и писатель XX века. // https://muzeemania.ru/2021/02/27/gerra_annenkov/ (дата обращения 18.03.2023) – Текст: электронный.
7. Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. – Москва: «Искусство», 1979. – 31 с.

8. Блок, А. А. Двенадцать. / А. А. Блок. – Санкт-Петербург: «Алконост», 1918. – 62 с.

9. Воспоминания С. М. Алянского // https: // www. aquarius-eso.ru (дата обращения 02. 02. 2023) – Текст: электронный.

10. Бабенчиков, М. В. Ю. П. Анненков. // Мастера современной гравюры и графики. Под редакцией В. Полонского. – Москва, Ленинград: «Государственное издательство», 1928. – 183 с.

УДК 002.2

В. С. Листенгартен
Воронежский государственный университет

СБОРНИКИ ПАМЯТИ УНИВЕРСИТЕТСКИХ УЧЕНЫХ КАК НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСТАВНИЧЕСТВО В XXI ВЕКЕ

Аннотация. В статье дается обзор сборников, посвященных памяти ученых поколения «детей войны», и на примере трех из них показана духовно-нравственная и наставническая роль для молодежи.

Ключевые слова: Воронежский государственный университет; поколение «дети войны»; сборники памяти; духовно-нравственное наставничество; В.М. Второв, Борисовичи Ю.Г. и Г.Н., А.М. Ломов.

Abstract. An overview of the collections dedicated to the memory of scientists of the generation of «children of war» is given, and the example of three of them shows the spiritual, moral and mentoring role for young people.

Key words: Voronezh State University; generation «children of war»; collections of memory; spiritual and moral mentoring; V.M. Vtorov, Borisovichi Yu.G. and G.N., A.M. Lomov.

Памяти Б.Д. Листенгартен (1935–2023)

Поколение университетских ученых, родившихся в 1929–1945 г. в последней трети XX века составило наиболее творчески активное ядро вузовских научно-педагогических коллективов, принявших эстафету от своих предшественников, прошедших школу Великой Отечественной войны. Для них характерны принципы и освоение научно-педагогических и духовно-нравственных ценностей «поколения победителей», четкая гражданская позиция, стремление реализовывать свой творческий потенциал и приобщить ко всему этому студентов и научно-педагогическую молодежь. Это и составило

существо того высокого авторитета, который они обрели среди коллег и учеников. С началом XXI в. начался, к сожалению, процесс ухода из жизни многих из этого поколения, ведь самые старшие из них к этому времени перешагнули 80-летний рубеж, а самые младшие подошли к 70-летию.

Уход из жизни тех, кто на протяжении многих лет возглавляли научно-педагогические школы, были учителями и наставниками, вызывал у их учеников и приемников стремление отдать дань памяти, осмыслить тот вклад, который внесли они в науку и педагогическую практику, передать будущим поколениям представление о личности каждого из тех, кто долгие годы являлся научно-педагогическим лидером и духовно-нравственным примером.

Иллюстрацией такого подхода с полным основанием может служить опыт Воронежского государственного университета, а одним из проявлений – стремление сохранить память и приобщить молодое поколение к традициям, которые должны быть сохранены и получить свое продолжение и развитие, является выпуск сборников, посвященных памяти видных ученых и педагогов.

По сведениям библиографического отдела ЗНБ ВГУ за 2001–2020 гг. (составитель О.Ю. Товицкая) вышли в свет около 50 таких изданий. Среди них известные в вузовском сообществе имена, такие как математик Ю.Г. Борисович, почвовед А.П. Щербаков, биолог Л.Н. Хицова, экономист Л.Т. Гиляровская, историки В.В. Гусев и А.Д. Пряхин, философ В.М. Второв, юрист Г.Ф. Горский, филологи З.Д. Попова, А.М. Ломов и другие.

Следует заметить, что сборники, посвященные их памяти, продолжают традиции изданий, рассказывающих об ученых старших поколений: вышли книги, посвященные математикам М.А. Красносельскому и В.И. Соболеву, К.К. Сент-Илеру и И.И. Бараболи-Никифорову, В.С. Основину и Л.Д. Кокореву, историкам И.Н. Бороздину и А.Н. Москаленко, химикам Б.И. Михантьеву и А.П. Залукаеву, экономисту В.Н. Эйтингону, филологам А.М. Абрамову и Б.Т. Удодову.

Для всех этих изданий характерно стремление как можно полнее представить личность ученого и педагога, показать его роль в становлении учеников, их научном и духовно-нравственном формировании [1].

Из всего многообразия названных изданий ограничимся для иллюстрации лишь тремя из них. Это сборники, посвященные памяти Владимира Михайловича Второва (1933–2011) [2], Юрия Григорьевича Борисовича (1930–2007) [3] и Анатолия Михайловича Ломова (1935–2018) [4].

Выбор сделан произвольно (могли быть и другие имена), но не случайно: каждый из них был известен не только в ограниченном профессиональном кругу, но и широкой университетской общественности, оказывал заметное влияние на коллег, студентов, нравственную атмосферу в университете. В то же время сборники позволяют наглядно представить индивидуальные личностные параметры тех, кому они посвящены, дают возможность читателю увидеть все многообразие личности в их профессиональной и общественной значимости.

Книга «Памяти Владимира Михайловича Второва» издана к годовщине со дня ухода его из жизни. Она открывается вступительной статьей ректора университета Д.А. Ендовицкого «Университетский человек», где раскрывается сущность этого понятия и показано, как этой сущности соответствовала вся трудовая деятельность Владимира Михайловича. Ректорский «зачин» сборника, затем углубляется, детализируется статьями-воспоминаниями 17 самых разных авторов-сокурсников, студентов 60-ых гг., коллег, учеников и родных.

Отметим несколько моментов, характерных как для героя этого сборника, так и для других книг данного тематического обзора.

1. Из статей разных авторов достаточно четко вырисовывается образ «университетского человека» – вузовского педагога, игравшего важную роль в формировании духовно-нравственной атмосферы в коллективе, заботящегося о интересах университета – поддерживании его традиций, его развитии, на практике реализующего принципы «педагогики сотрудничества» со студентами, не ограничивающегося в общении с ними рамками аудиторных занятий, «не по службе, а по душе» осуществляющего функции педагога и наставника.

2. В книге раскрывается, как шел процесс становления ярко проявлявшей себя личности. В данном конкретном случае, – как простой юноша из пригородного района Воронежской области приобщался к знаниям и культуре, на деле проявлял общественную, гражданско-значимую позицию, стал подлинным лидером

молодежи и сумел за годы работы утвердиться в высоких духовно-нравственных ценностях, приобщить к ним других.

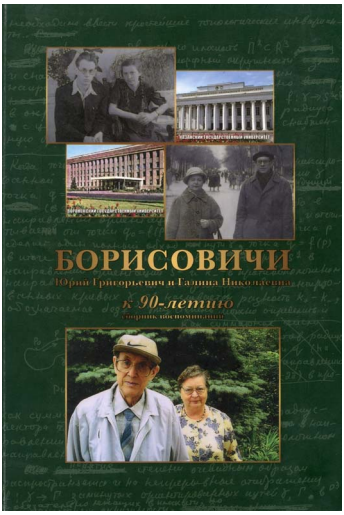
Отметим, что В.М. Второв не обладал государственными наградами, но пользовался в коллективе университета большим авторитетом именно благодаря искреннему стремлению «отдавать себя другим», таланту «притягивать к себе людей» (В.С. Рахманин).

Его отличали высокая (до болезненности) требовательность к себе, личная скромность и постоянное стремление поддержать, помочь, поделиться своими знаниями. Об этом свидетельствуют и те, кто вспоминает о В.М. Второве, и опубликованные как «Приложение» «Отчет о проделанной работе за 1980-1985 гг.» и «Избранные страницы из писем к жене» (1965-1966).

Как один из составителей этого сборника (вместе со мной над ним работал Ю.А. Бубнов) констатирую, что сроки для подготовки были очень сжатые, но ни один из тех, к кому мы обращались, не отказался сказать свое слово и сделал это очень искренне.

Полагаю, что так же можно охарактеризовать и два других сборника, выбранных для примера.

Книга «Борисовичи Юрий Григорьевич и Галина Николаевна» издана к 90-летию со дня рождения обоих. Ее составители – известные ученые математики Н.М. Близняков (ВГУ) и Т.Н. Фоменко (МГУ им. М.В. Ломоносова) так характеризуют содержание сборника, представляя его читателю: первый раздел содержит биографические данные Юрия Григорьевича и Галины Николаевны, подробную статью о научно-педагогической школе Ю.Г. Борисовича, информацию о его учениках; основной раздел – воспоминания близких, коллег, учеников (11 статей); завершает сборник статья университетского журналиста М.Л. Штемберга, опубликованная в 2015 г. в газете «Воронежский университет».



Особенностью данного сборника является то, что он посвящен супружеской паре, объединенных не только семейными отношениями, но и общностью жизненных,

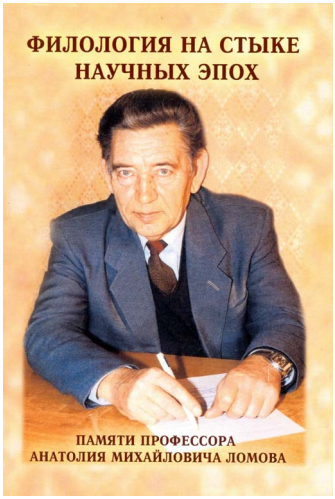
профессиональных и духовно-нравственных интересов и ценностей. И такой рассказ о «семейном тандеме» представляет, на наш взгляд, особый интерес и особую воспитательную ценность.

Ю.Г. Борисович – выпускник Казанского государственного университета (1953 г.), с 1955 г. и до конца жизни работал в Воронежском государственном университете, доктор физико-математических наук, профессор, заслуженный деятель науки РСФСР, заведующий кафедрой алгебры и топологических методов анализа ВГУ. Талантливый педагог и ученый, он сформировал известную в стране и за ее пределами научно-педагогическую школу, плодотворная работа которой продолжается, помог профессиональному и научному становлению многих своих учеников, для которых он был подлинным учителем и наставником.

Яркой личностью была и его жена Галина Николаевна (1930–2018), тоже математик по специальности.

О том, как они жили, работали, какое значение имели их взаимные любовь, дружба и поддержка, какие творческие и общественно-значимые плоды они приносили, рассказывают материалы сборника, рассказывают многосторонне и многогранно.

Третья книга, которой иллюстрируется тематический обзор изданий, – сборник «Филология на стыке научных эпох – памяти доктора филологических наук, профессора Анатолия Михайловича Ломова». Его подготовила редколлегия из числа авторитетных университетских филологов (ответственный редактор профессор Е.А. Алексеева), а 32 автора с разных сторон раскрывают деятельность талантливого ученого и педагога, анализируют, почему и как его личность оказала и продолжает оказывать заметное влияние на творческую жизнь двух факультетов – филологического и романо-германской филологии и университета в целом, продолжается его коллегами и учениками.



Вот только несколько характеристик из «предисловия» профессора Е.А. Алексеевой: «Талант А.М. Ломова неоспорим, очевиден и многогранен. Его изыскания всегда проходили

в рамках самых сложных лингвистических направлений»; «Анатолию Михайловичу был присущ очень широкий взгляд на язык и его характеристики с позиций разных наук: философия, история, литературоведение»; «Еще одна сфера научных интересов Анатолия Михайловича <…> «Слово о полку Игореве». И вновь блестящая работа, оригинальный, неожиданный, ни на что не похожий, по-ломовски убедительный и доказательно обоснованный взгляд на, как казалось многим, уже привычную теорию»; «Качества, заложенные А.М. Ломовым, определили профессиональное развитие его учеников».

Эти и другие характеристики в других статьях прирастают фактами, подробностями, важными жизненными деталями и оценками.

Вот только несколько заголовков статей-воспоминаний: «Человек с верхней палубы» (Ю.А. Бубнов), «Многомерность таланта» (В.С. Листенгартен), «Старший товарищ» (В.В. Тулупов), «Профессор» (П.Б. Кузьменко), «Анатолий Ломов. Замысел последней книги» (О.Ю. Алейников) и др.

Неслучайно сразу за выходом в свет книги состоялась ее презентация, на которой был продолжен разговор о ее герое, о том, что значит «хранить память», о продолжении дела его жизни коллегами и учениками.

Смею предположить, что пример трех охарактеризованных сборников дает представление о содержательной стороне изданий, посвященных памяти замечательных университетских педагогов, ученых, наставников молодежи, и позволяет сделать заключение о плодотворном значении таких изданий.

Следует кратко сказать и о той их стороне, на которую обращают внимание организаторы конференции («Осмыслить книгу как эстетический феномен современной мультижанровой культуры») [5]. Составители и издательства, опубликовавшие книги, – а это и Издательский дом Воронежского государственного университета и Московская МАКС Пресс, и НАУКА–ЮНИПРЕСС (Воронеж) – стремились, чтобы каждая радовала читателя культурой издания: оформлением, качеством печати, фотографиями. И в таком стремлении видится не только знак уважения к памяти тех людей, которым они посвящены. И эту линию сотрудничества организаторов и издателей следует сохранять и поддерживать.

Опыт Воронежского государственного университета по изданию книг памяти ученых и педагогов показателен, но не уникален. Книги аналогичного содержания выходили и выходят во многих университетах страны, что отражает общую тенденцию: стремле-

ние сохранить и передать новым вузовским поколениям жизненный ориентир и пример, без чего невозможно сохранение и развитие передовых традиций российской высшей школы.

Исходя из обзора книг, вышедших в свет уже в XXI в. и посвященных памяти замечательных университетских ученых и педагогов в Воронежском университете, позволим себе сделать несколько обобщающих выводов:

– эти книги (сборники статей и воспоминаний) являются данью благодарной памяти коллег и учеников и адресованы не только современникам, но и будущим поколениям студентов и педагогов, принявшим эстафету научного и педагогического труда;

– сборники, посвященные памяти ученых и педагогов, являются одновременно значимым обобщением передового научно-педагогического опыта и важной составляющей профессионального и патриотического воспитания молодежи;

– руководители вузовских структур (административные и общественные) призваны планировать и обеспечивать (организационно и материально) регулярную публикацию таких изданий, обеспечивать их доведение до читателя, используя различные формы, в том числе возможности современных информационных технологий;

– работа над подготовкой «Сборников памяти» позволяет укрепить взаимодействие и сотрудничество кафедральных и факультетских коллективов с вузовскими библиотеками, музеями и издательскими подразделениями.

Все это в Год педагога и наставника, в свете поставленных и решаемых целей и задач, представляется особенно актуальным.

Литература

1. Листенгартен, В.С. Книги о людях Воронежского государственного университета 2000-2012 годы / В.С. Листенгартен. – Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета, 2013. – 104 с.

2. Памяти Владимира Михайловича Второва (1933-2011). Сб. ст. / Составители В.С. Листенгартен, Ю.А. Бубнов: вст. Ст. Д.А. Ендовицкий – Воронеж: Издательско-полиграфический центр Воронежского государственного университета, 2012. – 110 с.

3. Борисовичи Юрий Григорьевич и Галина Николаевна. К 90-летию сборник воспоминаний / Составители: Н.М. Близняков, Т.Н. Фоменко. – Москва: МАКС-Пресс, 2020. – 136 с.

4. Филология на стыке научных эпох. Сборник памяти профессора Ломова Анатолия Михайловича. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2020. – 204 с.

5. Научно-практическая конференция «Книга в современном мире» – информационное письмо. Воронежский государственный университет, филологический факультет, 2023.

УДК 81

И. А. Меркулова, Д. Д. Новикова
Воронежский государственный университет

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ АНТРОПОНИМОВ

Аннотация. В статье анализируются неформальные варианты русских личных имен в аспекте образования и употребления.

Ключевые слова: антропоним, форма, словообразование.

Abstract. In the article is analysed informal variants of Russian personal names in the aspect of formation and usage.

Key words: personal names, form, word formation.

Личное имя (антропоним) является определенным средоточием культуры народа, и, в то же время, оно само – порождение народной культуры. Официальный русский антропоним трехчленный – состоит из фамилии, имени и отчества, хотя с началом нового века появилась тенденция у журналистов не использовать отчества в письменных и устных текстах. Такой прием регулярно встречается на сайте Воронежского государственного университета в разделе «Новости»: *9 октября зав. кафедрой русского языка филологического факультета Воронежского государственного университета Людмила Кольцова приняла участие в первом заседании Совета по русскому языку при Президенте РФ, в ходе которого обсуждались актуальные вопросы развития и продвижения русского языка в странах ближнего и дальнего зарубежья* [1]. *Геннадий Ковалёв своими размышлениями о сущности и значении имени для человеческой личности настолько захватил внимание аудитории, что лекция продолжалась сверх установленного времени*. Вот такая неформальность, граничащая с фамильярностью.

«Отчество в том виде и в той традиции употребления, которая существует у нас, – индивидуальная и неповторимая особенность

именно русского именования. Можно говорить даже об отчестве как этической категории русской речи», – замечает Г.Ф. Ковалев [1, 46]. С помощью отчества русский человек маркирует уважительное отношение, статусность, возраст собеседника.

Таким образом, однокомпонентное употребление антропонима почти всегда стилистически маркировано. Именование только по отчеству, как видим, может носить фамильярную окраску: *По официальной легенде Кожугетович уже с 12 лет начал зарабатывать деньги* (о С.К. Шойгу).

Именование только по имени также имеет разнообразные варианты и выполняет различные функции. По мнению М. А. Кронгауза, полные имена постепенно вытесняют обращение по имени и отчеству и становятся нейтральными в самостоятельном употреблении по отношению к малознакомому или не слишком близкому человеку [2].

Имя – это личный выделительный знак, присутствующий в жизни каждого человека с самого рождения, при этом именно личное имя представляет наиболее значимый реестр различных вариаций одного и того же официального имени, обусловленных целым рядом интер- и экстралингвистических факторов [3, 90].

Русские имена делятся на два класса: имена, имеющие полную и краткую форму, и имена без краткой формы [4].

Целью исследования является анализ неформальных вариантов русского личного имени. Понятие «неформальное имя, неформальный вариант имени» не имеет в лингвистике однозначного определения. В данной работе под неформальным именем мы понимаем двоякое явление: 1) сокращенную (непаспортную) форму имени и 2) уменьшительно-ласкательный (гипокористический) вариант антропонима. Наше исследование посвящено рассмотрению актуальных процессов, происходящих в сфере неофициальной номинации, анализу используемых в этой области словообразовательных способов и моделей.

В качестве объекта исследования был взят «Современный словарь личных имен» А. В. Суперанской [8]. Было выявлено 1227 русских имён, дающих около 7000 производных.

Сокращенная (непаспортная) форма имени образуется:

– усечением начала полного имени: *Алиса – Лиса, Олеся – Леся, Светлана – Лана, Иван – Ваня, Екатерина – Рина, Артем – Тема, Валерия - Лера* и др.

– усечением конца полного имени: *Кристина – Крис, Криса, Кристя, Снежана – Снежа, Лаврентий – Лавр, Василиса, Василий – Вася*

– усечением начала и конца полного имени: *Антонина – Тоня, Азарий – Заря, Анатолий – Толя, Елизавета – Лиза, Аполлинария – Полина, Поля, Аркадий – Кадя, Анастасия – Тася, Ефросинья - Фрося* и др.

– выпадением середины полного имени: *Татьяна – Таня, Неонила – Нила, Алексей – Лёка, Виолетта – Вита* и др.

Заметим, что сокращенная форма, как правило, содержит в своем составе от 3 до 5 звуков, а самым распространенным вариантом можно считать длину в 4 звука (форма, состоящая из двух открытых слогов). При этом имена склонны усекаться с начала, если полный вариант начинается с гласного и с конца, если в полном варианте основа является производной. В некоторых случаях данные возможные усечения сочетаются (см. таблицу 1).

Табл. 1. Неформальные варианты имени *Дмитрий*

Полное имя	Сокращенная форма	Гипокористическая форма
Дми(трий)	Дим_а	Дим=к_а Дим=очк_а Дим=ус_я Дим=ок Дим=ул_я Дим=уш_а Дим=ух_а Дим=ах_а Дим=аш_а Дим=ан_я
(Д)мит(рий)	Мит_я	Мить=ка Мит=юн_я Мит=юш_а Мит=юх_а Мит=юл_я Мит=яй Мит=еньк_а Мит=ечк_а Мит=ёк Мит=ях_а Мит=яш_а

Таким образом, сокращенные формы дают основу для дальнейшей деривации стилистически окрашенных вариантов.

Гипокористические формы представляют собой усеченные варианты имен, которые могут сопровождаться дополнительными словообразовательными средствами – суффиксами, при этом возможны чередования. Традиционно эти формы связываются с семантикой уменьшительности, ласкательности, фамильярности, более низким социальным статусом адресата, а также стилевыми и региональными особенностями. *Дима, Димка, Димочка, Димок, Митюня, Митька и прочие* – все тот же Дмитрий. Изменяется не объект, а только отношение к объекту. Зачем же имени столько форм и формообразующих суффиксов?

Считается, что первоначально суффиксы были средством освоения иноязычных календарных имен, а затем получили – а в значительной мере ещё и унаследовали от дохристианского именника – эмоционально-экспрессивную функцию [5].

Полнота чувств, стремление назвать по-новому, по-особому требует полноты формы, многообразия средств выражения, благодаря чему и сохраняется множественность стилистических вариаций личного имени. Эмоциональность имеет свойство быстро утрачиваться, «изнашиваться», поэтому требуется ее постоянное обновление, оживление. Для этого используется традиционный механизм, свойственный к образованию апеллятивов – нанизывание суффиксов и образование суффиксальных блоков. Примеры приводятся в таблице 2.

Нетрудно заметить некоторые устойчивые тенденции при образовании форм антропонимов:

- если есть форма имени с суффиксом ЬК, то он включается в суффиксальный блок –ЕЧК (*Борька – Боречка, Варька – Варечка, Катька – Катечка, Лёнька – Лёнечка*). При этом удвоение суффикса меняет неодобрительную, фамильярную окраску на ласкательную. В такие же отношения вступают –ЪК и -ОЧК;
- соседство одинаковых звуков основы и суффикса избегается. Так суффиксальный блок -ЕНЬК/-ЁНЬК практически не совместим с именами, чьи основы оканчиваются на -Н, М (*Алина, Диана, Антонина, Семён, Ждан, Нина, Антон* и др.), а к формам *Гриша, Маша, Миша* и под. не может быть добавлен суффиксальный блок -УШК, а к имени *Вера* суффикс -УР;
- суффикс -ОН (-ЁН) преимущественно женский, а -АН (-ЯН) – мужской.

Табл. 2. Суффиксальные блоки в образовании экспрессивных антропонимов

Суффиксальный блок	Примеры
ечк (ьк + ьк)	Ваня – Ванька – Ванечка Галя – Галька – Галечка Даша – Дашка – Дашечка Емеля – Емелька – Емелечка Женя – Женька – Женечка Костя – Костька – Костечка
очк (ък + ьк)	Инна – Инка – Инночка Лера – Лерка – Лерочка Лиза – Лизка – Лизочка Никита – Никитка – Никиточка Полина – Полинка – Полиночка Тамара – Тамарка – Тамарочка
чик (ьк +ик)	Андрей – Андрейка – Андрейчик Даня – Данька – Даньчик Зоя – Зойка – Зойчик Корней – Корнейка – Корнейчик Лёня – Лёнька – Лёньчик
еньк/ (ен+ък) ёньк (он+ък)	Катя – Катёна – Катенька Настя – Настёна – Настенька Варя – Варёна – Варенька Коля – Колёна - Коленька
уньк (ун+ьк)	Миша – Мишуня – Мишунька Толя – Толюня – Толюнька Маня – Манюня – Манюнька
ульк (ул+ьк) улёк (ул+ёк)	Света – Светуля – Светулька – Светулёк Дима – Димуля – Димулька – Димулёк
ушк (ух/юх + ьк)	Вика – Викуха – Викушка Гена – Генуха – Генушка Лиза – Лизуха – Лизушка Слава – Славуха – Славушка Валя – Валюха – Валюшка Даня – Данюха – Данюшка
усик (ус/юс+ик) усёк (ус+ёк)	Валя – Валюся – Валюсик – Валюсёк Света – Светуся – Светусик – Светусёк Лена – Ленуся – Ленусик – Ленусёк

уськ (ус/юс +ък)	Валя – Валюся – Валюська Леня – Ленуся – Ленуська
утк (ут/ют +ък)	Аня – Анюта - Анютка
ашк (аш/яш+ък)	Дуня – Дуняша – Дуняшка Ната – Наташа – Наташка
ошк (ох+ък)	Митроха – Митрошка Тимоха – Тимошка
атк (ат/ят+ък)	Миша – Мишата – Мишатка Ваня – Ванята – Ванятка Дуня – Дунята – Дунятка
унчик (ун+ък+ик)	Вера – Веруня – Верунька – Верунчик Серга – Сергуня – Сергунька – Сергунчик
янчик (ян+ък+ик)	Коля – Колян – Колянька – Колянчик
ашечк (ах+ък+ък)	Рома – Ромаха – Ромашка – Ромашечка
усеньк (ус+ен+ък)	Вера – Веруся – Веруселя – Верусенька Валя – Валюся – Валюсеня – Валюсенька
усечк (ус/юс+ък+ък)	Таня – Танюся – Танюська – Танюсечка Вера – Веруся – Веруська – Верусечка
унечк (ун/юн+ък+ък)	Боря – Борюня – Борюнька – Борюнечка Валя – Валюня – Валюнька – Валюнечка
ушечк (ух/юх+ък+ък)	Витя – Витюха – Витюшка – Витюшечка Ваня – Ванюха – Ванюшка – Ванюшечка
ушеньк (ух/юх+ен+ък)	Ваня – Ванюха – Ванюшеня – Ванюшенька

Гипокористическое словообразование личных имён часто не показывает гендерных различий. Женские и мужские имена имеют словообразовательно тождественные формы (*Лёнчик, Зойчик, Брюся, Веруся* и др.). Возможно, это связано с тем, что используются данные формы преимущественно по отношению к детям.

Второй возможный способ пополнения ряда экспрессивных форм антропонимов – перенос по созвучию, когда форма одного имени начинает использоваться как форма другого имени и возникает омонимия кратких форм Например, *Лёнчик (Леонид, Леонтий, Алексей, Иван, Елена)*, *Ава (Аввакум, Августина, Авдей, Авила), Ника, Никушка (Агафоника, Андроника, Вероника, Никанор, Никита, Никон)*, *Поля (Ипполит, Пелагея, Полина, Поликарп, Поликсена, Святополк)*, *Сева (Севастьян, Севериан, Всеволод, Евсевий, Севир), Сава (Савелий, Савин, Варсава, Савватий), Федя, Федюня (Фёдор,*

Федот, Федул, Феодорит), Филя (Филипп, Феофил, Филагрий, Филит, Филон, Филофей, Трифиллий, Фелицата, Феофилакт).

Известно, что экспрессивность в языке может передавать положительное и отрицательное отношение, причем отрицательная оценка в словах встречается чаще, чем положительная. Однако в формах личных имен этого не наблюдается. Пейоративные суффиксы встречаются реже. Среди них: -АН/-ЯН (*Колян, Вован, Диман*), -УХ (-ЮХ) (*Петруха, Варюха, Илюха, Ванюха, Андрюха),* -К (-ЪК, -ЬК) (*Степка, Витька, Федотка, Верка),* -ОХ (Тимоха, Митроха), -АХ(-ЯХ) (Дуняха, Петяха), -ОН (*Димон*). В.И. Супрун полагает, что компенсирует аксиологическую диспропорцию в русской антропонимии суффикс -КА, который, в отличие от соответствующего форманта в западно- и южнославянских языках, утратил значение ласкательности и стал употребляться как фамильярно-уничижительный [6]. Заметим, что, попадая в суффиксальный блок с уничижительными суффиксами, ласкательное значение восстанавливается (*Петруха – Петрушка, Варюха – Варюшка, Митроха – Митрошка, Тимоха – Тимошка, Илюха – Илюшка и др.*).

Еще одна трансформация личных имен объясняется, на наш взгляд, влиянием англоязычной речи и стремлением быть современными. В речи молодежи возможны такие краткие варианты имен, как *Ник* от *Никита, Ксю* от *Ксения, Дрю* от *Андрей, Тон* от *Антон*, *Макс* от *Максим, Крис* от *Кристина, Стас* от *Станислав* и полная замена на иностранное имя: *Михайл – Майкл, Мишель, Антон – Энтони, Антонио, Евгений – Джони, Александр – Санчо, Марина – Маринэ.* Некоторые исследователи отмечают наличие класса имен типа Максим и Вера, не имеющих кратких форм [4, 80-90]. Если с именем Вера все очевидно, так как сокращать далее уже некуда, то имя Максим, например, имеет целый ряд гипокористических вариантов, образованных от краткого Макс (*Максик, Максюша, Максюта, Максюня*).

Некоторые исследователи отмечают также тенденцию к использованию в качестве полного личного имени диминутивных форм (*Борик Артемович, Алеша Юрьевич, Стас Евгеньевич*) [7].

В качестве заключения можно отметить следующее.

У русских личных имен много форм, их число может достигать нескольких десятков, но обеспечивает все это многообразие ограниченное количество словообразовательных средств – формообразовательных суффиксов.

Стандартной краткой формой является усеченная форма с окончаниями -А(-Я), но в ряде имен это место занимает иная форма (*Ник, Макс*).

Для усиления и обновления экспрессивных и эмоциональных компонентов значения часто используются суффиксальные блоки.

Аффиксация в антропонимах используется для выражения преимущественно положительной оценки, в отличие от общеязыковой тенденции маркировать негативное.

Гендерные различия для гипокористического формообразования не являются релевантными.

Литература

1. Ковалев, Г. Ф. Чем страшен чиноязъ // Проблемы изучения живого русского слова на рубеже тысячелетий: материалы IX Международной научной конференции. – Воронеж: ВГПУ, 2017. – С. 39-48.

2. Кронгауз, М.А. Русский речевой этикет на рубеже веков // Russian Linguistics. – 2004. – №2. – С. 163-187.

3. Жулева, М. И., Бекасова Е. Н. Личные имена в студенческой речевой коммуникации // Linguistica Juvenis. – 2022. – №24. – С. 88-96.

4. Кронгауз, М. А. Употребление полных и кратких форм русских личных имен: количественные методы исследования / М. А. Кронгауз, А. Ч. Пиперски, А. А. Тиллабаева. // Слово.ру: балтийский акцент. – 2020. – Т. 11, №4. – С. 80-90.

5. Карпенко, А.Ю. Диминутивное антропонимическое словообразование (на материале русских говоров юга Украины) // Вопросы ономастики. Свердловск. – 1980. – № 14. – С. 99-110.

6. Супрун, В. И. Имя собственное как эмотивный феномен / В. И. Супрун // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2019. – № 1 (134). – С. 199-204.

7. Ермакова, О. Л. Феномен необычного мужского личного имени в современном российском дискурсе / О. Л. Ермакова // Культурное пространство Русского мира. – 2018. – №2(6). – С. 81-90.

8. Суперанская А.В. Современный словарь личных имён. – М.: Айрис-пресс, 2005. – 384 с.

УДК 821.161.1
К. А. Нагина
Воронежский государственный университет

КНИГА И БИБЛИОТЕКА КАК «КУЛЬТ СОЧИНИТЕЛЕЙ» В ФИЛОСОФИИ «ОБЩЕГО ДЕЛА» Н. Ф. ФЕДОРОВА

Аннотация. Библиотеке и книге отводится особое место в трудах русского философа, автора учения «общего дела» Николая Федорова. Они должны сыграть важнейшую роль в деле совершенствования человечества, включая всех умерших. Николай Федоров считает, что библиотека, храм и музей должны объединиться, как должны объединиться религия, наука и искусство. Книга и библиотека должны способствовать преодолению «небратского» состояния мира и человечества. Книга мыслится Федоровым как «культ сочинителя», поскольку должна служить главным орудием в деле познания и воскрешения автора.
Ключевые слова: Николай Федоров, библиотека, книга
Abstract. The library and the book are given a special place in the works of the Russian philosopher of the 19th century, the author of the doctrine of the “Common Cause” Nicolai Fedorov. They have a vital role to play in the improvement of humanity, including all the dead. Nicolai Fedorov believes that the library, temple and museum should unite, just as religion, science and art should unite. The book and the library must contribute to overcoming the “non-brotherly” state of the world and humanity. The book is conceived by Fedorov as a “cult of the writer”, since it should serve as the main tool in the matter of knowledge and resurrection of the author.
Key words: Nicolai Fedorov, library, book

Библиотеке, музею и храму в трудах русского философа второй половины XIX века, автора философии «общего дела» Николая Федорова отведено особое место. Неразрывно связанные, по его мнению, друг с другом, они должны сыграть важнейшую роль в деле совершенствования человечества, включая всех умерших. Совершенствование человечества в этой концепции соединено с идеей «регуляции природы, которая мыслится им как новая ступень эволюции, определенный этап в развитии мира и всего космоса, управляемый совокупной преобразовательной деятельностью людей для общего дела» [1, 271]. Эта деятельность направлена на отмену смерти и восстановление умерших в их физических телах. Учение Федорова представляет собой «проект… по самоспасению человечества», что означает «исключительно имманентную, чело-

веческую, научно-техническую работу»: «Воскрешение … будет делом не чуда, а знания и общего труда» [2, 120].

Обращает на себя внимание нравственная составляющая проекта «общего дела»: преодоление небратского состояния мира и человечества в целом, которое должно объединиться на основе своего сыновнего долга перед ушедшими поколениями – долге воскрешения отцов. Особую роль в «общем деле» воскрешения должны сыграть материальные и духовные ценности свидетельства деятельности и живого духа «отцов», коими являются всевозможные артефакты, включая предметы обихода и одежды, произведения искусства и, конечно же, книги, содержащие в себе дух их создателей. Так складывается особое триединство: храм, в котором поминают умерших, – вместилище веры, в которой равны ушедшие и живущие, поскольку все живы для Христа, музей как хранилище свидетельств минувших эпох и библиотека как «культ сочинителей».

Библиотека на одну ступень выше музея: она есть книгохранилище, которое посредством процесса чтения превращается в «душехранилище». Процесс чтения философ описывает как невольное соприкосновение с автором, восстановление его голоса, чувств и мыслей посредством воображения. Федоров утверждает, что процесс этот неосознанный, что он не зависит от воли читателя и вообще само по себе чтение «не есть еще дело». Истинное же дело должно иметь задачу «восстановления» «по произведению, по книге, ее творца, автора, и тогда это будет уже не чтение, а разбор, исследование» [4, 433]. Любопытно в этом контексте заявление мыслителя о критике как таковой. Она, с его точки зрения, вносит разлад, вражду, зачастую осуждая автора и карая его. Это вызывает негодование Федорова: такая критика означает «…бить убитого, привязывать к позорному столбу». Исследование противопоставляется им критике: «Исследование есть священное дело восстановления». И здесь свое слово должна сказать наука, регулирующая природу с целью физического воскрешения отцов – авторов книг. «А если бы восстановление было не мысленное только, то за смертью непосредственно следовало бы и возвращение к жизни» [4, 433].

Процесс чтения, по Федорову, превращается в систему оживления, в процесс, близкий к религиозному, вдохновленный верой. В основе его лежит религия – «живая сила», которая требует, чтобы молящийся, а следовательно, и читающий от произведения переходил к «оригиналу» – автору, творцу, извлекая его из «нечистого тле-

ния, ибо музей принимает все отжившее, тленное и растленное, – в нем “сеется не в честь”, но зато восстает только в славе» [4, 433].

Из всего сказанного вытекает и вопрос о том, как Федоров представляет исследование произведений. Если говорить о современных методах, то ближе всего философу метод биографический. Однако мыслитель в этом случае радикален и противостоит современной научной мысли, одна из ветвей которой базируется на утверждении, что «автор мертв», т. е. произведение живет своей собственной жизнью, от эпохи к эпохе наполняясь новыми смыслами. Подобный подход показался бы Федорову кощунством. Он считает, что любой разбор произведения без «восстановления жизни автора» попросту бесцелен. Библиотека будущего должна превратиться в собрание биографий: «разбор сочинений», хранящихся в ней, «мог бы получить и живой смысл, мог бы воспитывать всего человека, если бы был дополнен синтезом, сложением образа автора по его сочинениям» [4, 434]. Тогда библиотека станет «единою книгой». Однако, чтобы это случилось, «нужно вообще в иное отношение поставить человека к книге так же, как и к картине и к другим произведениям искусства» [4, 434].

Не лишним будет напомнить, что Николай Федоров имел обширный опыт работы в библиотеке, прослужив в Чертковской библиотеке, а затем почти четверть века в читальном зале библиотеки Московского публичного и Румянцевского музеев. Этот музей соединял в себе музей, архив и библиотеку. Мыслитель много сделал для совершенствования работы библиотекарей, например, составил библиографическую картотеку. Тем не менее для него практическая деятельность всегда имела нравственную задачу: она служила способом преодоления «небратского» состояния человечества.

Особую роль в «общем деле» воскрешения умерших и, соответственно, в организации работы музеев и библиотек как главного подспорья в этом деле Николай Федоров отводит науке и искусству. На этом пути «отвлеченное» знание должно превратиться в «нравственное». Мыслитель ставит вопрос о сближении науки, искусства и веры – «т. е. музея с храмом, общества с церковью» [3, 339]. Тесное родство храма, библиотеки и музея Федоров поясняет исторически: «При обращении базилики в христианский храм к средней абсиде пристраивались две другие абсиды, из которых в одной хранились книги, в другой – сосуды и вообще принадлежности богослужения; из первой образовалась библиотека, из второй – хранилище вещественных памятников; и все эти три части, таким

образом, составляли одно целое». Следовательно, «по православному воззрению, к соединению музея с храмом нет препятствий» [3, 340]. Соответственно, если современный Федорову исторический процесс вновь вернется к этому триединству, то будет решен самый важный, с точки зрения философии «общего дела», вопрос об устранении вражды между религией и наукой.

Определяя суть музея, Федоров обращается к книге и библиотеке: «Музей, как памятник протекшего столетия, как и всякий музей, должен иметь в основе своей книгу, или литературу» [3, 443]. И здесь возникает вопрос о том, что для него значит книга. Книга, в первую очередь, мыслится им как «культ сочинителя» – способ восстановления его духовного облика с дальнейшей целью воскрешения облика физического. И если книга – «культ сочинителя», то библиотека есть «собор сочинителей», книги в котором должны стать предметом специальных научных исследований, включающих духовные. «Под собранием книг должен *не скрываться, а открываться* собор их сочинителей <…> Библиотека есть, или должна быть, культом не книг, а сочинителей этих книг, но культом в духе истины, т. е. исследованием. Библиотека должна быть не читальнею, не местом для чтения ради забавы, а местом исследования, должна быть не *четьи* Минеи, а Минеями исследования» [3, 434].

Так усиливается роль библиотеки как храма – места поминовения усопших авторов. Из этого предназначения библиотеки вытекает способ устройства ее каталога. Как церковь каждый день поминает своих святых, так «органы науки каждый день должны вспоминать тружеников знания, приглашая тех не к чтению лишь их произведений, а к изучению самих творцов этих произведений» [5, 158]. Следовательно, библиотечный каталог должен базироваться на календарном порядке. Федоров требует от библиотеки и книги неустанной деятельности и жизни, а если книги в библиотеке постоянно остаются на своих местах и покрываются пылью, то жизнь прекращается. В метафорическом определении философа библиотека превращается в «закрытую книгу»: «…открытою же книгою может быть названа только библиотека, расположенная календарным порядком, по дням смерти авторов, сочинителей, потому что календарный порядок заключает в себе требование поминовения, т. е. восстановления самого автора по его произведениям» [5, 232]. Как заявляет Федоров, в этом случае для каждой библиотечной книги наступает свой черед изучения, а это время назначается самим днем смерти ее автора.

Библиотека, с точки зрения Федорова, составляет основу музея, сливается с ним. А сам музей на его метафорическом языке «может быть назван книгою, библиотекою, иллюстрированною картинными и скульптурными галереями и вообще всеми вещественными произведениями» [3, 379]. Музей, как и библиотека, должен стать местом исследования, объединения искусства и науки: музей – это «книга, поясняемая демонстрациями физических кабинетов и химических лабораторий, разросшихся в особые институты» [3, 379].

Искомая мыслителем цель – сыновнее братство, единство всего человечества – должна отразиться в организации музеев. Современный Федорову музей не может дать единство своей коллекции, поскольку отражает саму жизнь, а также мир, в котором в данный момент этого единства нет: жизнь полна раздора, который существует везде, в том числе и в области науки. Этот раздор отражают книги, которые мыслитель называет «не мирными существами», а существами, «враждебными друг другу, как наше светское и духовное, военное и гражданское, экономическое и бюрократическое». Поэтому и «библиотеки, как собрание книг, – область не мира, а борьбы, полемики и отделения ее или рубрики каталога соответствуют всем сказанным разделам самого общества» [3, 380-381]. Устройство библиотечного каталога как раз и отражает начало вражды. Поэтому современный музей и библиотека есть «верное изображение современного мира, есть образ розни и вражды» [3, 381].

Следовательно, самым важным становится вопрос о принципах каталогизации, которая представляется в трудах Федорова как «попытка соединить в одну книгу, в “библию” все книги», а самый каталог в этом случае становится «оглавлением этой книги» [3, 382]. Так что классификация и систематизация книг – это вопрос не только практический, но и философский. Однако любая классификация для Федорова не принесет искомого единства, потому что останется отражением жизни. Жизнь же диктует необходимость разделения библиотек на специальные и профессиональные, что для него является самым очевидным отражением раздора: «единство уничтожается в самой книге, а с нею и в самой мысли» [3, 382]. И это будет происходить до тех пор, «пока будет человек ставить себе образцом животное, т. е. жить только настоящим, видеть свою цель единственно в наслаждении» [3, 382-383]. Тогда как истинная цель человечества, не устает повторять мыслитель, – «водворить единство между настоящим и прошедшим, между детьми и отцами» с помощью деятельности, направленной на воскрешение последних. Поэтому ни музей,

ни библиотека не могут быть пассивным отражением раздора, напротив, они «орудия закона Божия», поскольку заключают в себе «всю науку о человеке и природе» [3, 383]. Они орудия «исполнения проекта отечества и братства» [3, 383]. Идеальный музей-библиотека – это «музей-собор». Следовательно, деятельность современного Федорову музея в первую очередь должна быть направлена на соединение науки и нравственности, на исследование небратского состояния общества с целью его преодоления.

Итак, музей и библиотека, с точки зрения Федорова, не отделимы от научной деятельности. Однако не менее важна и деятельность образовательная, неразрывно связанная с научной. Автор не доволен современной ему системой образования; для него университетское знание – знание для знания, кабинетное, оторванное от веры. Такому образованию Федоров противопоставляет иной тип – музейно-библиотечный, в котором наука идет рука об руку с религией, поскольку обе призваны решить одно «общее дело» – возвратить к жизни отцов. Центрами обучения, воспитания и исследования в этом деле должны быть библиотеки. Истинное назначение музея и библиотеки – «быть учреждениями образовательными, служить пособием для учащихся, пособием необходимым». Однако этим пособием нужно пользоваться, как проектирует философ, с помощью учителей. К работе в библиотеках он считает нужным привлекать специалистов самого разного рода «по всем отраслям человеческого знания», чтобы они могли руководить теми, кто занимается в библиотеке. И тогда высшие учебные заведения станут их факультетами. Федоров ратует за объединение музея и библиотеки с учебными заведениями, чтобы «распространение просвещения естественно соединилось [бы] с расширением самого знания, создались бы школы, где не только учились бы, но и научали, приучали к изучению, которое, работая для будущего, в то же время являлось бы и хранилищем последнего» [5, 228]. Музей должен представлять собой «общее пособие» для всех учебных заведений, и на его основе должны быть организованы кружки «любителей», включающие в том числе учителей и преподавателей, которые должны быть их обязательными членами.

Современные Федорову университеты, с его точки зрения, должны пересмотреть свое отношение к библиотекам, поскольку занятия в университетских библиотеках не являются обязательными и происходят без руководства со стороны профессоров. Все университетские музейные и библиотечные коллекции утрачивают свою уникальность, поскольку при них нет руководителей. Если же

профессора будут не просто читать лекции, а руководить самостоятельной работой студентов, сами «будут библиотекарями относящихся до их предмета отделов библиотек, хранителями различных коллекций, собраний… студенты же будут помощниками профессоров-библиотекарей и хранителей различных коллекций. Студенты должны «составлять каталоги, указатели и подобного рода пособия». Вот тогда «при таком устройстве Университета-Музея совокупность профессоров и студентов представит живую библиотеку, живой музей, в котором не останется ни одной книги, ни одного предмета незнаемыми, без употребления» [6, 516-517]. Такой теснейший контакт профессоров и студентов решит и нравственную задачу: уничтожит «антагонизм между старшим и младшим поколениями, уничтожит партии *отцов* и *детей*» [6, 517].

С точки зрения современных библиографов, музееведов и исследователей библиотечного дела, Федоров внес большой вклад в его организацию, предложив конкретные инициативы, воплощенные в прошлом столетии. В их числе международный книгообмен, создание при библиотеках выставочных залов, использование книг из частных коллекций в читальных залах библиотек. Так что его участие в развитии библиотечного дела несомненно. Актуально звучит мысль Федорова о деятельной связи музея и библиотеки, о социокультурном проектировании как одной из главных составляющих деятельности разного рода музеев и библиотек, а главное о роли библиотек в образовании и теснейшей связи университетских аудиторий с библиотеками. А нравственный пафос философии «общего дела», призывающего к единению всех живущих и имеющего прямое отношение к организации и функционированию библиотек, актуален как никогда.

Литература

1. Арасланова, С. С. Проблемы памяти и культурной преемственности в проекте всемирного воскрешения Н. Ф. Федорова / С. С. Арасланова. – Текст : электронный // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – №2. – С. 271-272. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/problema-pamyati-i-kulturnoy-preemstvennosti-v-proekte-vsemirnogo-voskresheniya-n-f-fedorova/viewer (дата обращения 10. 07. 2023).

2. Тумаркина, Л. В. Учение Н. Ф. Федорова в оценке зарубежной историографии (интервью с М. Хагейместером к 190-летию со дня рождения Н. Ф. Федорова / Л. В. Тумаркина. – Текст : электронный // Философия и общество. – 2020. – №1. С. 116-120. –

URL: https://cyberleninka.ru/article/n/uchenie-n-f-fedorova-v-otsenke-zarubezhnoy-istoriografii-intervyu-s-m-hagemeysterom-k-190-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-n-f-fedorova/viewer (дата обращения 08. 07. 2023).

3. Федоров, Н. Ф. Собр. соч.: в 4-х томах / Н. Ф. Федоров. – Т. 1. – Москва : Прогресс, 1995. – 518 с. – Текст : непосредственный.

4. Федоров, Н. Ф. Собр. соч.: в 4-х томах / Н. Ф. Федоров. – Т. 2. – Москва : Прогресс, 1995. – 498 с. – Текст : непосредственный.

5. Федоров, Н. Ф. Собр. соч.: в 4-х томах / Н. Ф. Федоров. – Т. 3. – Москва : Прогресс, 1997. – 744 с. – Текст : непосредственный.

6. Федоров, Н. Ф. Собр. соч.: в 4-х томах / Н. Ф. Федоров. – Т. 4. – Москва : Прогресс, 1999. – 688 с. – Текст : непосредственный.

УДК 004.946

М. В. Норенко
Воронежский государственный университет

Единство книги в синкретизме текстовой и визуальной ипостасей (на примере серии романов А. Сапковского «Сага о ведьмаке» и видеоигры «Ведьмак III: Дикая охота»)

Аннотация. В данной статье мы обращаемся к исследованию того, как образы из романов переносят в видеоигры. Своей целью мы ставим выяснить, являются ли они синкретическими. В процессе изучения материала (серии романов «Сага о ведьмаке» и видеоигры «Ведьмак III: Дикая охота») было выявлено существование соответствия и взаимосвязи между романами, контентом и формой видеоигр. Однако велика и роль творчества при создании видеоигры. Это проявляется в первую очередь на грани фантазии разработчиков и скудно описанных фактов из романа.

Ключевые слова: видеоигры, «Ведьмак», роман, синкретизм.

Abstract. This paper studies the image of a novels in digital games. Our goal is to find out if they are syncretic. In the course of the research we found out correspondence and interconnections concept of a series of novels «The Witcher», on one hand, and content and form of digital games «Witcher III: Wild hunt», on the other. However, the role of creativity in creating a digital game is also great. It prevail itself primarily on the verge of fantasy developers and little-known facts from the novel.

Key words: digital games, «Witcher», novel, syncretism.

Современная культура и уровень развития технического прогресса позволяют нам получить новые возможности во взаимодействии с искусством. Это происходит за счет того, как «импульсивно меняющаяся действительность находит отражение в художественной деятельности людей. Современное искусство постмодернизма демонстрирует нам яркие черты синкретизма культуры. Эти черты в постиндустриальном обществе <…> преобразуются в новый синкретизм благодаря прогрессу человеческой универсальности. На базе новых технологий и развитием вместе с тем человеческого интеллекта в настоящее время формируется возможность синтеза всех видов искусств. В дальнейшем искусство приобретет качество синкретического единства и слитности» [1]. Таким образом, получая визуальную составляющую в форме видеоигр, книги способны стать не только текстом. Более того, это позволяет говорить о расширении авторского мира с помощью сознательного синтеза различных видов искусств, а также добавления своего видения разработчиками видеоигр и игроками за счет открытого игрового мира и нелинейности сюжета. В настоящее время одним из важнейших механизмов функционирования феномена «открытого мира» является видеоигра, и это выражается «в возможности прийти к определенной цели различными путями, что позиционируется в качестве особой степени свободы игрока. Эффекты живого окружения довольно часто подкрепляются за счет иллюзии спонтанности в рамках движения по сюжетной линии» [2].

Все это отражает современную тенденцию в искусстве – так называемое «размывание границ авторства», когда зритель – в нашем случае игрок – становится соавтором. Эта интерактивность в настоящее время оказывает большое влияние на культуру и ее развитие из-за того, что «субъект способен в режиме реального времени воздействовать на виртуальную реальность в процессе ее становления и восприятия». О.Ю. Гудошникова отмечает, что «именно тенденция к интерактивному творчеству позволяет говорить о стирании границ между автором и субъектом восприятия, ибо традиционный целостный образ художественного произведения уступает место соавторству» [1]. Очевидно, что в рамках этой тенденции реализация уже не целостного произведения, а некого «космоса виртуальных миров» происходит исключительно в процессе эстетического восприятия, в отличие от классического художественного образа, где «человек активно переживает реально возникающие в его субъективном мире события» [1]. Однако это не

является чем-то плохим. Синтетизм позволяет развиваться виртуальным мирам за счет творческого взаимодействия автора и зрителя, что приводит к культурному обогащению как для общества в целом, так и для субъекта в частности.

Одним из ярких примеров подобного объединения традиционных художественных средств с высокими технологиями является видеоигра с «открытым миром» «Ведьмак III: Дикая охота» (2015 г.), в основу которой легла вымышленная вселенная, созданная А. Сапковским в серии книг «Сага о ведьмаке». Полюбившаяся читателям, она построена на славянской мифологии и сюжетах известных сказок, подвергшихся трансформации, причем некоторые из них были настолько изменены, что оригинал можно с трудом распознать. Данная франшиза – и как серия книг, и как серия игр – вызывает интерес у исследователей по нескольким причинам: во-первых, она «на данный момент является одной из наиболее влиятельных в жанре RPG[1], а во-вторых, <…> является вполне типичной для фэнтези, и, следовательно, некоторые выводы предстоящего анализа смогут быть экстраполированы на другие мейнстримные произведения этого жанра» [3].

Обращаясь к игре «Ведьмак III: Дикая охота», мы можем заметить, что она многое заимствует из оригинала. Эта видеоигра соотносится также с другими играми серии и продолжает развивать начатый в них сюжет, в итоге приводя трилогию к логичному финалу, который складывается из того, как ведет себя игрок и какие выборы он совершает. Подобный гипернарратив работает сразу в нескольких направлениях: обеспечивает реиграбельность, позволяет погрузиться в знакомый игровой (уже не книжный) мир и увидеть его глазами полюбившегося персонажа, создать свою историю, а также доступно продемонстрировать, к каким последствиям могут привести те или иные поступки.

В то же время нельзя не заметить, что разработчики не просто повторили сюжет оригинала (то есть серии «Сага о ведьмаке»), но и значительно расширили эту вселенную. Там, где А. Сапковский оставлял лишь смутный намек, сценаристы CD Projekt RED «нередко создавали целый квест, иногда – цепочку квестов (как в случае с Кровавым Бароном в Велене), а один случай – по-настоящему особенный: на основе краткой зарисовки в польском фольклоре о

[1] RPG – (англ. Role-Playing Game) ролевая игра.

пане Твардовском создатели игры реализовали огромный DLC[1] «Каменные сердца». Краеугольным моментом нарратива этого дополнения является то, что Ольгерд фон Эверек – игровой вариант героя польского фольклора пана Твардовского», [4] человек, который, без всяких сомнений, заслуживает своей участи, какой бы ужасной она ни была. Продавший душу дьяволу за исполнение своих желаний, он восходит к немецкой эпической фигуре Фауста. Возможно, во всем мире «Ведьмака» не найти персонажа, что сотворил больше зла, чем Ольгерд, и потому в начале прохождения этой истории фон Эверек показан чудовищем. Тем не менее в процессе игры раскрываются многие подробности жизни этого человека. Они свидетельствуют «о том, что и у него было сердце, хотя потом оно в метафорическом смысле превратилось в камень (отсюда и название DLC)» [4]. К. С. Шаров поясняет, что «сатана предстает в «Каменных сердцах» в виде Стеклянного человека, или Человека Зеркало, некого Гюнтера О'Дима» [4], который дал Ольгерду не то, что тот хотел, а то, что он буквально попросил (как и в легенде, в конце концов одурачив Ольгерда). Игроку предоставляется выбор: протагонист «либо дает Гюнтеру воздать зарвавшемуся шляхтичу по заслугам и забрать его душу в ад, либо встает на пути у дьявола и предлагает тому новое пари под заклад своей собственной души и освобождение Ольгерда от сделки» [4].

Расширение вселенной «Ведьмака» происходит не только за счет разработки сюжета. Большое влияние оказывает также окружающий мир: то, как выглядят те или иные персонажи, а также местность, в которой происходит действие. В игре «Ведьмак III: Дикая охота» «открытый мир представляет различные экосистемы, для которых разработчики искали вдохновение в реальных пейзажах, особенно в типичных панорамах Северной Европы» [5]. Вследствие этого командой CD Projekt RED были изучены исторические трактаты об архитектуре Центральной и Восточной Европы. Именно на эти данные опирались разработчики при проектировании зданий. Благодаря этому главный герой (а вместе с ним и игрок) «посещает в течение игры множество мест, имеющих различную атмосферу: богатые города Новиград и Оксенфурт; опустошенные просторы "ничейной земли" Велен и болота на ее юге; императорскую резиденцию в столице Темерии, Вызиме; архипелаг Скеллиге, имеющий отчетливые

[1] DLS (англ. downloadable content) – скачиваемый контент, в данном контексте – дополнение к игре.

черты государств викингов, и ведьмачью крепость Каэр Морхен» [6], а также княжество Туссент, добавленное в дополнении «Кровь и вино». Оно также несколько раз упоминается в книгах Сапковского, но скудность его описания предоставила ландшафтным дизайнерам команды CD Projekt RED множество творческих возможностей. Благодаря этому при создании данного региона они отошли от привычной игрокам славянской мифологии, представив его как образец солнечной роскоши, настроения и колорита юга Франции и Италии. Именно на этом основывается дизайн, в котором также очевидны сказочные тона. Разработчики уделили немало времени тому, чтобы предоставить игрокам возможность осмотреть достопримечательности княжества Туссент [7].

Таким образом, благодаря развитию технологий вселенная книги выходит за пределы печатных страниц, распространяясь на экраны и делая читателя интерактивным участником действия. «Ведьмак III: Дикая охота» – это один из самых ярких примеров подобного синкретизма. Современные издатели книг и видеоигр видят в этом большой потенциал, и поэтому сейчас новые подобные проекты стали появляться чаще.

Литература

1. Гудошникова, О.Ю. Синкретизм искусства / О.Ю. Гудошникова // Материалы XIV Международной конференции молодых ученых «Человек в мире. Мир в человеке: актуальные проблемы философии, социологии, политологии и психологии». – Пермь, 2011. – URL: https://pandia.ru/text/77/272/58416.php (дата обращения: 02.04.2023). – Текст : электронный.

2. Овчинников, В.М., Паулюс, П.Й. Архетипы и мифологемы как элементы феномена «открытого мира» компьютерной рпг вселенной «Ведьмак» / В.М. Овчинников, П.Й. Паулюс // Человек и культура. – 2018. – №4. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/arhetipy-i-mifologemy-kak-elementy-fenomena-otkrytogo-mira-kompyuternoy-rpg-vselennoy-vedmak (дата обращения: 05.04.2023). – Текст : электронный.

3. Подвальный, М. Религиозные культы в фикциональной вселенной RPG «Ведьмак» / М. Подвальный // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2019. – №3. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/religioznye-kulty-v-fiktsionalnoy-vselennoy-rpg-vedmak (дата обращения: 03.04.2023). – Текст : электронный.

4. Шаров, К.С. Метаязык игровой трилогии «Ведьмак»: агностицизм или новый вид постмодернистской религиозной проповеди? / К.С. Шаров // Международный журнал исследований культуры. – 2019. – №1 (34). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metayazyk-igrovoy-trilogii-vedmak-agnostitsizm-ili-novyy-vid-postmodernistskoy-religioznoy-propovedi (дата обращения: 03.04.2023). – Текст : электронный.

5. Suellentrop, C. 'Witcher' Studio Boss Marcin Iwinski: 'We Had No Clue How To Make Games' / C. Suellentrop. – URL: https://archive.is/20170316221825/http://www.glixel.com/interviews/witcher-studio-boss-we-had-no-clue-how-to-make-games-w472316 (дата обращения: 03.04.2023). – Текст : электронный.

6. Game Shop. The Witcher 3 Wild Hunt. – URL: https://gameshop.uz/магазин/playstation-4/action-playstation-4/the-witcher-3-wild-hunt/ (дата обращения: 03.04.2023). – Текст : электронный.

7. Niepokólczycki, K. How The Witcher 3 team built the land of Toussaint for upcoming expansion Blood & Wine / K. Niepokólczycki. – URL: https://web.archive.org/web/20210129011308/https://blog.playstation.com/archive/2016/05/10/how-the-witcher-3-team-built-the-land-of-toussaint-for-upcoming-expansion-blood-wine/ (дата обращения: 03.04.2023). – Текст : электронный.

8. Архангельская, А.С. Будущее за синкретизмом? (к вопросу о стиле мышления) / А.С. Архангельская // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. – 2011. – №2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/buduschee-za-sinkretizmom-k-voprosu-o-stile-myshleniya (дата обращения: 02.04.2023). – Текст : электронный.

УДК 655.26
И. В. Подкопаева
Воронежский государственный университет

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР XVIII ВЕКА В ПРИЖИЗНЕННЫХ ИЗДАНИЯХ АВТОРОВ (ПО МАТЕРИАЛАМ ОТДЕЛА РЕДКИХ КНИГ ЗОНАЛЬНОЙ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ВОРОНЕЖСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА)

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о становлении российского национального театра в XVIII веке, анализируются прижизненные издания драматургов, показывается их роль в культурной и общественной жизни России, раскрываются особенности экземпляров, хранящихся в отделе редких книг ЗНБ ВГУ.

Ключевые слова: Россия, XVIII век, российский театр, драматургия, драматурги, история книги, книговедение.

Abstract. The article is devoted to the formation of the Russian national theater in the 18th century. It analyzes lifetime editions of playwrights and their role in Russian cultural and public life. Specific features of the copies held in the Rare Books Department at the Scientific Library of Voronezh State University are described.

Key words: Russia, 18th century, Russian theater, plays, playwrights, book history, book studies

В России XVIII век ознаменован становлением национального театра. В его репертуар наряду с пьесами зарубежных драматургов вошли произведения российских авторов. Начал формироваться драматический жанр российской литературы. Сегодня тексты пьес русского театра XVIII века представляют историческую и культурную ценность, особенно это относится к категории прижизненных изданий. В фонде отдела редких книг ЗНБ ВГУ хранится целый ряд таких экземпляров.

В данном обзоре дается характеристика прижизненных публикаций следующих авторов: императрицы Екатерины II (1729–1796), писателей А. П. Сумарокова (1717–1777), Д. И. Фонвизина (1745–1792) и другие. Раскрывается содержательная сторона драматических произведений и особенности представленных экземпляров.

Драматургические произведения Екатерины II представлены в фонде ОРК ЗНБ ВГУ комедией «Шаман Сибирский» [1] и сочинением для музыкального театра «Начальное Управление Олега» (в авторском заглавии отмечено: «подражание Шекспиру») [2].

К жанру комедии Екатерина Великая обратилась в 1769 году, через 7 лет после воцарения на престол. Последняя пьеса была ею написана в 1786 году. Таким образом, в течение семнадцати лет продолжалась драматургическая деятельность императрицы, которая своими комедиями стремилась «поднять» национальный театр.

Ознакомившись с большим количеством масонских произведений и найдя в них сплошное «сумасбродство», Екатерина II, «чуждая мистике», обращается к старому средству для борьбы с масонством – сатире. Такова комедия «Шаман Сибирский», написанная в июле 1786 года и показывающая отношение автора к масонам как к шаманам. В финале пьесы один из героев говорит: «Вы, однако, сходствуете с Шаманами: вы и они, следуя мнимым правилам, обманываете сначала сами себя, а потом и тех, кои вам подают веру» [1, 108].

«Начальное управление Олега» представляет собой сочинение для музыкального театра в пяти актах. Это грандиозный патриотический проект императрицы. Премьера спектакля состоялась 22 октября 1790 года в Эрмитажном театре Санкт-Петербурга. Оригинальное обозначение жанра: «историческое представление». Либретто по большей части было написано самой Екатериной II, также в нем использовались стихи М.В. Ломоносова, русские народные стихи. Музыку написали три придворных композитора: Карло Каноббио (1741–1822), Василий Пашкевич (1742–1797) и Джузеппе Сарти (1729–1802). Императрица обратилась к жанру исторической хроники с целью укрепления незыблемости собственной монаршей власти. Князь Олег наделяется качествами образцового правителя и вызывает неизбежные ассоциации с Екатериной [3].

Представленный экземпляр книги – полный, с гравированным титульным листом, в качестве украшений – гравированные заставки, концовки, бумага с водяными знаками.

Драматургические опыты Екатерины II стимулировали интерес общества к развитию русского театрального искусства. В создание драматических произведений на материале российской истории и жизни включаются и профессиональные литераторы. Среди них по праву значится имя Александра Петровича Сумарокова – поэта, драматурга, литературного критика, крупнейшего писателя русского классицизма XVIII века. А.П. Сумароков был «отцом» русского театра, создателем национального театрального репертуара. Драматургия была наиболее близка его литературной личности. В области драматургии он явился одновременно первым трагиком и комедиографом.

В отделе редких книг хранится конволют, в котором собраны четыре трагедии А.П. Сумарокова [4]. Дадим характеристику некоторым из них.

Трагедия «Хорев» – драматургический дебют писателя и первая трагедия в русской литературе. Конфликтная ситуация, положенная в основу пьесы, двойственна: любовная линия сочетается с политической. «Синав и Трувор» – третья трагедия А.П. Сумарокова и одна из самых популярных его пьес. В ней показаны перипетии борьбы долга и страсти. Пьеса учит: долг монарха несовместим с подчинением страсти. «Мстислав» – последняя из девяти трагедий А.П. Сумарокова, написанная на сюжет из древнерусской истории. Премьера состоялась в Санкт-Петербурге в Императорском театре.

Экземпляр конволюта облачен в цельнокожаный переплет эпохи, имеет цветной срез. Присутствуют гравированные украшения: виньетки, заставки и концовки.

Среди драматургов XVIII века, сохранивших свое литературное и общественное значение до сегодняшнего дня и остающихся в современном театральном репертуаре, стоит имя Дениса Ивановича Фонвизина. Его классическая комедия в пяти действиях «Недоросль» в фонде отдела редких книг представлена во владельческом конволюте, сформированном Иваном Алексеевичем Потаповым (1722–1791). Наряду с «Недорослем» туда включены еще четыре произведения разных авторов [5].

Современники воспринимали Д.И. Фонвизина и его комедию как наиболее значимых произведений различного жанра, отражающих актуальные проблемы того времени. В данном контексте излишне останавливаться на содержании, театральном пути и роли комедии Д.И. Фонвизина, – об этом имеется значительная литература [6], [7]. А вот о владельце конволюта и, по всей видимости, его составителе следует сказать особо. И.А. Потапов – русский государственный и военный деятель, генерал-поручик, первый правитель Воронежского наместничества. Будучи современником авторов, он интересовался литературными новинками и приобретал их в свою библиотеку.

Экземпляр в цельнокожаном переплете эпохи. На его верхней крышке – тиснение: «Ивана Патапова». Присутствует гравировка на титульном листе, а также гравированные заставки и концовки.

Наряду с названными широко известными авторами в фонде отдела редких книг хранятся и другие популярные тогда драматические произведения, изданные при жизни авторов. Это комедия Ми-

хаила Матвеевича Хераскова (1733–1807) «Ненавистник» [8], комедия Якова Ивановича Благодарова (1764–1833) «Смешное сборище, или мещанская комедия» [9], первое прижизненное собрание сочинений Якова Борисовича Княжнина (1740/41–1791) в четырех томах, где опубликовано 12 трагедий, комедий и комических опер [10], две комедии Михаила Ивановича Веревкина (1732–1795): «Точь в точь» [11], «Так и должно» [12].

Имена М.М. Хераскова и Я.Б. Княжнина прочно вошли в историю русской культуры и ее театрального сегмента [13]. К ним примыкают такие авторы, как Я.И. Благодаров и М.И. Веревкин. Я.И. Благодаров – русский писатель, переводчик, принимал участие в журнале Н.И. Новикова «Покоящийся трудолюбец». М.И. Веревкин – русский поэт, прозаик, драматург, переводчик, член-корреспондент Петербургской Академии Наук, член Академии Российской.

Экземпляры всех представленных изданий, хранящиеся в университетской библиотеке, облачены в цельнокожаные переплеты и отмечены ярлыками, штемпелями, экслибрисами, владельческими пометами.

Говоря об эстетике отечественных изданий XVIII века, необходимо отметить, что они печатались гражданским шрифтом на хорошей бумаге. Появились издания малого формата для удобства пользования читателями. Основная масса книг снабжалась иллюстрациями (гравюрами на меди и офортами), которые должны были способствовать усвоению содержания текста. Именно в этот период было положено начало формированию основ книжной культуры как системы.

Обращаясь к текстам драматических произведений XVIII века, исследователь имеет возможность представить не только их читательскую судьбу, но и воплощение на сцене, большое культурное и общественное влияние.

Литература

1. Екатерина II. Комедия Шаман сибирской / Екатерина II. – Текст : непосредственный // Санкт-Петербург : при Императорской академии наук, 1786. – 108 с.

2. Екатерина II. Начальное управление Олега : Подражание Шакеспиру без сохранения феатральных обыкновенных правил / Екатерина II. – Текст : непосредственный // Санкт-Петербург : Тип. Горнаго училища, 1791. – 77 с.

3. Семенов, Ю.С. Историческое представление Екатерины II. «Начальное управление Олега» : жанровый микст в русском музыкальном театре XVIII века: [Электронный ресурс]/ Ю.С. Семенов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012. – Режим доступа: cybernlenika.ru/article/n/istoricheskoe – predstavlenie – ekateriny – (Дата обращения: 9.02.23).

4. Сумароков, А.П. Хорев : Трагедия. : Представлена в первый раз в начале 1750 года, на Императорском театре, в Санктпетербурге / А.П. Сумароков. – Текст : непосредственный // Изд. 4-е. – Москва : В типографии Компании типографической, 1786. – 57 с.

5. О высочайших пришествиях великаго государя, царя и великаго князя Петра Алексеевича, всея Великия и Малыя и Белыя России самодержца, из царствующаго града Москвы на Двину, к Архангельскому городу, троекратно бывших; о нахождении шведских неприятельских кораблей, на ту же Двину, к Архангельскому городу; о зачатии Новодвинской крепости и о освящении новаго храма в сей крепости / Текст : непосредственный // Иждивением Н. Новикова и Компании. – Москва : Унив. тип., у Н. Новикова, 1783. – 111 с.

6. Люстров, М.Ю. Фонвизин / М.Ю. Люстров. – Текст : непосредственный // Москва : Молодая гвардия, 2013. – 316 с.

7. Осокин, М.Ю. Комический театр г-на Фонфизина. «Недоросль»: комментарий / М.Ю. Осокин. – Текст : непосредственный // Москва : Издательский Дом ЯСК, 2020. – 558 с.

8. Херасков, М.М. Ненавистник, : Комедия в трех действиях : Писанная стихами. : Сочинена 1774 года. : Впервой раз представлена на Императорском придворном российском театре в июля месяце 1779 года в Санктпетербурге. – Текст : непосредственный // Москва : Печатана в Университетской типографии, 1779. – 88 с.

9. Благодаров, Я.И. Смешное сборище, или Мещанская комедия : В трех действиях / Я.И. Благодаров. – Москва : В типографии компании типографической, 1787. – 138 с. – 588 с.

10. Княжнин Я.Б. Собрание сочинений Якова Княжнина : Конволют / Я.Б. Княжин. – Текст : непосредственный // СПб : Печатано в типографии Горнаго училища, 1787. Т. 1 : Дидона ; Титово милосердие ; Росслав. – 256с.; Т. 2 : Владисан ; Владимир и Ярополк ; Софонисба. – 26 2с.; Т. 3 : Хвастун ; Несчастие от кареты ; Сбитеньщик ; Скупой. – 361 с.;Т. 4 : Неудачный примиритель или Без обеду домой поеду ; Притворно сумасшедшая ; Мелкие сочинения в стихах и прозе]. – 256 с.

11. Веревкин, М.И. Точь в точь : Комедия в трех действиях : Сочиненная в Синбирске / М.И. Веревкин. – Текст : непосредственный // В Санктпетербурге : печатано в типографии М. Овчинникова, 1785.– 47 с.

12. Веревкин, М.И. Так и должно : Комедия в пяти действиях / М.И. Веревкин. – Текст : непосредственный // Изд. 3-е. – Москва : тип. Комп. Типографич., 1788. – 75 с.

13. Русская литература XVIII века : в 2-х т. Т. 1 / сост.: А. Р. Курилкин, М.Л. Майофис. – Текст : непосредственный // Москва : Слово, 2001. – 669 с.

УДК 655.42

Е. Н. Подтележникова
Воронежский государственный университет

ЕСТЬ ТОЛЬКО МИГ МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ, ИМЕННО ОН НАЗЫВАЕТСЯ – … РАДОСТЬ

Аннотация. В статье рассматривается метафорическая сочетаемость слова *радость* в романе К. Антаровой «Две жизни», анализируются стилистические фигуры контраста, сочинительные и градуальные ряды со словом *радость*.

Ключевые слова: К. Антарова, эзотерика, радость, креатема, книжная эстетика, метафора, русская литература, контраст, градуальность, сочинительный ряд.

Abstract. The article examines the metaphorical compatibility of the word joy in K. Antarova's novel “Two Lives”, analyzes stylistic figures of contrast, composition and gradual series with the word joy.

Key words: K. Antarova, esotericism, joy, createma, book aesthetics, metaphor, russian literature, contrast, gradality, composition series.

Что такое радость? Это удовольствие? Счастье? Нечто недостижимое, к чему мы постоянно стремимся, но откладываем на завтра? Или это миг, каждый миг нашей жизни, прожитый в гармонии с самим собой и с миром? Невозможно? Но жизненно необходимо.

Радость сродни покою, тишине, созерцанию, как у Джека Лондона в «Отступнике». Еще более явно радость описана в романе Коры Антаровой (1886–1959) «Две жизни» (первая публикация – 1993 г.). В предисловии А. Миланова отмечает, что «по своей

внешней форме и сюжетному развитию это произведение напоминает обычную беллетристику, интересный приключенческий роман… Однако за внешней увлекательной формой повествования кроется изложение основ великого философско-эзотерического знания…» [1, 1]. Особое место в романе занимает описание радости как предвестника счастья, одного из ключевых компонентов софийного комплекса наряду с верой, надеждой, любовью, а также истиной, красотой и добром [2]. Радость в романе К. Антаровой рассматривается как компонент «аксиологической поляризации» [3, 87], противопоставления «небесного» и «земного», «внутреннего» и «внешнего».

А.Б. Пеньковский очеловечивает радость, указывая, что в русской картине мира сложился «образ Радости как живущего на грани двух миров, земного и небесного, прекрасного женственного существа с лицом неземной красоты… с легкими ногами-стопами, на которых радость приходит и уходит, и с легкими, но мощными крыльями-крылами, на которых она улетает и прилетает, окрыляя человека и одаряя его способностью лететь на крыльях радости» [4, 35]. По этой причине характеристики слова *радость* в романе К. Антаровой можно трактовать как так называемые «лики радости» [5].

С лингвистической точки зрения роман «Две жизни» также представляет определенную ценность. Произведение характеризуется ярким, образным языком, в котором проявляется авторская креативность – от замысла до выбора языковых средств его реализации. «Проблемы речевого творчества, речевой творческой индивидуальности, результаты речевого творчества» рассматриваются в рамках креативной стилистики [6, 140]. Выделяют «автоматизмы», маркирующие практический язык, его автоматическое использование, и «креатемы», определяющие эстетически значимое языковое творчество [7]. «“Креатемы”, в отличие от “автоматизмов”, являются преднамеренно отобранными, преобразованными, изобретенными языковыми и речевыми средствами, нацеленными на создание стилистического эффекта и эмоционально-эстетического впечатления» [8]. Гармоничные тексты, в которых соблюдается естественное соответствие между обыденным и креативным, доставляют истинное удовольствие читателю, оказывают сильное эстетическое воздействие и позволяют глубже понять замысел автора. Кроме того, креатемы являются показателем идиостиля писателя [9; 10].

Данная статья продолжает серию работ, посвященных лингвистическому анализу сверхъестественного, эзотерического в языке

[11; 12; 13; 14]. Целью работы является лексико-синтаксический анализ слова *радость* в романе К. Антаровой «Две жизни». На основе текста романа был сформирован корпус из 858 контекстов со словом *радость* и его производными.

К креатемам, характеризующим особенности идиостиля автора, были, в первую очередь, отнесены различные виды контраста. К. Антарова широко использует такую стилистическую фигуру контраста, как антитеза: «…прием резкого противопоставления предметов, понятий, положений, образов, состояний и т.п., нередко приводящий к новому смыслу, пониманию и новому своеобразному стилистическому ощущению» [15, 241]. Антитеза в романе многочисленна: «*…она любила Амедея той любовью, где… **радости** и **печали** одного заливают нераздельно двоих*» [1, 1046]; «*Тогда слышится в них вся **скорбь** земли и вся ее **радость***» [1, 529]; «*В ней проходят, чередуясь, **победы, разочарования, скорби** и **радости***» [1, 343]. Также используются разновидности антитезы:

1) акротеза, когда семантическая противоположность усиливается грамматически союзом «а» [16]: «*Но ноша ваша мне **не тяжела, а радостна***» [1, 176];

2) амфитеза: «*Алиса, друг, я вместе с тобой несу **и радость, и горе***» [1, 376].

Отличительной особенностью романа также является усиление *радости* в сочинительных рядах такими спутниками, как *любовь, мир, счастье, чистота, мужество, честь, бодрость, сила*. Как известно, компоненты сочинительных рядов объединяются на основе внутренних семантических связей [17]: «*И такая **радость**, такая **тишина** вдруг влились в сердце капитана*» [1, 406]; «*Слуга вошел звать к завтраку, чем дал Лизе немного прийти в себя от **изумления, восторга, детской радости и робости**, которые внушал ей красавец-хозяин*» [1, 443]. Кроме того, контекстные синонимы образуют градуальные ряды, в которых компоненты расположены в порядке их возрастающей или убывающей семантической и эмоциональной значимости [18]: «*Ей было неловко обременять кого-то собой, и вместе с тем чувство необычайного **счастья, радости** и впервые узнанной ею **любви** к отцу…*» [1, 627]. Анализ градуальных рядов позволил представить синонимы в виде шкалы нарастания интенсивности эмоционального состояния: 1) покой; 2) радость, легкость; 3) веселье; 4) ликование, восторг; 5) счастье.

В данной статье мы подробнее остановимся на метафорической сочетаемости слова *радость* в романе К. Антаровой «Две жизни».

Анализ контекстов показал, что наиболее частотными являются натурморфные метафоры, которые более чем в два раза превосходят все остальные. Используя терминологический аппарат криптоклассного анализа, можно сказать, что радость чаще всего моделирует криптокласс «Жидкое». *Радость* может *литься, бурлить, нахлынуть*; герои романа ощущают *волну, поток, струю, прилив, каплю радости*; они могут *омыться радостью, раствориться, утопать в радости.* Приведем примеры из текста: «*...увидеть больную и передать ей часть своей* ***радости****, которая* ***льется*** *сегодня вокруг меня»* [1, 104]; «***Радость****, которой билось сердце певца,* ***выливалась*** *и из меня: я почти физически ощущал её вокруг себя, в себе»* [1, 246]; «*Какая-то* ***волна радости*** *и успокоения проникла в сердце бедной женщины»* [1, 453].

Кроме того, радость – это свет, который *лучится, освещает, сияет, сверкает*, иногда *меркнет и тускнеет*: «*Лиза действительно была свежа, как роза, и в глазах ее* ***светилась радость»*** [1, 78]; «*Если ты полон* ***сияющей радостью****, ты сразу видишь в человеке чудо…*» [1, 673]; «*Но в ту же секунду* ***радость*** *ее* ***померкла*** *и сменилась тревогой»* [1, 311].

Радость – это звук, который звенит, звучит, гудит, поет: «***Радость звучала*** *в моем сердце…»* [1, 952]*; «Я шел, и* ***радость пела во мне****…»* [1, 843]*; «…легко и весело побегут дни, и* ***радость зазвенит*** *в сердце»* [1, 719].

Радость беспредельна, бесконечна, она наполняет все существо человека, его душу, сердце: «*Если ты* ***полон сияющей радостью****, ты сразу видишь в человеке чудо…*» [1, 673]; «*… моя* ***душа*** *была вся* ***наполнена*** *трепетом и* ***радостью****…*» [1, 1001].

И, наконец, радость антропоморфна, она рождается, живет, благодарит: «*Запомни ощущения уверенности и* ***радости****, которые* ***родились*** *в тебе сегодня…»* [1, 109]; *«Помогайте друг другу во всех тяжелых вещах, старайтесь облегчить каждому его тяжесть дня, и* ***радость*** *будет* ***жить*** *в ваших днях»* [1, 757]*; «Первое, чем встретил меня Генри, была* ***благодарная радость****…»* [1, 181].

Таким образом, анализ различных креатем в романе К. Антаровой «Две жизни» и в том числе метафорической сочетаемости слова *радость* показал значимость этих стилистических средств для автора и высокую степень воздействия на читателя. Книга «Две жизни» проникнута радостью, светом, счастьем и представляет несомненную лингвистическую и эстетическую ценность.

Литература

1. Антарова, К. Две жизни / К. Антарова. – Москва: Эксмо, 2021. – 2112 с.

2. Хоружий, С.С. София – Космос – Материя: устои философской мысли отца Сергия Булгакова / С.С. Хоружий // Вопросы философии. – 1989. – № 12. –С. 73—89.

3. Зализняк, А. Счастье и наслаждение в русской языковой картине мира / А. Зализняк // Русский язык в научном освещении. – 2003. – № 3. – С. 85-105.

4. Пеньковский, А.Б. Очерки по русской семантике / А.Б. Пеньковский. – Москва: Языки славянской культуры. – 2004. – 464 с.

5. Подтележникова, Е.Н. Семь ликов радости в романе К. Антаровой «Две жизни» / Е.Н. Подтележникова, Д.Ю Тютюнникова // Язык, коммуникация и социальная среда. – Вып. 19. – Воронеж : Наука-Юнипресс, 2021. – С. 124-132.

6. Купина, Н.А. Креативная стилистика и практическая филология / Н.А. Купина // Стилистика сегодня и завтра : материалы конференции. – Москва: Факультет журналистики МГУ, 2014. – Ч. I. – С. 140-144.

7. Григорьев, В.П. Поэтика слова / В.П. Григорьев. – Москва: Наука, 1979. – 343 с.

8. Баженова, Е.А. Креативная стилистика: онтология и дидактика / Е.А. Баженова, Т.Б. Карпова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2022. – Вып. 2 (220). – С. 135-143.

9. Подтележникова, Е.Н. Языковые особенности идиостиля Евгении Некрасовой / Е.Н. Подтележникова, А.Ю. Луценко // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж, 2022. – № 4. – С. 106-114.

10. Подтележникова, Е.Н. Текстовые маркеры идиостиля Е. Некрасовой / Е.Н. Подтележникова, А.Ю. Луценко // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – Воронеж, 2022. – № 4. – С. 53-60.

11. Штапов, А.В. Ирреальность в русских народных сказках / А.В. Штапов, Е.Н. Подтележникова // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж, 2019. – № 4. – С. 91-97.

12. Коротаева, В.А. Моделирование семантического поля «Сверхъестественное» в русском языке / В.А. Коротаева,

Е.Н. Подтележникова // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж, 2018. – № 4. – С. 121-126.

13. Шмальц, Р.В. Анализ лексики произведения Даниила Андреева «Роза Мира» на основе онтологического подхода / Р.В. Шмальц, Е.Н. Подтележникова // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер. Системный анализ и информационные технологии. – Воронеж, 2017. – № 4. – С. 154-158.

14. Шмальц, Р.В. Идеографический словарь потустороннего языка «Розы мира» Д. Андреева / Р.В. Шмальц, Е.Н. Подтележникова // Информатика: проблемы, методология, технологии: материалы XVII международной научно-методической конференции (9-10 февраля 2017 г.). – Воронеж : Издательство «Научно-исследовательские публикации», 2017. – С. 269-272.

15. Корнилова, Л.А. Структурно-функциональная характеристика антитезы (на материале английского и русского языков) / Л.А. Корнилова // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – № 5. – 2011. – С. 241-244.

16. Егорченко, О.Н. Стилистические фигуры контраста в современном русском литературном языке / О.Н. Егорченко : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Алт. гос. ун-т. – Барнаул, 2006. – 18 с.

17. Соловьева, С.А. Синтаксический сочинительный ряд и его функциональные возможности (на материале прозы Б. Пастернака) / С.А. Соловьева // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2019. – № 5 (182). – С. 82-87.

18. Щербаков, А.В. Градация как стилистическое явление современного русского литературного языка / А.В. Щербаков : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01. – Кемерово, 2004. – 229 с.

УДК 655.3.066.027-053.2
И. Ю. Подчиненко
Белорусский государственный технологический университет

ВИММЕЛЬБУХ КАК НОВЫЙ ЭТАП В РАЗВИТИИ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

Аннотация. В статье рассматриваются современные виммельбухи, выпущенные на территориях Республики Беларусь и Российской Федерации, определяются основные направления и стили в иллюстрировании.

Ключевые слова: виммельбух, стиль, детская книга, иллюстрация, Али Митгуш.

Abstract. The article deals with modern wimmelbuchs issued in the territories of the Republic of Belarus and the Russian Federation, defines the main directions and styles in illustration.

Key words: Wimmelbuch, style, children's, illustration, Ali Mitgush.

Издательское дело и полиграфия стремительно развиваются. На книжном рынке все чаще появляются новые и уникальные виды изданий для любой возрастной категории читателей. Особенно быстро развивается такая сфера книгоиздания, как книги для детей.

На сегодняшний день набирает популярность такое издание, как виммельбух. Виммельбух – детская развивающая книжка-картинка с очень малым или полным отсутствием текста, которая содержит детализированные иллюстрации, информационно наполненные и обладающие сюжетом [1]. Цель данной работы – определить основные направления и стили иллюстрирования виммельбуха, а также найти его аналоги среди белорусских изданий для детей. Актуальность выбранной темы обусловлена мировой популярностью данного издания и ограниченным использованием его в издательской практике Беларуси.

Для более полного понимания современного виммельбуха необходимо изучить историю его возникновения. История создания виммельбухов берет свое начало в середине XX в. Автором первой подобной книжки-картинки считается Али Митгуш. При создании виммельбухов Али Митгуш опирался на работы художников Ренессанса и продолжателей жанровой живописи Иеронима Босха и Питера Брейгеля-старшего. Жанровая живопись – художественное изображение сцен повседневной жизни как отображение видов деятельности народа и окружающей его действительности. Такое

изображение может быть реалистическим, воображаемым или романтизированным его создателем. Примерами жанровой живописи являются изображения рыночных сцен, праздников, интерьеров, уличных сцен и т. п. [2]. Картины художников эпохи Возрождения наполнены деталями и персонажами, а также имеют сюжет.

Первый виммельбух вышел в 1968 г. и назывался «Вокруг моего города». В нем описывались сцены из повседневной жизни Мюнхена. Для создания книги Али Митгуш использовал прием немецких граверов XVII в.: все изображения и фигуры нарисованы таким образом, что кажутся равными вне зависимости от их расположения. Такой прием называется «кавалеристская перспектива» – все детали рисунков имеют одинаковые размеры, независимо от удаленности, и представлены с такого ракурса, будто смотрящий сидит на коне [3]. В современных виммельбухах данный способ передачи перспективы сохранился. Однако изменились методы и техники иллюстрирования.

Изменения вызваны техническими особенностями современных изданий для детей, а именно книжек-картинок. Если говорить о виммельбухе, то он имеет довольно большой формат, начиная с формата А3 (297×420 мм), однако сейчас существуют и более компактные форматы. Как правило, количество разворотов в таких изданиях небольшое – от 5 до 10 (10–20 страниц). Еще одной особенностью виммельбухов является полиграфическое исполнение – такие издания печатаются на плотном картоне.

Сюжетное содержание виммельбухов также отличается от классических книжек-картинок. Иллюстрации разворотов полностью заполнены деталями и персонажами. Отсутствует единый смысловой центр, сюжетные линии разворачиваются одновременно. Также в виммельбухах полностью отсутствует текст, или же его очень мало. Если текст присутствует, то чаще всего это различные задания (отыскать какого-либо персонажа или предмет, сосчитать их и т. п.). Данные особенности издания предполагают разнообразные техники и стили исполнения.

Как таковой классификации детской книжной иллюстрации нет, так как все индивидуально и зависит от автора. Но есть различные виды техник, которыми пользуются художники: акварельная иллюстрация, аппликация, рисование углем, цветными карандашами, создание коллажей и, конечно же, компьютерная графика. С развитием технических средств у иллюстраторов появилась возможность комбинировать техники и применять самые разнообразные подходы к созданию

иллюстраций. Поэтому сейчас на книжном рынке представлено широкое разнообразие детских книг, выполненных в различных техниках.

Говоря о виммельбухах, необходимо отметить, что само по себе это издание является отдельным направлением книжной иллюстрации. Художники объединяют серии картинок по принципу места действия: например, иллюстрации сцен из деревенской жизни [4]. Ярким примером является серия «История в картинках» авторов Доро Гебеля и Петера Кнорра, выпущенное издательством «Мелик-Пашаев». В эту серию входят издания «В цирке», «За городом», «На реке», «Однажды в городе», «Соседи», а также альбом для творчества «День за днем». В каждой книге на каждой странице события происходят с одними и теми же персонажами. Некоторые герои даже встречаются и в других книгах серии. С одной стороны, есть главные сюжетные линии: теплоход плывет по реке, цирк приезжает в город, семьи гуляют за городом. Но, с другой стороны, вокруг главных линий развивается много отдельных сюжетов. Особенностью данной серии является исполнение иллюстраций. Они нарисованы в более реалистичном стиле, с использованием хоть и ярких, но более плавных цветов и линий.

Похожей по стилю иллюстрацией является серия «Городок» немецкой художницы и автора Ротраут Сузанны Бернер, выпущенная издательством «Самокат». В серии виммельбухов «Городок» в разные годы выходили: «Зимняя книга», «Весенняя книга», «Летняя книга», «Осенняя книга» и «Ночная книга», также сезонные раскраски и маленькие картонные книги о жителях Городка в стихах. Издания выходили также в мини-версии — «Карманный городок» и сборник рецептов, рассказанных жителями «Городка», – «Большая кулинарная книга Городка». В 2019 г. вышли «среднеформатные» комплекты «Городок круглый год».

Заслуживает внимания виммельбух «Отто в городе» бельгийского автора Тома Шампа. Эту книгу можно читать по кругу. Для этого нужно перевернуть книгу и продолжить читать ее из конца в начало. Том Шамп придумал необычный город – это вымышленная столица Европы, поэтому здесь можно встретить надписи на разных европейских языках и здания, характерные для разных европейских стран. Характерной особенностью иллюстраций является стиль их исполнения. Они выглядят как коллажи с элементами аппликаций [5].

Среди изданий российских авторов есть интересная серия «Город Гляделкин» издательства «Самокат». Иллюстрировала ее Александра Мизелиньская. Серия представлена тремя книгами: «Давным-

давно в Гляделкине», «Однажды в Гляделкине» и «Гляделкин 3000». События книг разворачиваются прошлом, настоящем и будущем времени. Иллюстрации выполнены в стиле мультипликаций.

Кроме того, есть необычный виммельбух известного детского писателя Ольги Колпаковой и художника Ольги Бегак «Запутанное дело в городе Апреле». Это десять разворотов-лабиринтов с улицами города Апреля и разнообразными заданиями: довести профессора до университета, найти все зеленые флажки, собрать сундучки с цифрами, проложить кратчайший путь полицейскому к месту аварии и т. д. А в конце книги подробный рассказ о профессиях, которые встретились на страницах книги. Иллюстрации к данной книге выполнены в более сдержанном стиле, используются геометрические формы и фигуры. В сравнении с виммельбухами других авторов данная книга представлена в минималистичном стиле.

Полную противоположность предыдущему изданию составляет книга «Старинные замки» Юлии Франчинюк (иллюстратор Татьяна Гамзина-Бахтий). На разворотах представлены замки различных эпох и народов, показана жизнь людей, что делает иллюстрации наполненными сюжетом. Характерная особенность данного издания в огромном количестве мелких деталей, светлых и ярких цветах. Техника исполнения иллюстраций напоминает рисунок цветными карандашами, что делает издание оригинальным.

Развитие иллюстрирования виммельбуха привело к общему развитию детской книжной иллюстрации. Появились индивидуально-авторские стили, применяются различные техники в рисовании, детские издания становятся более яркими и увлекательными. Данный вид издания широко распространен в Европе, пользуется популярностью в Российской Федерации, но не распространен среди издателей Республики Беларусь, так как среди белорусских издательств не выявлено книг, хотя бы приблизительно соответствующих характеристикам виммельбуха.

Литература

1. Вімельбухи завойовують книжковий ринок. – Текст: электронный // Культура читання і мистецтво книговидання. – URL: https://archive.chytomo.com/issued/vimelbuxi-zavojovuyut-knizhkovij-rinok (дата обращения: 05.03.2022).

2. Жанровая живопись. – Текст: электронный // Gallerix. – URL: https://gallerix.ru/pedia/genres-genre-painting (дата обращения: 05.03.2022).

3. Что такое виммельбух и почему он понравится не только детям. – Текст: электронный // Лайфхакер. – URL: https://lifehacker.ru/vimmelbux (дата обращения: 06.12.2022).

4. 11 лучших виммельбухов для детей всех возрастов. – Текст: электронный // Мел. – URL: https://mel.fm/zhizn/knigi/4628901-preschool_books (дата обращения: 14.03.2023).

5. Стаканова, Т. К. Типологические особенности виммельбуха как нового типа развивающего издания / Т. К. Стаканова. – Текст: непосредственный // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : сб. материалов VI (XX) Междунар. конф. молодых ученых. – 2020. – № 20. – 369 с.

УДК 002:655.4/.5(075.8)

О. В. Позднякова
Воронежский государственный университет

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ИЛЛЮСТРИРОВАНИИ ДЕТСКОЙ КНИГИ

Аннотация. В статье рассматриваются примеры возрождения и интерпретации национальных традиций в иллюстрировании детской книги периода с конца XIX до начала XXI в.

Ключевые слова: иллюстрированная детская книга, национальные орнаменты, «Мир искусства», модерн.

Abstract. The article discusses examples of the revival and interpretation of national traditions in illustrating children's books from the end of the XIX to the beginning of the XXI century.

Key words: illustrated children's book, national ornaments, "World of Art", modern.

В книжную иллюстрацию из декоративно-прикладного искусства переходят орнаментальные мотивы, берущие свое начало в народном прикладном творчестве. В данном случае речь идет о транслировании в детскую визуальную культуру многовековых традиций, национального колорита, этнических особенностей, религиозных знаков и символов.

Особое внимание к национальной тематике со стороны профессиональных художников и иллюстраторов проявилось в эпоху модерна. Это время не только развития искусства детской книги, но и

обособления ее в специфическую область творческой деятельности. Крупные мастера живописи и графики превращают работу над детской книгой в дело всей жизни, что способствует более профессиональному подходу в работе с ней. Впервые проводится грань между высокохудожественной книгой для ребенка и книгой неприемлемо низкого качества. Кроме того, книга становится своего рода зеркалом новых течений в эстетике, педагогике и культуре. Теперь при ее создании объединяются усилия крупных мастеров поэзии и прозы, изобразительные и декоративные искусства, издательское и печатное дело. Отметим, что заметный вклад в развитие детских иллюстрированных книг в эпоху модерна внесли английские художники, которые для них «извлекали из традиций народной изобразительной культуры чистые образы и формы» [2, 16].

С особой бережностью развивали национальные традиции и в России. Характерной чертой в творчестве ведущих художников того периода, таких как А.Н. Бенуа, И.Я. Билибин, В.М. Васнецов, С.В. Малютин, Г.И. Нарбут, Е.Д. Поленова, стало возрождение народных истоков и пробуждение национального сознания, потребность возвращения к основам русской культуры, создание эстетики посредством обращения к древнерусскому декоративному искусству. Долгосрочные экспедиции в отдаленные уголки страны, изучение быта крестьян, особенностей архитектуры, графических приемов традиционного народного лубка, коллекционирование предметов быта (образцов ткачества, вышивки, резьбы) и атрибутики религиозного назначения, записывание фольклора, копирование орнаментов, создание музея народного искусства в усадьбе Абрамцево (по инициативе и при участии Е.Д. Поленовой и Е.Г. Мамонтовой) позволили максимально достоверно воспроизводить в оформлении детской книги дух ушедшей эпохи древних славян, сохранить наследие культуры предков для нового поколения маленьких читателей. Современники особо выделяли творчество Е.Д. Поленовой (рис. 1), которая, учитывая особенность детской аудитории, одной из первых вывела сказку на новый художественный уровень.

Рис. 1. «Война грибов». Иллюстрации Е.Д. Поленовой. 1889. Москва, фототипия Р.Тиле

В частности, А.Н. Бенуа писал: «Поленова заслужила себе вечную благодарность русского общества тем, что она, первая из русских художников, обратила внимание на самую художественную область в жизни – на детский мир, на его странную, глубоко поэтическую фантастику. Она проникла в этот замкнутый, столь у нас заброшенный детский мир, угадала его своеобразную эстетику, вся заразилась пленительным "безумием" детской фантазии» [1, 395]. Необходимо отметить большую заслугу в становлении высокохудожественной русской детской книги издателя и книготорговца И.Н. Кнебеля, которого современники считали пионером издательского дела в России. Кнебелевские детские книжки, «проникнутые заботой о приобщении детей к миру большого искусства» [1, 308], создавались при участии крупнейших мастеров графики: вышеупомянутых Г.И. Нарбута (рис. 2), Е.Д. Поленовой, а также Д.И. Митрохина, Н.П. Ульянова и ряда других, близких к кругу «Мира искусства» или «Союза русских художников». При их активном участии Кнебелю удалось создать знаменитую «Подарочную серию» детских книг, которая стала не только любимым чтением для детей, но и предметом коллекционирования для взрослых.

Классическим примером включения в иллюстрацию стилизованных русских народных узоров являются работы И.Я. Билибина. Позже, иллюстратор и этнограф Г.Д. Павлишин, учась во Владивостокском художественном училище, впервые обратился к самобытному творчеству коренных народов, зарисовывал детали национальной одежды, хозяйственной утвари, записывал легенды и песни потомков древних племен.

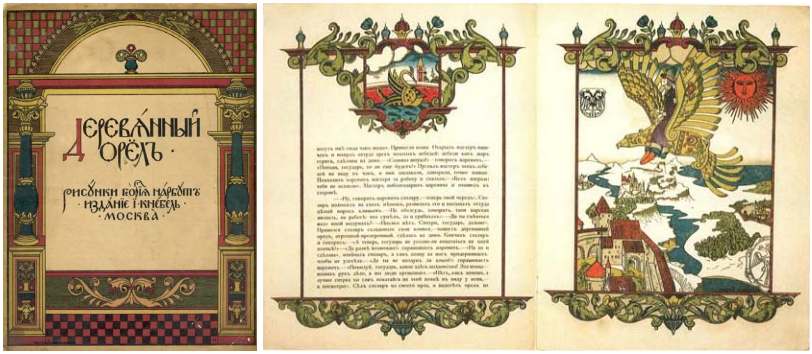


Рис. 2 «Деревянный орел». Иллюстрации Г.И. Нарбута. Москва: И.Н. Кнебель, 1910

В книгах «Мэргэн и его друзья» (1976), «Амурские сказки» (1977) и др. (рис. 3) художник отразил колорит национальных орнаментов нанайцев, ульчей, удэгейцев, которые использовал не только в виде декоративных рамок, обрамляющих сюжетные картинки, но и в качестве основного фона и окружающей природной среды, придавая детским книгам ярко выраженное этническое звучание.

Рис. 3. «Амурские сказки» Д.Д. Нагишкин. Иллюстрации Г.Д. Павлишина. Хабаровск: Хабаровское книжное издательство,1975

Современные иллюстраторы, продолжая традиции, выстраивают новые образы. Так, например молодая английская художница П. Мистри (рис. 4) индийского происхождения создает иллюстрации, в которых органично сочетаются декоративность, рукотворность и эклектичность, переплетаются мотивы западной и восточ-

ной культур. Литературные персонажи европейских сказок она «переводит» на язык знаков и символов, заимствованных из индийских орнаментов (пейслийский узор, знак солнца, лотос, крест, круг, звезда, кхаук-квадрат) и представляющих собой единое композиционное пространство, имитирующее горизонтально расположенные узоры на индийских тканях и коврах килимах.

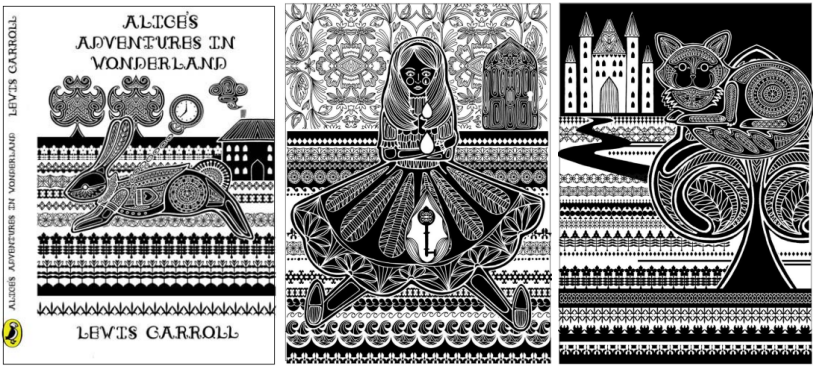


Рис. 4. «Alice's Adventures in Wonderland» L.Carroll. Illustrated by P. Mistry. London: Puffin Books, 2010

Отметим, что деликатное включение национальных мотивов в иллюстративный ряд детской книги и их профессиональное исполнение способствуют созданию уникального полиграфического продукта, помогающего маленькому читателю идентифицировать себя в многонациональном мире и бережно относиться к собственному культурному коду. В ряде случаев национальные символы способны стать неким инструментом для выстраивания межкультурных связей и объединения различных традиции в едином художественном пространстве детской книги.

Литература

1. Бенуа, А.Н. История русской живописи в XIX веке / А.Н. Бенуа ; [сост. В.М. Володарский]. – 2-е изд. – Москва : Республика, 1998. – 448 с.

2. Детская книга вчера и сегодня : по материалам зарубежной печати : [сб.] / сост. Э.З. Ганкина. – Москва : Книга, 1988. – 312 с.

УДК 81.373.21+81.272
С. А. Попов
Воронежский государственный университет

КАКИМ БЫТЬ ТОПОНИМИЧЕСКОМУ МАРТИРОЛОГУ РЕГИОНА?[1]

Аннотация. Топонимикон любого региона России формируется на протяжении десятилетий и столетий. Однако с течением времени на территории современной Российской Федерации (в прошлом – Российской Империи, РСФСР) исчезли или были переименованы десятки тысяч населенных пунктов и других географических объектов (улиц, площадей, скверов, парков и др.). В исчезнувших топонимах каждого субъекта Российской Федерации отражены особенности исторического развития региона, «законсервированы» следы материальной и духовной культуры, взаимопроникновения культур различных эпох и народов, в связи с чем в настоящее время возникла необходимость зафиксировать и исследовать ушедшие географические названия, чтобы передать потомкам культурно-историческую информацию о нашей стране, зафиксированную в топонимах. С этой целью необходимо в каждом субъекте Российской Федерации подготовить и издать большим тиражом топонимический мартиролог региона (перечень исчезнувших наименований географических объектов). Издание будет представлять собой алфавитный список исчезнувших топонимов определенного региона России с указанием типа топонима (ойконим, урбаноним) и обозначаемого им географического объекта (город, село, деревня, улица, площадь, переулок и т. д.), даты принятия решения органа власти о переименовании или ликвидации населенного пункта, полных реквизитов соответствующего нормативного правового акта. Однако указанных сведений о топониме будет явно недостаточно для потомков, в связи с чем потребуется провести комплексное лингвокраеведческое исследование всего пласта ушедших географических названий за всю историю существования региона с дальнейшей публикацией полифункционального словаря-справочника исчезнувших топонимов.

Ключевые слова: ономастика, социолингвистика, топонимия, ойконимия, топонимический мартиролог, лингвокраеведение.

Abstract. The toponymicon of any region of Russia has been formed for decades and centuries. However, over time, tens of thousands of settlements

[1] Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 23-28-01737 «Топонимический мартиролог Российской Федерации на современном этапе: социолингвистический аспект» (URL: https://rscf.ru/project/23-28-01737/).

and other geographical objects (streets, squares, squares, parks, etc.) disappeared or were renamed on the territory of the modern Russian Federation (in the past – the Russian Empire, the RSFSR). The disappeared toponyms of each subject of the Russian Federation reflect the peculiarities of the historical development of the region, «preserved» traces of material and spiritual culture, the interpenetration of cultures of different epochs and peoples, in connection with which at present there is a need to fix and investigate the departed geographical names in order to pass on to descendants the cultural and historical information about our country recorded in toponyms. To this end, it is necessary to prepare and publish a large-scale toponymic martyrology of the region (a list of disappeared names of geographical objects) in each subject of the Russian Federation. The publication will be an alphabetical list of disappeared toponyms of a certain region of Russia, indicating the type of toponym (oikonym, urbanonym) and the geographical object designated by it (city, village, village, street, square, lane, etc.), the date of the decision of the authority on renaming or liquidation of the settlement, full details of the relevant regulatory legal act. However, the specified information about the toponym will be clearly insufficient for posterity, and therefore it will be necessary to conduct a comprehensive linguo-regional study of the entire layer of departed geographical names for the entire history of the region with the further publication of a multifunctional dictionary-directory of disappeared toponyms.

Key words: onomastics, sociolinguistics, toponymy, oikonymy, toponymic martyrology, linguistic local history.

С течением времени многие наименования географических объектов (топонимы) исчезают из официальных документов и активного употребления по разным причинам: переименование, исчезновение самого географического объекта, слияние, выделение населенных пунктов и др. За каждым таким случаем обязательно стоит конкретный нормативный правовой акт – указ Президиума Верховного Совета РСФСР, постановление Правительства Российской Федерации, решение законодательного органа государственной власти субъекта Российской Федерации и т. д.

Как отмечает М.В. Голомидова, «Топонимическая политика представляет собой деятельность уполномоченных органов власти по присвоению наименований и переименованию географических объектов, а также нормализации, употреблению, регистрации, учету и сохранению наименований географических объектов. Сложный характер топонимической политики обусловлен как спецификой самих географических имен, так и комплексом связанных с ней идейных установок, задач и действий» [1, 172].

В разные периоды отечественной истории государственная топонимическая политика требовала массовых переименований по идеологическим соображениям как населенных пунктов, так и внутригородских объектов: улиц, бульваров, проспектов, площадей, скверов и т. д.

В итоге с 1917 г. по настоящее время в России исчезли или были переименованы тысячи населенных пунктов и других географических объектов. В исчезнувших топонимах были отражены особенности исторического развития региона, «законсервированы» следы материальной и духовной культуры, взаимопроникновения культур различных эпох и народов, в связи с чем сегодня возникла необходимость зафиксировать и исследовать ушедшие географические названия, чтобы передать потомкам культурно-историческую информацию о нашей стране, зафиксированную в топонимах.

Для обозначения исчезнувших наименований географических объектов нами был введен в научный оборот термин «топонимический мартиролог» (от гр. μαρτυρολόγιον, μάρτυς – «свидетель, мученик» и logos – «слово, сказание»; лат. martyrologium – «перечень жертв преследований или гонений»; в более широком смысле этим словом обозначают перечень умерших или погибших людей; таким образом, «топонимический мартиролог» – перечень исчезнувших наименований географических объектов (топонимов) [2, 108].

Для составления топонимического мартиролога региона в первую очередь необходимо обнаружить нормативный правовой акт, зафиксировавший исчезновение топонима. Ссылки на реквизиты ряда подобных документов можно получить на сайте Федеральной службы государственной регистрации, кадастра и картографии (Росреестра) и подведомственной ему организации – Федерального научно-технического центра геодезии, картографии и инфраструктуры пространственных данных.

На сайте в свободном доступе размещен информационный бюллетень «Изменения в наименованиях географических объектов Российской Федерации (1998–2022 гг.)», подготовленный в Федеральном государственном бюджетном учреждении «Федеральный научно-технический центр геодезии, картографии и инфраструктуры пространственных данных». Согласно этим данным, только за период с 01.01.1998 г. по 26.12.2022 г. в Российской Федерации было переименовано 507 географических объектов [3]. Указанное издание содержит сведения об изменениях в наименованиях географических объектов, официально принятых в период с 1998 по

2022 г. в рамках действия Федерального закона от 18 декабря 1997 г. № 152-ФЗ «О наименованиях географических объектов». С середины XX в. по 1998 г. также было переименовано немалое количество населенных пунктов, однако официальная статистика за данный период отсутствует.

Перечень названий географических объектов Российской Федерации, снятых с учета как прекративших существование, можно получить, сделав соответствующий официальный запрос.

Согласно официальным данным публично-правовой компании «Роскадастр» (г. Москва), по состоянию на середину февраля 2023 г. в автоматизированном государственном каталоге географических названий (АГКГН) зарегистрированы алфавитные списки названий географических объектов Российской Федерации, снятых с учета как прекративших существование, на каждый вид географических объектов: 5 будок, 5 курортных поселков, 6 поселков при станции, 8 казарм, 13 кордонов, 14 станций, 15 станиц, 20 городов, 28 железнодорожных станций, 28 разъездов, 30 дачных поселков, 34 участка, 36 местечек, 41 рабочий поселок, 43 слободы, 101 аул, 101 выселок, 228 починков, 245 улусов, 263 поселка городского типа, 2361 хутор, 2629 сел, 9784 поселка, 28 336 деревень, – всего 44 374 населенных пункта.

Сделав выборку из колоссального массива предоставленных данных по регионам, можно подготовить топонимический мартиролог любого субъекта Российской Федерации. Структура ответа на запрос следующая: регистрационный номер в АГКГН, название географического объекта, реквизиты нормативно-правового акта, варианты названия (при наличии), административно-территориальная (муниципальная) привязка, географические координаты (широта, долгота, привязка к другим географическим объектам), номенклатура листа карты масштаба 1 : 100 000. Например: 42537, **г. Бабушкин** (*Лосиноостровск, Лосиноостровская*) Московская обл., Мытищинский р-н, Указ Президиума Верховного Совета РСФСР № 33/60 от 18.08.1960, 55°52', 37°42', N-37-004. Подача информации в таком виде неудобна для топонимических исследований и для конечного потребителя – заинтересованного читателя. Поэтому для полноценной научно-исследовательской и просветительской работы необходимо на базе топонимического мартиролога субъекта Российской Федерации составить и опубликовать большим тиражом региональный «Словарь исчезнувших топонимов», с указанием основной используемой литературы и источников. В данном случае словарная статья будет выглядеть следующим образом.

БА́БУШКИН (*Лосиноостро́вск, Лосиноостро́вская*), рег. № 42537, бывший город в Мытищинском районе Московской области [55°52'; 37°42'; N-37-004]. Основан в 1898 г. как дачный пос. Лосиноостровский при платформе «10-й Версты» Северной ж/д, назв. по соседнему Лосиному Острову. Лосиноостровский (или местность Лосиноостровская) – результат слияния неск. дачных поселков: сам Лосиноостровский, Джамгаровка (позднее – пос. Торговых служащих), Дубняки (на месте дер. Малые Мытищи), Красная Сосна (на земле с. Ростокино). В 1904 г. пос. был оформлен юридически. 17 августа 1925 г. пос. получил статус города, в его составе находились деревни Ватутино, Раево, Малые Мытищи, поселки Красная Сосна, Джамгаровка, Новое Ростокино, Ново-Медведково, Красный Северянин, Достижения и городок Метростроя. В 1939 г. город переименован в честь полярного летчика, Героя Советского Союза М.С. Бабушкина (1893–1938), род. около пос. Лосиноостровский. Нас. (в тыс.): в 1909 – 4,0 чел., 1911 – 6,0 чел., 1926 – 15,6 чел., 1939 – 70,5 чел., 1959 – 113,9 чел. В 1960 г., после открытия МКАД, включен в городскую черту г. Москва, в Дзержинский р-н (Указ Президиума Верховного Совета РСФСР № 33/60 от 18.08.1960), в 1969 г. был выделен Бабушкинский р-н. С 1991 г. терр. быв. Бабушкинского р-на поделена на муниц. окрпуга в составе Сев.-Вост. адм. округа: Бабушкинский, Лосиноостровский, Свиблово, Ярославский. *Лит*: «Лосиноостровская» и ее окрестности : путеводитель и справ. кн. – Москва : О-во благоустройства местности «Лосиноостровская», 1913. – 82 с. ; Улицы Москвы : старые и новые названия : топоним. слов.-справ. [Р.А. Агеева и др.]. – Москва : Наука, техника, образование, 2003. – 335 с. ; История московских районов : энциклопедия. – Москва : Астрель, Аст, 2005. – 830 с.

Как видно из приведенных примеров, наиболее полно культурно-историческая и топонимическая информация об исчезнувших наименованиях географических объектов может быть сохранена и передана потомкам только путем создания топонимического мартиролога региона и в дальнейшем на его базе – словаря исчезнувших топонимов. Для ученых-топонимистов из субъектов Российской Федерации задача нелегкая, но выполнимая.

Литература

1. Голомидова, М.В. Топонимическая политика / М.В. Голомидова. – Текст: электронный // Социолингвистика. – 2022. – № 3 (11). – С. 172–177.

2. Попов, С.А. Топонимический мартиролог региона как часть национального культурного пространства Российской Федерации / С.А. Попов. – Текст: электронный // Социолингвистика. – 2022. – № 3 (11). – С. 104–119.

3. Изменения в наименованиях географических объектов Российской Федерации (1998–2022 гг.) : информ. бюллетень. – URL: https://rosreestr.gov.ru/upload/Doc/19upr/Бюллетень%20Россия%202022%20г.rar (дата обращения: 14.05.2023). – Текст: электронный.

УДК 811.1

Е. В. Сидорова
Воронежский государственный университет

КНИГИ ДЛЯ ТЕХ, КТО ВЫБИРАЕТ СЕБЯ (ИЗ ОПЫТА ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА СОВРЕМЕННЫХ КНИГ-МЕДИТАЦИЙ)

Аннотация. Статья посвящена анализу языковых средств, характерных для психолого-прагматического дискурса книг-медитаций.

Ключевые слова: книги-медитации, психолого-прагматический дискурс, языковые средства, лингвистический анализ.

Abstract. The article is devoted to the analysis of linguistic means characteristic of the psychological and pragmatic discourse of meditation books.

Key words: meditation books, psychological and pragmatic discourse, language tools, linguistic analysis.

В последние десятилетия издается большое количество отечественных и переводных книг по психологии, адресованных женской аудитории и содержащих так называемые формулы успеха, позволяющие читательницам обрести уверенность в себе, счастье, здоровье, финансовое благополучие, добиться желаемого. Назовем несколько популярных книг отечественных авторов: «К себе нежно» и «Дом там, где ты» О. Примаченко, «Как я остаюсь одна и танцую» С. Зайцева, «Плавная, как река, стойкая, как скала» К. Урбаняк, «Меня достаточно. Здоровая самооценка женщины» В. Тюрина и т. д. Перечислим зарубежные переводные издания: «С любовью к себе» Л. Хеммен, «Книга женского счастья» и «Я смогу сделать это!» Л. Хей, «Начни выбирать себя» Э. Брунер, «Люби себя» Л. Бурбо, и т. д.

Современных популярных изданий, которые транслируют читателям установки на положительный результат достижения жизненного и личностного успеха, сейчас достаточно много, поэтому исследователи обратились к изучению коммуникативных стратегий воздействия на реципиента, организации психолого-прагматического дискурса терапевтической и самокорректирующей литературы. В связи с этим есть основания говорить о сложившемся психолого-прагматическом дискурсе самопроектирования успешной личности [1, 167].

В свою очередь, опираясь на лингвистический анализ, мы решили рассмотреть спектр языковых средств, приемов организации текстов, которые являются типичными для подобного рода литературы.

По жанровой принадлежности психологические книги, вызвавшие наш научный интерес, условно можно разделить на медитации, аффирмации, мыслеобразы и аутотрениги. Аффирмации – это небольшие по объему тексты, многократное повторение которых закрепляет в подсознании читателя определенные установки, стимулирующие положительные изменения в жизни. Аутотренинги – тексты, направленные на восстановление динамического равновесия организма, нарушенного в результате стресса и иных факторов отрицательного воздействия. Мыслеобраз – это важнейший инструмент медитативной практики, которая учит человека воспроизводить нужные образы и использовать их в своих целях или избавляться от ненужных, вредных, навязчивых образов. Книги-медитации, в отличие от перечисленных, призывают к внутреннему разговору с самим собой, помогают услышать себя.

Как показывает первое знакомство с психологической литературой, тексты в основном носят рекомендательный или предписывающий характер. Их содержательное пространство формируется на основе четырех компонентов: первый связан с реальными ситуациями из жизни автора и читателя; второй – эмоциональный, характеризует чувства, которые сопровождают человека в этих жизненных ситуациях или должны быть сформированы в ходе работы по коррекции поведения; третий – ценностный, он апеллирует к ценностным жизненным и мировоззренческим установкам читателей; наконец, четвертый – образный, воздействующий на ассоциативную сферу когнитивной деятельности читателя.

Несколько слов необходимо сказать о самом психолого-прагматическом дискурсе, или дискурсе успеха. По словам О.Ю. Берсеневой, это «научно-популярный дискурс личностно-

развивающего характера проективно-мировоззренческой направленности, объективирующий прагматическую ситуацию успеха, нацеленный на стимулирование в языковом сознании реципиента процессов самопроектирования успешной личности» [1, 167].

Для реализации цели нашего исследования мы обратились к популярной книге О. Примаченко «К себе нежно. Книга о том, как ценить и беречь себя», которая имеет инструктивно-медитативный характер и формирует ментальное пространство личностного успеха и «выбора себя», «любви к себе». В оглавлении представлено десять нежностей: вступительная, чувства, приоритеты, взрослость, деньги, доверие к себе, тело, пространство, коммуникация, люди. Каждая заканчивается памяткой нежности к себе и предваряется стихотворениями К. Желудовой. Приблизительно сто страниц в книге составляет практика нежности к себе с конкретными советами и рекомендациями для ежедневного взращивания этого чувства.

В книгах подобного жанра большое значение придается сильным позициям текста: заголовкам, подзаголовкам, эпиграфам, посвящениям и т. д. На графическом уровне мы видим игру прописных и строчных букв, курсива, шрифтовых выделений, цветовых решений, необычного для книги формата печати, расположения текста, пустых страниц. Высока роль знаков препинания.

Набор языковых средств для книг подобного рода довольно стандартный. На лексическом уровне доминируют ключевые слова: *нежность, счастье, любовь, красота, здоровье, благополучие, семья, успех, богатство, карьера* и т. д.; *дорога, путь, шаги, лестница* как движение к намеченной цели, которое неизбежно сопряжено с постижением *истины* и *правды* как всеобщего и индивидуального представления о жизни и о себе. Часто встречаются лексемы: *секрет, тайна, ключ, формула, закон*, – смысловое наполнение которых связано с ограничением доступа к информации ее аксиоматичностью.

Для многих книг-медитаций, как, впрочем, и всех популярных книг по психологии, характерна смена стилевых регистров, что отражается в использовании разговорной лексики: «Не берите себя *на слабо*, когда голодны, не выспались или устали. Лучше возьмите себя за руку и отведите туда, где можно раздобыть тишины, чая и бутербродов» [2, 41].

Набор изобразительных лексических средств весьма привлекателен для исследователя. Приведем пример метафоры («Похоже, у моего болота саморазрушения, жалости и ненависти к себе все-таки

были пределы – так теплой майской ночью с ее шорохами, вином и падающими звездами я впечаталась в свое дно») [2, 37]; сравнения «Без иерархии целей легко расползтись, как клякса на промокашке – сразу во все стороны») [2, 45]. Популярны в текстах подобного рода афористичные высказывания, пословицы, фразеологизмы. Спектр лексических средств выразительности столь многообразен, что может быть предметом отдельного разговора.

Далее перейдем на морфологический уровень. Диалоговая форма в тексте поддерживается местоимениями «ты – вы», «мы», «я», так как автор создает доверительную манеру общения, делясь своим жизненным опытом.

Используются императивы как ключевое морфологическое средство, для того чтобы сформулировать совет, назидание, убедить в правильности мысли, смоделировать поведение читателя: «*Будьте добры* к себе в этот момент и *помните*: можно сопереживать чужим проблемам и трудностям, но вы *не обязаны* их *решать*» [2, 56].

С указанной задачей справляются инфинитивы, представленные в формулах советов: «Что можно сделать, если вы говорите кому-то «нет», потому что выбрали сказать «да» самой себе…: *предложить альтернативу…; помочь другим ресурсом…; выразить сочувствие или поддержать словами…*» [2, 56–57].

Активны в текстах глаголы обыденного содержания со значением результативного действия: *похудеть, заработать, найти, получить*.

Очевидно использование модальных слов, которые программируют читателя, концентрируясь в формуле «мы можем, способны, должны».

На синтаксическом уровне активны двусоставные отождествительно-предметные предложения: «Нежность к себе – это не результат волевого решения или однажды данного себе обещания, это всегда дорога» [2, 17]; содержательно односоставные инфинитивные предложения: «Переформулировать установку и вынести себя за скобки товарно-денежных отношений…» [2, 108]; формально односоставные определенно-личные предложения: «Цените приятные слова о своей работе от других» [2, 126].

Нередки вводные слова, органично оформляющие доводы и доказательства рассуждения. Характерной приметой текстов являются многокомпонентные предложения, отличающие тексты-медитации от аффирмаций, где предложения небольшие по объему.

Среди риторических приемов, используемых в качестве средств выразительности, назовем прием антитезы: «…вопросов было уйма, ответов – ноль» [2, 36]; вопросно-ответную форму изложения: «О чем я буду говорить? О праве каждой из нас чувствовать что угодно – и не стыдиться этого» [2, 17]; лексические повторы: «Мы будем исследовать тему нежности… Мы уделим внимание материальному…» [2, 18]; цитирование, отсылающее к мнению авторитетного лица, прецедентным текстам и образам.

Для данного исследования мы выбрали примеры из книги О. Примаченко, однако знакомство с другими изданиями показывает, что отечественные книги во многом являются подражательными, воспроизводят схему построения текста, манеру общения с читателем, характер тезисов и аргументации, обращение к примерам из жизни и авторитетных источников, прецедентым текстам и т. д., которые мы наблюдаем в переводных зарубежных книгах. При этом у отечественных авторов мы видим усиление внимания к личному счастью, любви, созданию семьи.

Исследование позволяет сделать ряд убедительных выводов: на лексическом уровне книг-медитаций используется определенный инструментарий ключевых слов и лексических средств выразительности; на морфологическом уровне активны местоимения, формы глаголов, модальные слова; синтаксический уровень характеризуется использованием отождествительно-предметных двусоставных предложений, определенно-личных, инфинитивных односоставных предложений, конструкций с парентезой, многокомпонентных предложений; приемами воздействия являются антитеза, вопросно-ответная форма изложения, лексические повторы, цитирование. Все проанализированные языковые средства обладают суггестивным потенциалом и создают ментальное пространство личностного роста, уважения к себе, программирования на положительные изменения. Большое внимание уделяется доверительному общению автора и читателя, организации атмосферы душевного комфорта, тепла, взаимопонимания, ощущению позитивного результата как неизбежной реальности.

Литература

1. Берсенева, О. Ю. Теоретические и методологические основы лингвориторического исследования формул аутотренингов, аффирмаций, мыслеобразов / О. Ю. Берсенева. – Текст: непосредственный // Проектирование инновационных процессов в социо-

культурной и образовательной сферах : материалы 8-й Междунар. науч.-метод. конф. – Сочи : РИО СГУ ТиКД, 2005. – С. 167–170.

2. Примаченко, О. К себе нежно : книга о том, как ценить и беречь себя / О. Примаченко. – Москва : Эксмо, 2020. – 336 с. – Текст: непосредственный.

УДК 811.161.1-119

Е. В. Ситникова
Воронежский государственный университет

Экспериментальное изучение национально-культурных особенностей внутреннего лексикона человека

Аннотация. В данной статье рассматриваются изменения в культурной семантике единиц внутреннего лексикона представителей русской этнолингвокультуры, произошедшие под влиянием гетерогенного языкового окружения. Воздействие иноязычной среды на респондентов, проживающих за пределами России, проиллюстрировано наиболее показательными примерами.

Ключевые слова: лингвокультурология, свободный ассоциативный эксперимент, языковые маркеры национально-культурного сознания, ассоциативное поле.

Abstract. The article deals with the changes in the cultural semantics of the units of the ethnic and cultural tradition representatives inside lexicon, which took place under the influence of a heterogeneous language environment. Exposure of the foreign-language environment on respondents, living outside Russia, is instantiated with the most illustrative examples.

Key words: cultural linguistics, free associative experiment, language markers of national and cultural consciousness, associative area.

«Стремительная глобализация мировых проблем, необходимость учитывать универсальные и специфические характеристики поведения и общения различных народов в решении самых разнообразных вопросов, потребность знать заранее те ситуации, в которых велика вероятность межкультурного непонимания, важность определения и точного обозначения тех культурных ценностей, которые лежат в основе коммуникативной деятельности; объективная интегративная тенденция развития гуманитарных наук, необходи-

мость освоения лингвистами результатов, добытых представителями смежных отраслей знания» [1, 73] – все эти причины, по мнению В.И. Карасика, обусловили появление лингвокультурологии.

В настоящий момент теоретико-методологическая база лингвокультурологии все еще находится на стадии становления. Среди ученых нет единого мнения ни относительно статуса данной области знания, ни относительно предмета и методов лингвокультурологического исследования. Несмотря на это, исследователи в рамках собственных теорий пытаются осветить разные стороны лингвокультурологической проблематики: изучают культурную семантику языковых знаков; определяют способы, которыми язык воплощает в своих единицах, хранит и транслирует культуру; выявляют факторы, обусловливающие национально-культурную специфику общения, и т. д.

Необходимо отметить, что сущность национально-культурной специфики языкового знака лингвистами раскрывается по-разному. В.Н. Телия, например, средоточием культурных коннотаций считает единицы фразеологического состава языка. Фразеологизмы, по мнению ученого, возникают в национальных языках на основе такого образного представления действительности, которое отображает обиходно-эмпирический, исторический или духовный опыт языкового коллектива. Данный опыт связан с культурными традициями этого коллектива, «ибо субъект номинации и речевой деятельности – это всегда субъект национальной культуры» [2, 13]. Система образов, закрепленных во фразеологизмах, служит своего рода нишей для кумуляции мировидения и так или иначе связана с материальной, социальной или духовной культурой данной языковой общности, а потому может свидетельствовать о ее культурно-национальном опыте и традициях.

Изучая технологию воплощения культурной коннотации в содержании единиц фразеологического состава языка, В.Н. Телия приходит к выводу, что средством воплощения культурно-национальной специфики фразеологизмов служит образное основание, а способом указания на эту специфику является интерпретация образного основания в знаковом культурно-национальном «пространстве» данного языкового сообщества, которая и составляет содержание культурно-национальной коннотации [3, 215].

В.В. Воробьев среди языковых единиц различает собственно языковые единицы и лингвокультуремы, в которых помимо обычных составляющих (знак – значение) отмечается культурно-

понятийный компонент как совокупность «культурного ореола» [4, 48]. Набор лингвокультурем образует лингвокультурологическое поле, которое «дает для определенного народа свою «картину мира», а сопоставление таких «картин мира» у разных народов вырисовывает сходства и различия в их языках и культурах» [4, 34].

Т.И. Вендина выявляет национально-культурную специфику языка через изучение внутренней формы производного слова. Полагая, что словарный состав во многом определяется архетипом языкового сознания народа, ученый отмечает, что «язык культуры» есть не что иное, как результат процесса смыслообразования, при котором смыслы опредмечиваются, застывая в завершенных номинаструктурах. «Так как в любом языке словообразовательно маркируется то, что является биологически, социально или культурно значимо в сознании народа, то можно предположить, что словотворческий акт определенным образом организует смысловое пространство языка, обусловливая отбор значимых фактов и устанавливая наличие между ними связи» [5, 16]. Внутренняя форма слова, проявляющая тот признак, который ложится в основу названия, согласно Т.И. Вендиной, может играть важную роль для выяснения национальных особенностей семантики слова.

По мнению И.В. Приваловой, в рамках антропоцентрической парадигмы лингвистики, характеризующейся рассмотрением проблемы взаимосвязи языка и культуры, наличием таких направлений, как лингвокультурология, сравнительное лингвострановедение, этнопсихолингвистика и т. д., следует говорить о национально-культурной маркированности всей языковой системы, а не отдельных ее единиц. Степень национально-культурной маркированности может быть различной: при предельно минимизированной степени маркированности наблюдается феномен языковой универсальности, примером максимально допустимой степени маркированности являются лакунизированные языковые явления.

Ученый отмечает, что этнокультурная специфика образа языкового сознания детерминирована реальной действительностью, так как «явления реальной действительности, воспринимаемые человеком в структуре деятельности и общения, отображаются в его сознании таким образом, что это отображение фиксирует причинные и пространственные связи явлений и эмоций, вызываемых восприятием этих явлений, и образ мира меняется от одной культуры к другой» [6, 5]. Образ языкового сознания оформляется с помощью языковых средств, отражающих перцептивные и концептуальные

знания языковой личности о культурных предметах реального мира. Любые изменения образа мира, неизбежно происходящие в процессе развития этноса/нации, отображаются и фиксируются в языковых маркерах национально-культурного сознания (далее – ЯМНКС), под которыми И.В. Привалова понимает «вербальные репрезентанты образов национально-культурного сознания, объективаторы квантов культурно-обусловленных знаний, формирующих национальные когнитивные базы участвующих в акте межкультурного общения этноязыковых личностей» [7, 62].

Представляется интересным рассмотреть изменения в культурной семантике единиц внутреннего лексикона человека, произошедшие под влиянием гетерогенного языкового окружения.

Материалом исследования послужили результаты опроса двух групп участников свободного ассоциативного эксперимента. В первую группу вошли представители русской этнолингвокультуры, проживающие на территории этнической родины – России. Вторую группу респондентов составили этнические русские, проживающие в Украине, США, в странах Европейского союза (Греция, Кипр, Италия, Нидерланды, Германия) и Азии (Индия, Израиль).

В эксперименте приняли участие 712 человек. Среди них 362 человека постоянно проживают в России, 350 человек выехали за рубеж на постоянное место жительства. Возраст испытуемых варьировался от 15 до 85 лет. Всего было получено 112 485 ассоциативных реакций: 57 553 – от информантов первой группы, 54 932 – от информантов второй группы.

Свободный ассоциативный эксперимент проводился методом письменного анкетирования. Каждый испытуемый получил бланк анкеты, содержащий инструкцию по выполнению и 150 слов-стимулов, на которые должен был ответить первым приходящим в голову словом-ассоциатом либо назвать ряд таких слов. Кроме того, испытуемый должен был сообщить о себе следующие сведения: возраст, пол, место проживания, род занятий, время проживания за пределами России, место проживания до переезда.

За основу свободного ассоциативного эксперимента были приняты три группы ЯМНКС, выделенных И.В. Приваловой: ЯМНКС лингвоструктурного типа, ЯМНКС лингвокультурного типа и ЯМНКС лингвоэкологического типа [7–8].

Совокупность всех реакций, полученных от участников свободного ассоциативного эксперимента, позволила смоделировать ассоциативные поля слов-стимулов, которые являются отображением

внутреннего лексикона носителя определенной этнолингвокультуры и указывают на форму и способы хранения ЯМНКС в его сознании.

Например, анализ ассоциативных полей ЯМНКС лингвоструктурного типа ***сидеть*** выявил различия в восприятии данного стимула респондентами, проживающими в России и выехавшими за ее пределы. Если у россиян наиболее частотной была реакция *стул* (11,05 %), то жители зарубежья чаще всего указывали реакцию *тюрьма* (8,47 %). Наибольшую тематическую группу реакций респондентов первой группы составили слова, обозначающие действия, сопровождающие процесс, обозначаемый словом-стимулом: *отдых* (5,93 %), *отдыхать* (2,16 %), *работа* (1,08 %), *смотреть телевизор* (1,08 %), *дремать* (0,81 %), *занятие* (0,81 %), *ожидание* (0,81 %), *посиделки* (0,81%), *скучать* (0,81 %), *вязать* (0,54 %), *думать* (0,54 %), *ничего не делать* (0,54 %), *работать* (0,54 %), *безделье* (0,27 %), *болтать* (0,27 %), *ерзать* (0,27 %), *ждать* (0,27 %), *кантоваться* (0,27 %), *медитировать* (0,27 %), *митинг* (0,27 %), *не стоять* (0,27 %), *очередь* (0,27 %), *расслабление* (0,27 %), *сидеть и слушать* (0,27 %), *смотреть фильм* (0,27 %), *спать* (0,27 %), *человек отдыхает* (0,27 %), *читать* (0,27 %). А среди ответов респондентов второй группы преобладают реакции, обусловленные восприятием стимула как синонима отбывания срока в местах лишения свободы: *тюрьма* (8,47 %), *в тюрьме* (3,67 %), *отбывать срок* (3,12 %), *зеки* (0,56 %), *зона* (0,56 %), *наказание* (0,56 %), *нары* (0,56 %), *бандиты* (0,28 %), *в ссылке* (0,28 %), *держать ответ за содеянный поступок* (0,28 %), *заключение* (0,28 %), *лагерь* (0,28 %), *лишение свободы* (0,28 %), *места не столь отдаленные* (0,28 %), *наказан* (0,28 %), *на нарах* (0,28 %), *отбывать наказание* (0,28 %), *побег* (0,28 %). Участники обеих групп предоставили одинаковое количество реакций, обусловленных многообразием вариантов сочетаемости слова-стимула. Так, жители России указали следующие реакции (14,03 %): *на стуле* (4,04 %), *на паре* (1,62 %), *в интернете* (1,35 %), *в тюрьме* (1,35 %), *на диване* (1,08 %), *за решеткой* (0,54 %), *за столом* (0,54 %), *в кафе* (0,27 %), *в контакте* (0,27 %), *в кресле* (0,27 %), *в позе лотоса* (0,27 %), *за компьютером* (0,27 %), *за партой* (0,27 %), *за разговором* (0,27 %), *на губе* (0,27 %), *на диете* (0,27 %), *на корточках* (0,27 %), *на месте* (0,27 %), *по-турецки* (0,27 %), *у костра* (0,27 %); информанты, выехавшие за рубеж, предоставили 13,52 % подобных реакций: *в тюрьме* (3,67 %), *на стуле* (3,39 %), *за партой* (1,13 %), *за праздничным столом* (0,85 %), *за компьютером* (0,56 %), *на берегу* (0,56 %), *на диване*

(0,56 %), *на лавочке* (0,56 %), *на паре* (0,56 %), *в позе лотоса* (0,28 %), *в ссылке* (0,28 %), *в школе* (0,28 %), *дома* (0,28 %), *на завалинке* (0,28 %), *на уроках* (0,28 %). Разнообразие реакций, раскрывающих синтагматический потенциал слова-стимула, свидетельствует о прочной закрепленности данного ЯМНКС во внутреннем лексиконе носителей русской культурной традиции, находящихся в иноязычной среде. Однако длительное пребывание за пределами русского этнолингвокультурного дискурса нашло отражение в том, что респонденты второй группы дали значительно меньшее количество прецедентных реакций (2,52 %): *сложа руки* (0,56 %), *смирно* (0,56 %), *в девках* (0,28 %), *и ждать от моря погоды* (0,28 %), *молча* (0,28 %), *на бобах* (0,28 %), *на печи, жевать калачи* (0,28 %), в то время как подобные реакции респондентов первой группы составляют 8,1 % и включают как устойчивые сочетания (*без гроша* (0,81 %), *в декрете* (0,81 %), *просиживать штаны* (0,81 %), *сложа руки* (0,81 %), *без дела* (0,54 %), *на мели* (0,54 %), *на хлебе и воде* (0,54 %), *сиднем* (0,54 %), *в печенках* (0,27 %), *на шее* (0,27 %), *на чемоданах* (0,27 %), *сидеть между двух стульев* (0,27 %), *стоять, бояться, упасть, отжаться* (0,27 %), *хорошо сидим* (0,27 %)), так и цитатные реакции (*«Вор должен сидеть в тюрьме!»* (0,27 %), *«На златом крыльце сидели …»* (0,27 %), *«Не садись на пенек, не ешь пирожок!»* (0,27 %), *«Сижу за решеткой в темнице сырой …»* (0,27 %)).

Ассоциативные поля ЯМНКС лингвокультурного типа ***перестройка***, обозначающего период в истории СССР с 1985 по 1991 г., характеризуются отличиями в ядерных зонах. Так, в обеих группах респондентов наиболее частотными явились реакции *Горбачев* (23,45 % в первой группе, 22,91 % – во второй) и *СССР* (соответственно 6,44 % и 4,31 %). Однако в следующих ассоциатах наблюдаются расхождения: жители России предоставили реакцию *девяностые годы* (2,84 %), а у респондентов, проживающих за рубежом, третьей по частоте стала реакция *развал СССР* (3,5 %). Вероятно, именно такое следствие перемен в обществе оказалось более значимым для второй группы участников эксперимента, потому что для большинства из них оно ассоциируется с их переездом в другое государство. Данное предположение может быть также подтверждено следующими реакциями респондентов второй группы: *выезд за границу* (0,81 %), *заграница* (0,27 %). Кроме того, носители русской культурной традиции, проживающие за рубежом, предоставили большее количество реакций с отрицательной коннотацией:

развал (2,43 %), *разруха* (1,62 %), *бардак* (1,35 %), *дефицит* (1,35 %), *все плохо* (0,81 %), *разбой* (0,81 %), *ужас* (0,81 %), *анархия* (0,54 %), *безработица* (0,54 %), *грязь* (0,54 %), *пустые полки* (0,54 %), *разгром* (0,54 %), *совок* (0,54 %), *гласность – чушь собачья* (0,27 %), *голодные годы* (0,27 %), *грабеж* (0,27 %), *инфляция* (0,27 %), *и что они перестроили?* (0,27 %), *крах* (0,27 %), *кризис* (0,27 %), *начало конца* (0,27 %), *негативное явление* (0,27 %), *недовольство* (0,27 %), *непонимание* (0,27 %), *неприятно* (0,27 %), *нервы* (0,27 %), *нехорошее время* (0,27 %), *обман* (0,27 %), *обнищание* (0,27 %), *очереди* (0,27 %), *ошибки* (0,27 %), *паника* (0,27 %), *погром* (0,27 %), *пойти туда, не знаю куда* (0,27 %), *потерянное время* (0,27 %), *предательство народа* (0,27 %), *пропади она пропадом* (0,27 %), *развал общества* (0,27 %), *тревога* (0,27 %), *трудности* (0,27 %). Часть реакций респондентов второй группы показали незнание ими временных рамок и основных государственных деятелей данного периода: *шестидесятые* (0,27 %), *Хрущев* (1,08 %), *Брежнев* (0,81 %), *Сталин* (0,27 %). Очевидно, пребывание в течение длительного времени за пределами русского этнолингвокультурного пространства привело к частичной утрате культурно значимого содержания данного стимула во внутреннем лексиконе респондентов.

Различия в восприятии стимула респондентами, проживающими в России и выехавшими за ее пределы, выявил и анализ ассоциативных полей ЯМНКС лингвоэкологического типа ***провайдер***. Наиболее частотной реакцией у респондентов обеих групп стало слово *интернет* (19,52 % – у жителей России, 18,78 % – у респондентов, проживающих за рубежом). Второй по степени частотности реакцией участников эксперимента стал отказ от ответа (11,5 % – у респондентов первой группы, 10,22 % – у респондентов второй группы), что объясняется постепенным вхождением данной лексемы в активный словарный состав русского языка и, как следствие, низкой степенью ознакомленности с ней некоторых информантов. Данное предположение можно подтвердить и значительным количеством реакций, семантически не связанных со стимулом: *профессия* (1,87 %), *магазин* (1,07 %), *продавец* (0,8 %), *рабочий* (0,53 %), *разнообразие* (0,53 %), *агентство* (0,27 %), *администратор* (0,27 %), *аптека* (0,27 %), *белый халат* (0,27 %), *девушка* (0,27 %), *должность* (0,27 %), *какой-то мужчина* (0,27 %), *консультант* (0,27 %), *лекарство* (0,27 %), *люди* (0,27 %), *менеджмент* (0,27 %), *помощник* (0,27 %), *прибор* (0,27 %), *продает* (0,27 %), *продвижение вперед* (0,27 %), *распространитель* (0,27 %), *товар* (0,27 %), *товаровед в*

крупных магазинах (0,27 %), *торговый* (0,27 %), *торговый представитель* (0,27 %), *управление* (0,27 %), *экономика* (0,27 %), *юрист* (0,27 %) – у россиян; *товар* (1,1 %), *услужливый человек* (1,1 %), *человек* (1,1 %), *обман* (0,83 %), *представитель* (0,83 %), *помощь* (0,55 %), *поставки товара* (0,55 %), *продавец* (0,55 %), *продавец-консультант* (0,55 %), *торговля* (0,55 %), *администратор* (0,28 %), *бандюга* (0,28 %), *внедрение* (0,28 %), *вор* (0,28 %), *главный* (0,28 %), *должность* (0,28 %), *ездить* (0,28 %), *менеджер* (0,28 %), *молодой человек* (0,28 %), *нажива* (0,28 %), *наживающий капитал* (0,28 %), *направление* (0,28 %), *ненужные товары* (0,28 %), *нужный человек* (0,28 %), *обязанность* (0,28 %), *политика продаж* (0,28 %), *проводник в темноте* (0,28 %), *провожать* (0,28 %), *продавать* (0,28 %), *продажи* (0,28 %), *проныра* (0,28 %), *профессия* (0,28 %), *путешествует в интернете* (0,28 %), *распространитель* (0,28 %), *снабжение* (0,28 %), *товары почтой* (0,28 %), *тот, кто впаривает ненужное* (0,28 %), *угодливый человек* (0,28 %), *человек, который предоставляет услуги* (0,28 %), *электронная торговля* (0,28 %) – у жителей зарубежья. Среди ответов участников обеих групп были выявлены реакции, основанные на восприятии слова-стимула как неологизма или заимствования: *заимствованное слово* (0,27 %), *новое* (0,27 %) – у респондентов первой группы; *новое слово* (2,21 %), *иностранное слово* (0,28 %), *современное выражение* (0,28 %) – у респондентов второй группы. Особенностью ассоциативного поля, составленного по ответам респондентов, проживающих в России, стали реакции, в которых участники эксперимента прямо выразили свое незнание значения слова-стимула: *непонятно* (0,53 %), *неведомая мне фигня* (0,27 %), *страх незнания* (0,27%), *фигня какая-то* (0,27 %). Приведенное соотношение ассоциатов свидетельствует о равной степени усвоения рассматриваемого ЯМНКС представителями русской этнолингвокультуры, независимо от особенностей языковой среды.

Анализ сходств и различий в составе ассоциативных полей ЯМНКС лингвоструктурного, лингвокультурного и лингвоэкологического типов, составленных из вербальных реакций двух групп участников свободного ассоциативного эксперимента, позволил сделать следующие выводы.

Структурно-семантические особенности ЯМНКС лингвоструктурного типа характеризуются прочной закрепленностью во внутреннем лексиконе носителей русской культурной традиции, находящихся в условиях гетерогенного языкового окружения. Об этом свидетельствуют совпадения наиболее частотных реакций на предложенные ре-

спондентам стимулы. Изменения в восприятии данных ЯМНКС отмечаются в периферийных зонах ассоциативных полей, причем случаи утраты их значений являются единичными, а большинство отличий касается включения слов-стимулов в состав прецедентных текстов.

Высокая степень закрепленности во внутреннем лексиконе представителей русской этнолингвокультуры, находящихся за пределами этнической родины, свойственна и ЯМНКС лингвокультурного типа. Тем не менее были отмечены изменения в восприятии стимулов данной группы, зафиксированные в периферийных зонах. Так, вследствие влияния гетерогенного языкового окружения наблюдаются утрата семантики и культурного значимого содержания некоторых стимулов, затруднения в восприятии и понимании отдельных ЯМНКС, постепенное уменьшение объема знаний, касающихся фразеологического и паремиологического фондов русского языка. Особенностями реакций респондентов, проживающих за рубежом, на ЯМНКС данного типа стали подчеркивание их принадлежности к русскому национально-культурному пространству; сопоставление с реалиями той культурной среды, в которой находятся участники эксперимента; отражение событий, связанных с периодом эмиграции респондентов; высокая частотность эмоционально-оценочных ассоциатов.

Различные этнолингвокультурные условия, в которых находятся участники эксперимента, обусловили особенности восприятия ими ЯМНКС лингвоэкологического типа. Ввиду того что стимулы данной группы являются иноязычными заимствованиями и, соответственно, обозначают реалии, которые больше распространены за пределами России, у информантов второй группы в ряде случаев наблюдается более высокий уровень усвоения данных ЯМНКС. Однако анализ ассоциативных полей части стимулов показал равный уровень их усвоения носителями русской культурной традиции, что можно объяснить широким распространением английского языка в современном мире, а также глобальной компьютеризацией и информатизацией общества.

Анализ ассоциативного материала выявил также зависимость частотности отказов от типа предложенных стимулов.

Наибольшее количество отказов от предоставления реакции было получено на стимулы-ЯМНКС лингвоэкологического типа: 5,14 % у респондентов, проживающих в России; 3,81 % у респондентов, выехавших за границу. Данный факт объясняется отсутствием какой-либо информации, касающейся таких стимулов, в со-

знании респондентов и является отражением постепенного усвоения новых слов и понятий носителями языка.

Отказы на ЯМНКС лингвоструктурного типа составили 1,41 % у респондентов первой группы и 1,22 % у респондентов второй группы. ЯМНКС лингвокультурного типа вызвали, соответственно, 0,83 % и 0,52 % отказов. Скорее всего, нулевые реакции на стимулы этих групп являлись ситуативными и были обусловлены усталостью, нежеланием вступать в активный контакт и реагировать на любой предложенный стимул.

Литература

1. Карасик, В.И. Языковой круг : личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик ; Науч.-исслед. лаб. «Аксиологическая лингвистика». – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с. – Текст: непосредственный.
2. Телия, В.Н. Типы языковых значений : связанное значение слова в языке / В.Н. Телия. – Москва : Наука, 1981. – 269 с. – Текст: непосредственный.
3. Телия, В.Н. Русская фразеология : семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 286 с. – (Язык. Семиотика. Культура). – Текст: непосредственный.
4. Воробьев, В.В. Лингвокультурология : (теория и методы) / В.В. Воробьев. – Москва : Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 1997. – 331 с. – Текст: непосредственный.
5. Вендина, Т.И. Словообразование и «сокрытые смыслы» языка культуры / Т.И. Вендина – Текст: непосредственный // Вестник Московского государственного университета. – 2001. – № 2. – С. 14–32. – (Сер. 19, Лингвистика и межкультурная коммуникация).
6. Уфимцева, Н.В. Предисловие / Н.В. Уфимцева – Текст: непосредственный // Языковое сознание и образ мира : [сборник науч. статей / Рос. акад. наук, Ин-т языкознания ; отв. ред. Н.В. Уфимцева]. – Москва : Ин-т языкознания РАН, 2000. – С. 3–6.
7. Привалова, И.В. Интеркультура и вербальный знак : лингвокогнитивные основы межкультурной коммуникации : [монография] / И.В. Привалова. – М. : Гнозис, 2005. – 469 с. – Текст: непосредственный.
8. Привалова, И.В. Языковое сознание : этнокультурная маркированность (Теоретико-экспериментальное исследование) : автореф. дис. … д-ра филол. наук / И.В. Привалова. – Москва, 2006. – 50 с. – Текст: непосредственный.

УДК 655.42
Сун Сюмэй
Юго-восточный университет, Китай

К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ РОМАНА И. А. БУНИНА «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА» В КИТАЕ

Аннотация. В статье рассматривается история изучения романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» в Китае. С развитием переводной деятельности и активным изучением творчества русского поэта и прозаика роман привлекает все больше внимания китайских читателей и ученых, включая поколения школьников, начиная с 1990-х гг.

Ключевые слова: И.А. Бунин, «Жизнь Арсеньева», история изучения в Китае.

Abstract. The paper deals with the analysis of the history of the study of the novel “The Life of Arsenyev” by the poet and prose writer I.A. Bunin in China. With the development of I.A. Bunin's translation and study, the novel attracted more attention from Chinese readers and scholars, even schoolchildren after the 1990s.

Key words: I.A. Bunin, “The Life of Arseniev”, history of studying in China.

Иван Алексеевич Бунин (1870–1953) – первый лауреат Нобелевской премии по литературе из русских писателей и поэтов (1933 г.). Как лауреат Нобелевской премии он пользовался большой известностью во всем мире. Ромен Роллан высоко оценил творчество И.А. Бунина: «Какой гениальный художник! Но, несмотря на все, какое возрождение русской литературы демонстрирует он! Какие новые богатства колорита, всех ощущений!» [1, 375]. В официальном тексте Шведской академии было подчеркнуто, что И.А. Бунин «развивает традиции русской классической прозы». Именно эта традиция русской литературы и этот русский дух в творчестве И.А. Бунина привлекли внимание китайских читателей и исследователей к его творчеству.

Обзор перевода и изучения И.А. Бунина в Китае

В 1921 г. творчество И.А. Бунина пришло в Китай. В дальнейшем перевод и изучение его произведений было разделено на четыре периода. Китайские читатели впервые услышали имя русского писателя И.А. Бунина и познакомились с его ранними произведениями. Специальный номер Шанхайского журнала «Ежемесячник рассказов» («Сяошоюебао», № 12, 1921 г.) был полностью по-

священ изучению русской литературы. Для этого номера китайский писатель, теоретик марксизма Шэнь Цзэминь перевел рассказ И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско», который стал первым переводом произведений русского писателя в Китае. Важно подчеркнуть, что в этом же номере журнала была опубликована статья «О 38 современных русских писателях» Мао Дуня, классика китайской литературы, одного из творцов современной китайской литературы, культурного и общественного деятеля Китая. Мао Дунь сравнивал И.А. Бунина с К. Бальмонтом, М. Горьким и оценивал жанр и темы произведений И.А. Бунина.

В 30-х гг. XX в. лауреат Нобелевской премии по литературе И.А. Бунин вызвал первую волну изучения своих произведений в Китае. В 1934 г. китайский литератор Чжэн Линькуань написал статью «О И.А. Бунине» в «Еженедельнике Цинхуа» (№ 42), всесторонне рассмотрев творчество русского писателя и впервые упомянув роман «Жизнь Арсеньева».

Третьим периодом перевода и изучения Бунина в Китае считаются 40–70-е гг. XX в. Из-за идеологической позиции правящих партий имя И.А. Бунина попало под запрет в России, и в КНР.

Важной вехой в изучении творческого наследия И.А. Бунина в Китае стал 1981 г. Его называют «Годом И.А. Бунина» для китайского перевода русской литературы, «вторым подъемом» после 30-х гг. XX в. Такое определение возникло неслучайно. Во-первых, за 1981 г. количество переводов произведений И.А. Бунина в Китае превысило общее число за прошедшие 60 лет. Во-вторых, китайские русисты перевели 35 произведений И.А. Бунина, в которые не включили второй вариант перевода. В-третьих, почти все самые крупные и влиятельные китайские издательства выпустили произведения И.А. Бунина после 1981 г. Особо выделим издательство «Народная литература» («Жэньминь Вэньсюэ») в Пекине и издательство «Шанхайские переводы» («Шанхай Ивэнь») – оба представляют собой самые престижные издательства переводов зарубежной литературы в КНР.

В 1981 г. вышло в свет «Собрание рассказов И.А. Бунина» (издательство «Шанхайские переводы»). Известный китайский переводчик Дай Цуу уже был хорошо известен своими переводами «Золотой розы» К. Паустовского, «Перед восходом солнца» М. Зощенко, «Белой гвардии» М. Булгакова, «Конармии» И. Бабеля и произведений И.А. Бунина. В это собрание вошли рассказы «Антоновские яблоки», «Господин из Сан-Франциско», «Сон», «Темные аллеи» и др. В 1983 г. появился первый китайский перевод повести «Деревня».

В 1984 г. издательство «Чанцзянская литература и искусство» выпустило первый перевод романа «Жизнь Арсеньева». В 1990-х гг. наступило затишье, никто не переводил это знаменитое знаковое бунинское произведение. Только после 2000 г. появились новые варианты перевода романа.

После первого моноиздания перевода «Жизни Арсеньева» были выпущены собрания сочинений, избранные собрания И.А. Бунина и еще одно моноиздание романа. В настоящее время в Китае насчитывается около 14 вариантов перевода романа «Жизнь Арсеньева» на китайский и монгольский языки. Самые популярные из них вышли в издательствах «Анхойская литература и искусство» и «Народная литература». Заметим, что в первом 3-томном собрании сочинений (издательство «Анхойская литература и искусство», 1998 г.) романа «Жизнь Арсеньева» еще не было. Позже, в 2005 г., переводчик Дай Цуу перевел роман, и уже в 2016 г. издательство «Анхойская литература и искусство» поместило его в 5-томный сборник на основе прежних 3 томов. Издание сразу стало очень популярным среди почитателей и исследователей творчества русского классика, поэтому для удобства пользования издание оформили не только в мягкой, но в твердой обложках.

В 2009 и 2011 гг. в издательстве «Народная литература» вышло собрание сочинений И.А. Бунина в 4 томах в красивом оформлении и твердой обложке для удобства хранения. В 2005 г. в Пекине известный русист Гу Юньпу из Пекинского университета включил отрывки из романа «Жизнь Арсеньева» в избранные сочинения И.А. Бунина, которые были переизданы в 2010 г.

Кроме собраний сочинений и отдельных сборников в китайских издательствах активно выходили также моноиздания романа «Жизнь Арсеньева», которые нередко попадали на первые места в рейтинге выпущенных произведений И.А. Бунина в Китае. В 2004 г. издательство «Илинь», которое находится в Нанкине и специализируется на переводе и издании зарубежных художественных произведений, дало новый вариант перевода романа «Жизнь Арсеньева». В 2006 г. престижный издательский дом «Писатель» выпустил свой вариант перевода романа «Жизнь Арсеньева». Издательство Пекинского технологического института (2015 г.), издательство «Хуачэ» в городе Гуанчжоу (2016 г.), издательство «Пробивная литература и искусство» в Фучжоу (2017 г.), издательство «Чжэцзянская литература и искусство» (2018 г.) и издательство «Пекин» (2020 г.) обращали внимание на моноиздания «Жизни Арсеньева».

Как известно, в романе И.А. Бунина показана жизнь юного поэта от младенчества до зрелости. Учитывая особую важность темы становления личности молодого человека, еще два издательства для детей выпустили роман И.А. Бунина: Ляонинское юношеское и детское издательство (2010 г.) и Цзянсуское юношеское и детское издательство (2017 г.).

И.А. Бунин входит в число немногих зарубежных писателей, произведения которых переводятся на языки малых народов Китая. В 2021 г. перевод романа «Жизнь Арсеньева» на монгольский язык увидел свет в Хух-Хото, административном центре Автономного района Внутренняя Монголия. Это первое издание на языке одного из национальных меньшинств в Китае.

Нужно заметить, что с развитием переводческой и издательской деятельности все большее число китайских ученых сосредотачивается на изучении творчества И.А. Бунина, в частности его романа «Жизнь Арсеньева».

Путь изучения «Жизни Арсеньева» зависел от перевода романа в Китае и проходил от краткого обзора содержания до всестороннего и системного изучения всего произведения.

Раннее изучение романа отличалось простым изложением содержания, проблематики и художественных особенностей. В 30-х гг. XX в., с ростом популярности лауреата Нобелевской премии по литературе И.А. Бунина, возросло и внимание исследователей к различным сторонам романа «Жизнь Арсеньева». Так, Чжэн Линькуань, отбросив политическую и идеологическую позицию писателя, проанализировал субъективность, бессюжетность, а также место повествователя в произведениях «Деревня», «Суходол» и «Жизнь Арсеньева».

В 40–70-х гг. XX в. идеологическая ситуация в стране помешала китайским русистам продолжать изучение бунинского наследия. Идеологи от культуры считали И.А. Бунина «белым», «реакционным» писателем, имя И.А. Бунина в то время исчезло в Китае.

В 1978 г. в китайских руководящих кругах была выдвинута политика «раскрепощения сознания, реалистического подхода к делу». Тенденция изучения содержания зарубежной литературы усилилась Как только были отменены прежние ограничения, хлынула волна чтения и перевода зарубежной литературы, в том числе и русских художественных произведений. До середины 1980-х гг. шел активный процесс изучения русской литературы, связанный с динамичным развитием тогдашней советской литературы. Однако

изучение романа «Жизнь Арсеньева» в то время в Китае почти не велось: китайским русистам нужно было «подождать» возвращения запрещенной в России литературы.

В 1990-х гг. вышла в свет авторитетная монография «Трансграничное путешествие и возращение – об И.А. Бунине» профессора Фэн Юйлюй из Шанхайского университета иностранных языков. До сих пор китайские русисты считают эту книгу важным пособием по буниноведению. Эта книга состоит из введения и 8 глав и посвящена общим чертам творчества писателя, особенностям его стихов, деревенской прозы, романов, сравнению И.А. Бунина с А. Чеховым, М. Горьким и Л. Толстым.

В шестой главе монографии «Трансграничное путешествие и возращение – об И.А. Бунине» автор акцентирует внимание на интерпретации романа «Жизнь Арсеньева» и утверждает, что данный роман не является настоящей биографией И.А. Бунина. Это воспоминания, впечатления, испытания и чувства некого молодого поэта, но в то же время автор считает, что в романе выражаются взгляды И.А. Бунина на жизнь, на прошлое, на революцию, на русский характер и любовь писателя к Родине и русскому народу.

После выхода монографии «Трансграничное путешествие и возращение – об И.А. Бунине», а также благодаря новым переводам романа долгое время наблюдался бурный рост изучения «Жизни Арсеньева». После 2000 г. в Китае были опубликованы сотни статей и монографий, защищены десятки магистерских и докторских диссертаций, посвященных роману «Жизнь Арсеньева». Необходимо отметить, что после 2000 г. начался «золотой век» изучения творчества И.А. Бунина в Китае. Русский писатель и поэт привлек как весомых специалистов по русской литературе, так и молодых ученых, которые работали над многогранными творческими замыслами и художественными особенностями писателя. Исследования романа «Жизнь Арсеньева» затронули следующие проблемы: «Жизнь Арсеньева» и… модернизм / православие / культура усадьбы в России / нон-фикшн (изучение биографии, воспоминаний, повествования о детстве русских писателей / автобиографизм в творчестве писателей первой волны русского зарубежья) / тема любви / тема мимолетности и вечности. Роман «Жизнь Арсеньева» исследовался и с точки зрения лингвокультурологии, экологической поэтики, хронотопа и эстетики времени, роли повествователя, многообразия художественных особенностей.

Необходимо заметить, что изучение романа «Жизнь Арсеньева» в Китае нередко проходит в русле исследований творчества И.А. Бунина в России. Для китайских ученых лауреат Нобелевской премии по литературе до настоящего времени является самым ярким, популярным и активно изучаемым русским писателем. В планах китайских ученых находится область сопоставления творчества И.А. Бунина со знаменитыми произведениями китайской поэзии и прозы.

Замечательные писатели как вневременные и внепространственные субъекты часто делают акцент на общечеловеческих ценностях. В их произведениях прослеживается привязанность к лучшим культурным традициям своего народа: вере в правду, справедливость, человечность. Их герои готовы вести философские поиски, поднимать сложные вопросы о сущности человека в мире и о мире в каждой человеческой душе.

Литература

1. Бабореко, А. К. Бунин в оценках зарубежных писателей. I. Из письма Ромена Роллана к Луизе Круппи. 20 мая 1922 г. / А.К. Бабореко // Литературное наследство. – 1973. – Т. 84, №2. – С. 375-376.

2. Ян Минмин Поэтика прозы И.А. Бунина / Ян Минмин. – Шанхай : Издательство Шанхайского университета транспорта, 2019. – 191 с.

3. Фэн Юйлюй Трансграничное путешествие и возращение – об И.А. Бунине / Фэн Юйлюй. – Шанхай : Издательство «Шанхайское обучение по иностранным языкам», 1998. – 228 с.

4. Цю Юньхуа И.А. Бунин / Цю Юньхуа. – Чэнду : Издательство «Сычуаньский народ», 2003. – 290 с.

5. Ван Цзечжи Воспоминание с глубоким чувством об утраченном времени / Ван Цзечжи // Любование известных произведений. – 2004. –№10. – С. 10–15.

6. Е Хун И.А. Бунин в Китае / Е Хун // Русская литература и искусство. – 2005. –№4. – С. 28-36.

УДК 82.09
Т. А. Тернова
Воронежский государственный университет

КНИГА А. МАРИЕНГОФА ДЛЯ ДЕТЕЙ «ТАКСА-КЛЯКСА»

Аннотация. В книге для детей «Такса-клякса» А. Мариенгоф использует ряд приемов, разработанных им в имажинистский период творчества (неточные рифмы и т.п.). Рисунки Ф. Суворова буквально иллюстрируют ее сюжет. Текст А. Мариенгофа может быть сопоставлен со стихотворением С. Маршака.

Ключевые слова: А. Мариенгоф, С. Маршак, детская литература.

Abstract. In the book for children “Dachshund-blot” A. Mariengof uses a number of techniques developed by him in the imaginist period of creativity (inaccurate rhymes, etc.). F. Suvorov's illustrations literally illustrate its plot. A. Mariengof's text can be compared with S. Marshak's poem.

Key words: A. Mariengof, S. Marshak, children's literature.

Представители авангарда нередко обращались в 1920-е–1930-е гг. к детской литературе. Это был не только способ выживания, но и попытка найти новые эстетические решения. А. Мариенгоф, выходец из группы имажинистов, стал в этот период автором ряда книг для детей: одна за другой вышли «Клякса-вакса», «Мяч-проказник», «Бобка-физкультурник» и др.

Стоит обратить внимание на их заглавия, в которых учтены особенности детского мышления: видеть конкретное, предметное. Исследователи отмечают, что нередко в заглавие детского стихотворения выносится номинация предмета, который является его главной темой: «…в пятнадцати из двадцати двух стихотворений Д. Хармса заглавия – субстантивы <…>; семь заглавий – рема, то есть представимое обозначение того, о чем идет речь. <…> Из тридцати девяти стихотворений С.Я. Маршака у тридцати шести заглавия – субстантивы, у трех – рема» [1, 64].

Книги А. Мариенгофа для детей имеют компактный формат, небольшой объем – с этой точки зрения они вполне типичны как издания советского времени для детей.

Нас будет интересовать вклад А. Мариенгофа в детскую литературу, а также творческая эволюция литератора, имеющего опыт авангардного творчества. Среди ключевых характеристик литературной работы А. Мариенгофа имажинистского периода – яркие метафоры, в ряде случаев развернутые, эксперименты с рифмой,

структурой стиха, книжные источники образности. В круге основных тем лирики – революция и межличностные отношения (любовь, дружба). В постимажинистский период лирика А. Мариенгофа более традиционна. Причиной тому – изменение как условных общественных вкусов, так и художественного мировоззрения самого автора, означенное его статьями периода издания журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном», где автор заявил о значимости содержания в художественном тексте.

Если о поэзии Мариенгофа-имажиниста к настоящему времени написано достаточно много, то творчество А. Мариенгофа постимажинистского периода, в том числе его произведения для детей, не привлекали внимание исследователей. Впрочем, о самом факте работы А. Мариенгофа в поле детской литературы речь идет в биографиях писателя [2; 3].

Хронологически первой в ряду книжек А. Мариенгофа для детей стала «Такса-клякса» (1927). Она, как позже и «Мяч-проказник», вышла в специализировавшемся на детской литературе и открывшем читателю ряд имен детских писателей (А. Барто, В. Инбер, Б. Житков и др.) издательстве «Радуга». «Историю советской детской книги довоенных лет принято начинать с издательства “Радуга”», – отмечает Н. Плунгян [4].

Издания «Радуги» имели качественное художественное оформление. «Такса-клякса» А. Мариенгофа вышла в оформлении Ф. Суворова.

Название книжки-малышки «Такса-клякса» стало прецедентным. Подобное ему мы встречаем у С. Маршака (об этой параллели далее по тексту), оно бытует (без всякого соотнесения с текстом А. Мариенгофа) и в современной литературе: см. прозу для детей П. Линицкого «Такса Клякса и волшебная флейта», И. Цесарь «Такса Клякса. Приключения каждый день. Комикс для первого чтения», стихотворение Н. Кузьминых «Веселая такса по имени Клякса» (муз. Е. Шашина).

Текст «Таксы-кляксы» построен с учетом драматургических принципов, что может быть отчасти объяснено интересом А. Мариенгофа к театру (к моменту создания текстов для детей он уже был автором пьес «Заговор дураков» (1922), «Двуногие» (1925)). Динамизм сюжета проистекает также из детского запроса на новизну, позволяет удерживать внимание юного читателя.

В начале стихотворения дан условный перечень «действующих лиц»: «Жили-были / Такса “Клякса”, / Сапожник вакса, / Мальчик плакса, / Попугай “Попка”, / Сапожная щетка» [5, 3].

Далее текст содержит изложение шалостей Кляксы. Не желая сторожить дом, шаловливая такса измазала ваксой портрет тетки хозяйки, зеленого попугая и малыша. Вернувшаяся женщина с трудом отмыла птицу и ребенка, но не сумела привести в порядок портрет.

Сюжет шалостей нередок для детской литературы. В этом можно усмотреть и реальное отражение наполнения детской жизни, главное занятие в которой – игра, и своеобразное проявление дидактики, когда текст, гиперболизируя поведенческую проблему, предлагает ребенку антипример, показывает, как нельзя себя вести.

В текстах, в том числе в мариенгофовской «Таксе-кляксе», используются приемы создания комического, которые служат этой цели. Это повтор, который создается за счет нагромождения похожих эпизодов (ваксой последовательно измазаны портрет, попугай, ребенок; попугай и ребенок задавали вопросы, а затем были выпачканы собакой), а также за счет тавтологии («теткина тетка») и рифмы «такса / клякса». Имя собаки приобретает характер реализованной метафоры: Клякса испачкала дом и его обитателей. Повторение эпизодов поддержано и лексическим повтором, нередко с трансформацией: «Раз – шваркнула, / Два – шваркнула», «Раз – шваркнула, / Два – шаркнула» [5, 5, 7].

Целям создания комического эффекта служат гипербола: «Разевает Клякса рот / шире ворот», метонимия: «теткина тетка в три подбородка» [5, 6].

В тексте использован прием, напоминающий остранение – с его помощью показаны трансформации, произошедшие при участии шаловливой таксы: «Выросли у тетки / Усы и борода» [5, 8]; «Был Попкой с перышками зелеными, а теперь стал вороной» [5, 9]; «Был белый ребенок, / А стал негритенок» [5, 10].

Композиция текста напоминает кольцевую: «Сказала тетка: / – Я пойду за селедкой, / За мясом, / За квасом, / И зубным порошком» [5, 4], «С мясом, с квасом, с копченой селедкой / Явилась тетка» [5, 11].

Обратим внимание на представленный перечислительный ряд: он нарочито бытовой, исходит из кругозора ребенка. «Словарь детских стихов – это его универсум, – отмечает С. М. Лойтер. – Его составляет прежде всего мир предметов, больших и “малых” вещей» [6, 25]. По словам Л. С. Выготского, ребенок находится «в мире вещей и предметов, как в силовом поле, где на него действу-

ют все время вещи притягивающие и отталкивающие. У него нет равнодушного или “бескорыстного” отношения к окружающим вещам... каждая вещь заряжена... Именно притягательная сила вещей, аффективная заряженность каждой вещи таит в себе источник притяжения для ребенка» [7, 341].

Исследователями многократно отмечено, что «словотворчество и игра словом – принцип поэтики детского стиха» [8, 83]. На самой заре отечественной детской литературы А. Мариенгоф осознает важность этого момента. Его словесные эксперименты производны от его опыта поэта-авангардиста, создателя необычных рифм и неравносложных строк. «Он принимал за рифму самое малое созвучие, – замечает М. Гаспаров по поводу стихотворения А. Мариенгофа имажинистского периода «Тучелет», – <…> располагал эти рифмы в таком прихотливом порядке, что рифмическое ожидание, предсказуемость созвучия становилось невозможным» [9, 63]. Еще один тезис, озвученный М. Гаспаровым на материале «Тучелета» («При столь сложной рифмовке размер простой») [9, 63], в данном случае не релевантен.

В «Таксе-кляксе» присутствует звукоподражание («Шарк! Шварк!»), каламбуры («теткина тетка»), строки разной длины.

Хорошо известны требования к детской литературе, сформулированные С. Маршаком на Первом Всесоюзном съезде писателей в 1934 г. Это 1) установка на юмор («дети умеют смеяться и прекрасно знают, какая сила и какая помощь – смех» [10, 200]), 2) необходимость примера героя («Наши ребята любят героику, особенно героику революции, и понимают ее по существу, а не ходульно» [10, 197]), 3) познавательность, содержательность, 4) дидактизм при запрете на прямые нравоучения («нельзя кормить сухой дидактикой, нравоучительной литературой, которой питались в детстве их бабушки и дедушки, твердившие в виде утешения старинную пословицу схоластической школы» [10, 212]), 5) соответствие детскому мировосприятию («Если в книге есть четкая и законченная фабула, если автор не равнодушный регистратор событий, а сторонник одних героев повести и враг других, если в книге есть ритмическое движение, а не сухая рассудочная последовательность, если моральный вывод из книги – не бесплатное приложение, а естественное следствие всего хода событий, да еще если ко всему этому книгу можно разыграть в своем воображении, как пьесу, или превратить в бесконечную эпопею, придумывая для нее все новые и новые продолжения, – это и значит, что книга написана на настоящем *детском языке*» [10, 235]).

Практически все они воплощены в детских стихах А. Мариенгофа, написанных ранее, в 1920-е гг., в период складывания отечественной детской литературы.

А. Мариенгоф и С. Маршак были знакомы, о чем свидетельствуют записные книжки имажиниста [11, 764-765]. Человеческие контакты не исключали и творческие [2, 326-334]. Вспомним в этой связи стихотворение С. Маршака «Клякса-вакса», выпущенное отдельной книжкой в 1960 году (худ. А. Каменский).

При всем сходстве заглавий и центрального образа собаки таксы, замысел текстов радикально разнится. Текст А. Мариенгофа потаенно дидактический, его основная задача состоит в том, чтобы позабавить ребенка, дать простор воображению, приобщить к художественному слову. Дидактизм книги Маршака более очевиден. Здесь внимание смещено на людей, героев-мальчиков, которые представлены читателю в начале стихотворения: «Это – Коля / С братом / Васей. / <…> / Есть у них / Собака такса, / По прозванью / Вакса-Клякса» [12, с. 4]. Создан благополучный мир детства, в котором все овеяно добротой, нет противоречия с миром взрослых (см.: [13]).

Автор не дает пояснений по поводу забавного прозвища собаки, в то время как у Мариенгофа именование собаки (клякса) спровоцировано логикой сюжета. Интересно, что в мариенгофовском пратексте нет портрета собаки, ее облик определяется упоминанием породы. У Маршака же устанавливаются ассоциации: «На скамейку он похож, / И на утку, и на галку. / Ковыляет вперевалку. / Криволап он и носат. / Уши до полу висят!» [12, 23].

Маршак предлагает читателю, в отличие от Мариенгофа, не один, а серию эпизодов, участницей которых становится собака: выбежала за мячом на футбольное поле на стадионе, бежала за машиной, в которой ехали хозяева по городу, спасла дом от крыс. Собака в стихотворении Маршака – полезный член семьи, при этом иерархия ее отношений с человеком не нарушена (в отличие от пратекста): «С этих пор на стадион / Вход собакам воспрещен» [12, 9], «Хоть не часто на Руси / Ездят таксы на такси» [12, 12]. Образ-характеристика собаки более раскрыт. Ей присущи наивность, простота, верность, смелость.

Конечно, как в целом свойственно детской литературе, в тексте Маршака появляются комические эпизоды и языковой комизм (каламбур), используются сказочные приемы: животные наделены речью.

М. Л. Гаспаров писал о постоянных поэтических приемах, использованных Маршаком в детской поэзии: это повторение и расчленение [14]. «Повторение выделяло структурный костяк вещи,

чтобы на нем резче выделялись и яснее запоминались переменные элементы. «Сказка о глупом мышонке» вся состоит из повторений, на фоне которых выступают только три переменные величины: крик животного, корм животного и общее впечатление от животного («слишком громко», «слишком скучно»...), то есть именно то, что важнее всего для маленького слушателя, впервые усваивающего, что утка крякает, а свинка хрюкает» [14, 420]. В анализируемом стихотворении можно говорить о повторении на другом уровне, ибо оно адресовано более старшей детской аудитории, чем те, кто знакомится со «сказкой о глупом мышонке»: повторяются мотивы, за собакой закрепляются определенные детали (носит кладь, тетради – четырежды по тексту, бежит, мчится – три раза, обиделся, плакал – два раза).

Встречаем в тексте и такие характерные для текстов Маршака приемы, как внутренние рифмы: «Побродили по Москве, / Полежали на траве» [12, 8] и именование героя через слово с приложением (и нередко рифмой): «трусишка-забияка», «Вакса-Клякса», «крыса-директриса».

Обратимся к иллюстрациям Ф. Суворова. На обложке книги, в соответствии с ее заглавием и сюжетом, изображена главная героиня – собака такса (Рис. 1).

Рис.1 «Такса-Клякса». Иллюстрации Ф. Суворова

Цветовой лаконизм оформления задан обложкой. Рисунки буквально поддерживают сюжет: вот хозяйка отправилась в магазин, причем изображены все упомянутые в тексте предметы, вот такса раскрасила ваксой портрет, попугая и малыша (Рис. 2).

Рис. 2 «Такса-Клякса». Иллюстрации Ф. Суворова

Изображение в меру детализированное, конкретное, без заднего плана, с активной разнонаправленной штриховкой, создающей объем. Интересно, как изображены люди: одежда становится способом их характеристики. Так, женщина-хозяйка одета стереотипно для эпохи рубежа 1920-1930-х гг. (на ней матроска, юбка, туфли с перемычкой, волосы строго забраны), тетка-дама – вычурно (в шляпе, с мехом или боа, с пером). Лицо дамы на портрете меняется по мере шалостей таксы. При изображении элементов пейзажа нарушены реальные пропорции: бабочки нарочито укрупнены, собака же, напротив, показана маленькой (Рис. 3).

Рис.3 «Такса-Клякса». Иллюстрации Ф. Суворова

Текст А. Мариенгофа и оформление книги «Такса-клякса» выполняют поставленную перед ними задачу – развлечь юного читателя, приобщить его к литературе через чтение и рассматривание. Автор текста и художник-иллюстратор демонстрируют определенную степень творческой интуиции: в период складывания литературы для детей они использует приемы, которые впоследствии станут программными для детской литературы.

Литература

1. Цейтлин, С. Н. Дети о языке / Сост. С. Н. Цейтлин, М. Б. Елисеева, Т. В. Кузьмина. – Санкт-Петербург: Союз, 2001.

2. Демидов, О. Анатолий Мариенгоф: Первый денди Страны Советов / О. Демидов. – Москва: Изд-во АСТ, 2019.

3. Прилепин, З. Жизнь и строфы А. Мариенгоф / З. Прилепин. – Москва: Молодая гвардия, 2018.

4. Плунгян, Н. Детское чтение: Золотой век книжной иллюстрации / Н. Плунгян // [Электронный ресурс]. – [URL: https://polka.academy/materials/737] – Дата обращения: 30.01.2022.

5. Мариенгоф, А. Б. Такса-клякса / А. Б. Мариенгоф. – Ленинград: Радуга, 1927.

6. Лойтер, С. М. Русская детская литература XX века и детский фольклор: проблемы взаимодействия: автореферат диссертации д. ф. н. / С. М. Лейтер. – Петрозаводск, 2002.

7. Выготский, Л.С. Собрание сочинений: В 6 т. / Л.С. Выготский. – Москва: Педагогика, 1984. – Текст: непосредственный.

8. Лойтер, С. М. Поэтика детского стиха в ее отношении к детскому фольклору / С. М. Лейтер. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2005.

9. Гаспаров, М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М. Л. Гаспаров. – Москва-Ленинград: Фортуна-Лимитед, 2001.

10. Маршак, С. Я. О большой литературе для маленьких : собрание сочинений : В 8 т. Т. 6. / С. Я. Маршак. – Москва: Художественная литература, 1971. – С. 195-243.

11. Мариенгоф, А. Б. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. / А. Б. Мариенгоф. – М.: Книговек, 2013. – Текст: непосредственный.

12. Маршак, С. Вакса-Клякса / С. Маршак. – Москва: Детгиз, 1960.

13. Сарнов Б. Рифмуется с правдой / Б. Сарнов. – Москва: Издво ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1962. – С. 3-28.

14. Гаспаров М. Л. Маршак и время / М.Л. Гаспаров // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 410-430.

УДК 82.09

В. Г. Тимофеева
МБОУ Лицей №8 г. Воронежа

РОЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ЯЗЫКОВОГО ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ В РОМАНЕ У. ЭКО «ТАИНСТВЕННОЕ ПЛАМЯ ЦАРИЦЫ ЛОАНЫ»

Аннотация. В статье рассматриваются элементы эстетического (иллюстративного) и языкового (особенности перевода) оформления книги итальянского писателя У. Эко в их соотнесенности с замыслом романа.

Ключевые слова: эстетика оформления, варианты перевода.

Abstract. The article examines the elements of aesthetic (illustrative) and linguistic (especially translation) design of the book by the Italian writer U. Eco in their correlation with the idea of the novel.

Key words: aesthetics of design, translation options.

Роман Умберто Эко «Таинственное пламя царицы Лоаны» представляет следующий сюжет: герой, страдающий амнезией в результа-

те инсульта, обращается к прошлому, чтобы решить проблемы настоящего, и в результате погибает. Прошлое представлено «бумажной памятью»: литературой для детей и подростков, беллетристикой, средневековыми трактатами, программами радиопередач (и старыми пластинками с песнями из них), школьными сочинениями героя, сохраненными его близкими, комиксами, плакатами, газетами и пр.

Джамбаттиста Бодони, родившийся в конце 1931 года, до болезни – успешный продавец старинных и ценных книг, эксперт: «…ты защищался на филфаке по произведению *“Hypnerotomachia Poliphili”*… Потом ты писал диссертацию в Германии по истории антикварных книг. <…> После Германии ты сразу открыл библиографический консультационный центр…» [1, 49]. А друг подсказывает: «Ты знаешь, цена твоих книг, некоторых, выше цены «Феррари» [1, 49]. Но сейчас он по указанию лечащего врача должен обратиться к накопителям и хранителям памяти детства его поколения (по сути, к макулатуре с точки зрения библиобизнесмена), чтобы восстановить собственные воспоминания, а значит, сознание собственной личности с ее историей, вписанной в историю страны и мира.

«Я спросил у Паолы [жена героя. – *В. Т.*], какова моя политическая ориентация:

– Не хотелось бы обнаружить, что я, к примеру, фашист.

– Ты, что называется, приличный человек и демократ, – ответила Паола, – но больше по интуиции, чем по идейности… Ты как будто прячешь под старинными книгами свой страх или презрение к миру. <…> В тебе как-то сочетались отзывчивость и цинизм. Если дело шло о смертных приговорах, ты подписывался под протестами, давал деньги на лечение наркоманов и так далее, но когда при тебе упоминалось, что погибло десять тысяч детей, ну, не знаю, в Центральной Африке, ты на это заявлял, что мир устроен до крайности паскудно и поделать с этим лично ты не можешь ничего [1, 83].<…> …помню, что с тобой творилось во время флорентийского наводнения, через два часа ты уже был во Флоренции и простоял всю неделю по колено в грязи, спасая книги Национальной библиотеки… ты был отзывчив на невеликое и циничен в отношении великого» [1, 84].

Герой уезжает в Солару, в двадцати минутах ходьбы от этого поселка городского типа располагается его фамильная усадьба: «Я приближался к месту моего созревания» [1, 103]. «Я повторил себе: Ямбо, твоя память создана из бумаги. Не из нейронов, а из печат-

ных листов» [1, 112]. Ямбо (это семейное прозвище героя) начинает поиски себя-в-памяти с картинок, развешанных по стенам старых, нежилых теперь комнат. Это офорты, среди них – две аллегорические пирамиды «Жизнь человека», «одна про мужчин, другая про женщин». Один из офортов, изображающий путь женщины по ступенькам: подъем с одного года до вершины в пятьдесят лет и спуск в объятия смерти с косой – в возрасте ста лет – приведен в цвете как сопровождающая текст иллюстрация, часть оформления романа У. Эко [1, 118].

И дальше, по мере разысканий Джамбаттисты Бодони, текст «от рассказчика» начинает постоянно, через несколько страниц или даже на соседних страницах, дополняться цветными и черно-белыми репродукциями полос печатных изданий, обложек книг, плакатов и т. п. Богатейший иллюстративный материал насчитывает 95 единиц воспроизведения на 536 страниц текста. Роман состоит из трех частей, озаглавленных: «Часть первая. Поражение»; «Часть вторая. Бумажная память»; «Часть третья. «*Oi noεtoi*»» [возвращение домой, путь к дому в переводе с греческого. – *В. Т.*]. В первой части – три иллюстрации + списки и перечисление книг, которых мы не видим. Во второй – 71 иллюстрация, в третьей – 21 + 14 коллажей. Все это может представлять самостоятельную ценность как некий альбом старой графики и иллюстрации в основном конца XIX – первой половины XX вв. Коллекционер-любитель печатной старины мог бы иметь такой набор европейского полиграфического дизайна. Но, как иронически замечает герой, собирать можно что угодно: «Коллекционирование – страсть анальная» [1, 87]. К таковой он относит и собственное собирание инкунабул. Сам же он, после болезни обладающий только семантической памятью, в печатных изданиях, знакомых по детским впечатлениям, ищет фактов автобиографической памяти, то есть единственного, что позволит герою достроить свою ущербную личность до полноценной, не со *знанием* только, но с *переживанием* и заново *проживанием* исчезнувших из памяти лет.

Именно Паола вспоминает труд русского нейропсихолога Лурии «Потерянный и возвращенный мир», где рассказывается о его пациенте Засецком, который с помощью «бумажной памяти» вернул себе полноценное переживание мира. Паола говорит мужу: «Ты слишком резко повернул ключ, расставаясь с писаниной своего детства, с бумажками своей юности. Думаю, там зарыто что-то имеющее к тебе самое главное отношение <…> Ты должен встре-

титься с прошлым сам» [1, 93]. И в самом деле, еще до того Ямбо, никогда прежде не интересовавшийся, на ее памяти, ни радиопередачами, ни песнями 20-х – 40-х годов, что Паола объясняла «вытеснением детского опыта» [1, 85], вдруг однажды утром запел старую эстрадную песенку 40-х гг. «В поисках тебя» и растрогался почти до слез, почувствовав: «У меня что-то внутри зашевелилось. Вроде озноба <…> Нечто из четвертого измерения трогает нас изнутри, ну, скажем, за селезенку, так осторожненько… Что мы ощущаем, когда нам пожимают селезенку? Я бы сказал … *таинственное пламя* [курсив наш. – В. Т.]» [1, 86-87]. То же самое он испытывает, рассматривая снимок погибших родителей, затем – кровать деда в усадьбе.

Таким образом, представленные в романе образцы эстетического оформления полиграфической продукции должны, как ключи к гиперссылкам, раскрывать мир героя от впечатлений детства (1936–1940-е гг.) до впечатлений юности и молодости (1950–1960-е гг.). Вот пример книги – ключа и гиперссылки: в доме деда «…я увидел книжку, маленькую, в коричневом переплете … и подошел взять ее в руки, промычав что-то наподобие «riva la filotea». Riva la filotea, это на пьемонтском диалекте значит «едет сюда филофея»? Какая-то фея, что ли? Какая-то тайна, и вроде эта тайна томила и мучила меня многие годы, звуча как вопрос на пьемонтском диалекте «Кто, кто едет?» («Sa ca l'e` c'la riva?»).

Как, разве я на диалекте разговаривал тогда? <…>

Я распахнул книгу – так взламывают в безумном порыве священные печати на скрижалях, - книга называлась «Филофея» («*La Filotea*») и была произведением миланского священника Джованни Рива (1888). Это был сборник молитв и текстов. <…> Я благоговейно уложил страницы и выровнял крышки… и тут увидел на корешке алый квадрат с золототиснеными буквами «*Riva La Filotea*». Это был чей-то личный молитвенник, который я, видимо, в детстве открывать не решался, а фраза на толстом корешке поддавалась двоякой интерпретации, вот я и понимал ее по-детски, воображая какую-то фею, которая все едет, едет и никак … не доедет ко мне в гости» [1, 122-123].

Воспроизведение разворота обложки с указанным тиснением на с. 123 служит опорой тексту, раскрывающему ассоциацию, то есть являющему пробуждение ассоциативной памяти Джамбаттисты Бодони. Дальнейшие поиски приводят его к шкафу, из которого «рванулось наружу все книжное содержимое» 1, [162]. «Никогда

бы мне не переглядеть всю эту груду, но я то и дело воспламенялся вспыхивающими и гаснущими узнаваниями. Книги были на разных языках, разного времени, от некоторых названий *таинственное пламя* [курсив наш. – *В. Т.*] вообще не вспыхивало, поскольку они принадлежали к общеизвестному культурному слою – допустим, старые переводы русских классических романов. Но если взять хоть один такой том и перелистать, чувствуешь укольчик – о, этот старомодный итальянский язык, излетавший из уст переводчиц с двойными фамилиями (своя и мужнина), которые переводили, как указывается на фронтисписе, с французского, отчего у героев образовывались фамилии на –ine – Мышкине, Рогожине» [163]. Однако «укольчика» для пробуждения ассоциативной памяти мало, поэтому на читателя романа Эко «обрушивается» иное книжное содержимое «шкафа». Оно представлено двухстраничным разворотом, заполненным репродукциями обложек книг, составлявших подростковое чтение. Это приключения, детективы, исторические романы [1, 164-165]. Рассказчик выхватывает последние фразы «Мартина Идена», когда Мартин «…понимает в последний миг просветления нечто чрезвычайно важное о жизни, может быть, о смысле жизни, но *в миг, когда он узнал это, он перестал знать*» [курсив У. Эко. – *В. Т.*] [1, 163]. И эта фраза порождает внезапную реакцию Бодони: «Требовать ли от жизни последней истины, если, овладев последней истиной, мы рухнем во тьму? Поставленный по-новому вопрос бросил тень на все, чем я был занят. Стоила ли цель таких усилий? Не дар ли это судьбы – забыть?» [1, 163]. Но герой уже не мог остановиться.

Со страницы 163 до страницы 362 текст пестрит «картинками» (53 репродукции, от одной единицы изображения до девяти единиц на странице). Это калейдоскоп обложек детских книг и журналов, «Библиотечки для юношества», страниц с патриотическими стихами и иллюстрациями к ним. Особенно много материала посвящено годам Второй мировой войны: «Я решил работать по методу историков – сличать данные. То есть одновременно читать учебники за годы начальной школы (1940–1941), газеты за те же годы и слушать соответствующие пластинки» [1, 221]. Но и детские фотографии Ямбо, и комиксы, и иллюстрированные альбомы, привлекая яркостью картинок, все равно производят впечатление мира, куда герой попадает первый раз, возвращается в чужой дом. Даже цветной альбом «*La Misteriosa Flamma della regina Loana*» («Таинственное пламя царицы Лоаны») не оправдал ожиданий. Сначала

герой «ощутил себя близко-близко к окончательному откровению». «Вот оно, объяснение таинственных пламен, которые волновали меня после пробуждения, вот теперь, наконец, путешествие в Солару приобретало конкретный смысл» [1, 305]. На странице воспроизводится рисунок обложки альбома, это коллаж изображений экзотической красавицы, белого героя и сцены поездки на слоне, нападения черной пантеры… Таким же бессвязным оказывается и сюжет, лишенный логики, оригинальности, несущий отпечаток пародии и в результате заклейменный героем как халтура и белиберда [1, 306-307]. Однако выражение «таинственное пламя» и красивое имя Лоана застряли в памяти ребенка. «А через годы, с вывихнутой памятью, я взялся заклинать пламя по имени, дабы ожили и заполыхали блики позабытых мной услад» - горько заключает Джамбаттиста Бодони.

Бодони решает уехать из Солары и последний раз заходит на чердак «попрощаться с рухлядью» [1, 358]. В последней коробке он находит библию с иллюстрациями Доре и – читатели романа У. Эко могут догадаться, что еще, взглянув на последнюю иллюстрацию второй части романа. Это воспроизведение фронтисписа издания произведений Шекспира, in folio 1623 года, – вожделенной мечты нашего героя, о чем он сообщал ранее. Ход вполне во вкусе создателей комикса о царице Лоане – и совершенно сознательный прием Эко. Три месяца, проведенные за исследованием старого печатного «хлама», сопровождавшимся постоянными скачками давления, и завершившиеся находкой-потрясением даже для здорового собирателя старинных книг, провоцируют повторный инсульт. Но эта же встряска «прочищает» каналы памяти Бодони.

Третья часть романа – изложение, порой хаотичное, воспоминаний героя о детстве и юности, проявляющихся в тумане, который заполняет его сознание. Бодони вспоминает наконец отца и маму, осознает, что любил их, вспоминает, как отец ходил на работу в городе под бомбежками и возвращался по воскресеньям к семье, а дома ждали в неизвестности (не погибнет ли он). Нашлось место и «Филофее» – это молитвенник матери, отложив который она напевала сыну песенку про Мадонну. Но, вспомнив все и поняв все, Джамбаттиста не может общаться с реальным миром: он в коме. Он видит кошмары-коллажи (представлены в тексте как иллюстрации, состоят из выплывающих в тумане фантастических фигур, чаще всего воспроизводящих картинки комиксов, найденных им в Соларе. Эстетика кошмара и коллажи бреда – это эстетика комиксов и

детских книг с царицей Лоаной и другими картиночными персонажами). И в то же время герой способен фиксировать: «…я яснее понимаю ход вещей. Это ясность того порядка, который у других людей наступает перед чертой. Мартин Иден узнал все – но как только узнал, он тогда же перестал знать. А ведь я-то еще не перед чертой. Мое положение выигрышнее. Понимаю, знаю и даже помню (наконец-то) то, что знаю. Поразительно, насколько мне везет» [1, 392].

Прием обрамления: «Филофея» и «Мартин Иден» завершают круг поисков себя, своего прошлого. Но будущего у героя нет; после череды ярких воспоминаний о войне и ее завершении, о друзьях и родных, после возвращения полноты ощущения прошлого – он умирает.

Итак, вывод первый, по первой части темы статьи. Книги, другая печатная продукция, эстетическое оформление всех этих комиксов, журналов, газет, изданий для детского и юношеского чтения – «бумажная память» в ярком, образном наполнении – помогают герою обрести чувственное переживание и проживание прошлого, «ассоциативную», или «автобиографическую», память – и разрушают его мозг окончательно. Эстетика полиграфической продукции становится эстетикой его последних переживаний, эстетикой кошмаров. Стоя на лестнице, ведущей вниз (см. офорты «Жизнь женщины» и «Жизнь мужчины»), глядя на ее верх, где должна появиться Лоана – Лила (его юношеская любовь), он не видит света, лишь туман и черное солнце (тоже книжный образ). В книги герой прятался от жизненных трагедий и смерти – и самая главная находка Бодони (том полного издания Шекспира XVII века) окончательно повергает его в небытие.

Что же касается роли языкового оформления романа Умберто Эко, то нас заинтересовал один фрагмент, находящийся в третьей части. Не будем забывать, что перед нами перевод с итальянского, сделанный Еленой Костюкович, нашей современницей и соотечественницей, с нашей общей культурной памятью. На с. 413 помещен отрывок из песни «Tornerai», которую вспоминает герой. Даны восемь строк по-итальянски и перевод на русский. Подстрочник с итальянского гласит: «Ты вернешься ко мне, потому что на небесах написано, что ты вернешься. Ты вернешься, ты знаешь, что я такой сильный, потому что верю в тебя». Перевод этого же фрагмента Е. Костюкович гласит:

Буду ждать,
и ты вернись.
Знаем мы с тобой –
мне судилось
верно ждать,
а тебе лишь надо знать:
я умею ожидать,
как никто другой. [413]

Как помогла нам установить Е. Балашова, преподаватель французского языка, песня «Вернись» входит в список великих песен Европы 30-х гг.. Известны три варианта песни на музыку Дино Оливьери: классический / исходный итальянский со стихами Нино Растелли (1937), французский «J'attendrai» - «Я буду ждать», стихи Луи Потерата (1938), немецкий «Komm zurück» - «Вернись», стихи Ральфа Марии Зигеля (1939). Понятно, что французский и немецкий варианты не идентичны, но общую тему воспроизводят. Приведем подходящие фрагменты в подстрочниках с 1) немецкого (пер. В. Трибунской) и 2) французского (пер. Е. Балашовой).

1) Возвращайся назад
Я жду тебя
Так как ты для меня
Все мое счастье
Возвращайся назад
Взывает мое сердце постоянно
И ты соверши
Мою судьбу
Путь далек
Ведет он тебя
И также меня
В блаженство
Поэтому пожалуйста прошу
Я тебя сегодня
Возвращайся назад

2) Я буду ждать
День и ночь
Я буду всегда ждать
Твоего возвращения
Я буду ждать
Потому что птица которая улетает
Вернется искать забвения
В своем гнезде
Время уходит и бежит
Печально отзываясь
В моем сердце каждый день
И все-таки я буду ждать
Твоего возвращения

(тексты для перевода взяты из песен в исполнении Dalida). В процессе своего бытия тексты песен на музыку Д. Оливьери менялись, во время Второй мировой войны, например, была создана французская версия, содержавшая антифашистский подтекст. Однако в основном о них можно сказать то же, что говорит Джамбаттиста Бодони о «*Tornerai*», приведенном в романе У. Эко: «… раздается грустный и сердечный голос и призывно поет:

Tornerai
da me
perché in cielo sta scritto che
tornerai.
Tornerai,
tu lo sai
ch'io son forte cosi, perché
credo in te. <…>

«Я потом, помнится, прослушал ту же самую песню с пластинки в Соларе, но она была ординарным любовным романсом и звучала примерно так: "*А тебе лишь надо знать: Я умею обнимать, Друг мой дорогой*"» [1, 412-413]. Мы согласны с героем; несколько прослушанных нами вариантов исполнения «Вернись» на итальянском не содержали слов, приведенных в романе, но в общем соответствовали «ординарному» набору – классической версии 1937 года, пелись на стихи Нино Растелли. Но далее Бодони делает вывод: «Следовательно, то, что я слышал по вечерам, было военной пере-

делкой, рассчитанной на то, чтобы отзываться особой надеждой в солдатских сердцах» [1, 413].

Нам представляется, что Е. Костюкович в связи с этой оговоркой героя и решила подключить ассоциативную / автобиографическую память русских читателей романа У. Эко, чтобы намекнуть на наличие еще одной великой песни – «Жди меня» на стихи К. Симонова – и указать на общность восприятия мира, истории и себя в этом мире и в этой истории у людей независимо от национальности. Возможно, на такую «вольность» переводчицу подвигло и воспоминание героя романа об итальянском варианте знаменитой советской песни «Катюша», что распевали партизаны: «Над полями ветер завывает, Поплыли над лугом облака…» [1, 402] – это пели в 1944 году гарибальдийцы.

Второй вывод по теме статьи, таким образом, гипотетичен и не может претендовать на истину: не только эстетическое, но и языковое оформление книги У. Эко «Таинственное пламя царицы Лоаны» играет особую роль в создании у читателя объемного образа мира Европы совсем не «мирных» лет – периода Второй мировой войны. Впечатления детства и подростковой поры Ямбо – Вихрастика (оказывается, это домашнее имя тоже взято у персонажа детской книжки, как вспоминает герой) не плоскостно-картиночны, не плакатно-двухмерны. Благодаря и книгам, и песням в Ямбо пробуждается реальное ощущение трехмерного мира (о чем он говорит с женой еще до поездки в Солару), с которым вдруг вступает в контакт нечто из четвертого измерения: «Нечто из четвертого измерения трогает нас изнутри, ну, скажем, за селезенку, так осторожненько… Что мы ощущаем, когда нам пожимают селезенку? Я бы сказал… таинственное пламя» [1, 87]. Попытку взаимопроникновения миров, без которого невозможна полнота существования человека ни в культуре, ни в личной, ни в общей истории – вот, возможно, что хотели осуществить автор и его переводчик на русский язык.

Литература

1. Эко, Умберто. Таинственное пламя царицы Лоаны / У. Эко. – Перев. с итал. Е. А. Костюкович. – Санкт-Петербург: «Симпозиум», 2008. – 592 с.

УДК 821.111.09
О. В. Тихонова
Воронежский государственный университет

«В ГОЛОВЕ ШЕРЛОКА ХОЛМСА»: КЛАССИЧЕСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДЕТЕКТИВ В КОМИКСАХ

Аннотация. Исследование посвящено особенностям реализации литературных моделей в сфере комикса/графического романа. Рассматриваются приемы визуализации детективных схем А. Конан Дойла и принципы сочетания графики с текстовыми элементами. Делаются выводы о жанровой специфике комиксов на литературной основе.

Ключевые слова: детектив, комикс, графический роман, английская идентичность, А. Конан Дойл, визуализация, hardcover, литературная классика.

Abstract. This paper studies the peculiarities of literary models used in comics/graphic novels. It elaborates on visualization techniques of detective narrative schemes by A. Conan Doyle as well as the principles of combining graphics with textual elements. The paper also summarizes specific features of the comics genre on a literary basis.

Key words: detective, comics, graphic novel, English identity, A. Conan Doyle, visualization, hardcover, classic fiction.

Истории в картинках – явление совсем не новое, но современное. Они прошли длинный путь развития и связаны с идеей выстраивать иллюстрации, визуальные элементы как единое, связное повествование. Комикс в современном понимании задан Новым временем, когда возникает потребность в расширении возможностей и воздействия литературы, разработке новых, нацеленных на более широкий круг читателей форм книги.

Изначально такому формату свойственны доступность, лаконичность изложения материала, использование известных сюжетов и образов, длительность/периодичность изданий. К названным чертам в XX в. добавились окончательно утвердившиеся жанровые признаки: концентрация действия и «плотность» нарратива, внимание к деталям, статичность персонажей. Специфическим признаком стала устойчивая структура, приметы которой: линейная последовательность изложения, фрагментирование и соответствующее визуальное «кадрирование» событий, особое соотношение текста и картинки (при преобладании веса последней), позже − введение «пузырей» для выделения текста. Можно сказать, что комикс

выстраивает собственную модель *нарратива*, где текст и картинка выступают значимыми элементами/единицами, а их характер и соотношение определяют специфику высказывания и зависят от целей и задач последнего.

С самого начала существования комиксов/графических историй использование *литературной основы* стало стандартным приемом. Сейчас мы можем наблюдать, как этот процесс приобрел обратное направление – книги и фильмы вырастают из комиксов.

В целом стоит учитывать, что литература (книга) и комикс (графический роман/история) не противопоставлены, а взаимодействуют. Но последние тесно связаны с *массовой культурой,* отражают основные качества современного массового сознания и тиражируют схемы массового искусства.

Популярные сегодня серии адаптаций известных произведений и обращение к «серьезному материалу» (включая биографии великих людей) в формате рисованной истории – данность книжного рынка, но и маркетинговая стратегия, опирающаяся на стремление заинтересовать неискушенного читателя и направить к освоению всей серии или «полноценной» оригинальной книги. Отдельный кластер подобных рисованных серий образует учебная и познавательная литература в виде графических (комиксовых) историй. В современной серии «Классика в комиксах» на нынешний момент изданы произведения Гомера, Гюго, Мелвилла, Сервантеса, Жюля Верна, Оруэлла и современных трендовых авторов: Н. Геймана, С. Кинга, Стига Ларссона.

Детективный жанр занимает в подобных сериях одно из важных мест. Стоит заметить, что детектив вообще удобен для формата комикса – из-за особенностей выстраивания повествования и сюжета. Акценты на аналитико-логический аспект, прослеживание процесса раскрытия Тайны, обнаружение скрытых обстоятельств (детектив строится как серия фрагментов, эпизодов на пути дознания), внимание к фактам/деталям/уликам, которые в детективе выступают одним из главных структурообразующих элементов, – все это продуктивно для жанра комикса и может стать опорой для его эффективного сценария.

Мы обратились к двум вариантам комикса, представляющим разные типы адаптации детективного жанра в его классическом воплощении − англо-саксонской модели детектива: к графическому роману «Холмс. Прощай, Бейкер-стрит! Кровные узы» сценариста Люка Бруншвига и художника Кристофа Сесиля (издан в 2006 г., в

России – в 2021 г.) [1] и книге Сирила Льерона и Бенуа Даана «В голове Шерлока Холмса. Дело о скандальном билете» (издан в 2021 г., в России – в 2023 г.) [2]. Эти две книги демонстрируют не столько общие, сколько часто прямо противоположные подходы к работе с детективом, а также с литературным материалом в визуальных жанрах вообще.

Прежде чем обратиться к данным примерам, необходимо обозначить подходы к использованию терминов, выбранные для данного исследования. Понятия «комикс» и «графический роман» не определены до сих пор, в них вкладывается разный смысл, как и неустойчиво употребление названных терминов. Общее – данными терминами обозначают рисованные истории. Критериями разграничения часто выступают «серьезность» темы, объем, единство фрагментов, структура, издательская подача и проч. [3; 4]. Исходя из распространенных концепций, но и учитывая собственный взгляд на проблему, мы использовали эти понятия и термины в следующем контексте: графический роман, который был обозначен терминологически позже (в 1970–1980-е гг.) и был связан с новой маркетинговой политикой издательств, можно рассматривать как инвариант комикса, хотя часто эти понятия приравниваются друг к другу. Чаще всего термином «графический роман» принято обозначать бóльший по объему, с единым сюжетным стержнем (вне серии), «изданный как книга» комикс. Графический роман в современном представлении – это более сложный, чем сериальные журнальные комиксы, вариант жанра. Он явно пересекается с понятиями *ТПБ* (trade paperback – издание нескольких синглов под одной обложкой) и *хардкавер* (hardcover – комикс в твердой обложке). И, в свою очередь, с новым геймерским направлением ЛитRPG [5].

Отметим, что мы не вкладываем в нашем исследовании в термины «ГР» и «комикс» принципиальных различий, но предлагаем видеть приоритеты. При этом, с точки зрения литературоведения, в определении жанра графического романа логически должен учитываться важный нюанс. Графический роман должен отличаться тем, чем отличается *романная* форма вообще – многоуровневым и многообразным повествованием, развитой системой персонажей, расширенной картиной реальности. И именно последнего вообще трудно достичь в серии картинок; скорее, в данном случае стоит говорить о *достоверности фона.*

1. В поисках Шерлока Холмса

Шерлок Холмс всегда возвращается… [1]

Книга Бруншвига/Сесиля, названная самими издателями именно графическим романом, в некоторых пунктах отходит от этого понятия: она является частью традиционной «серии» комиксов, ей свойственны незначительный масштаб смыслов и тривиальность тем и приемов.

Авторы идут по *постмодернистскому* пути, используя известный материал как относительную основу для коллажа по мотивам произведений А.К. Дойла. Формальной отправной точкой становится рассказ «Последнее дело Холмса» с известной историей гибели знаменитого сыщика в ходе поединка с профессором Мориарти у Райхенбахского водопада (с этого места буквально начинается основное действие комикса).

Авторы находят довольно эффектный *ракурс* – делают допущение, позволяющее представить, что герой не только мог выжить (т. е. идут по пути самого Дойла, вынужденного под напором читателей оживить своего героя), но и «перелицовывают» всю историю, делая из «прототипа» Мориарти жертву Холмса.

Первая же страница книги отведена вступительной части, поясняющей цели авторов и состоящей из серии вопросов, вытекающих из недосказанности последнего дела сыщика. «Улики» против принятой и устоявшейся версии гибели «великого Холмса» нанизываются одна на другую в стиле известного дедуктивного метода, а все вместе оказываются поводом для начала нового «расследования» дела Холмса.

Предметом расследования объявляются обстоятельства смерти сыщика, но предметом настоящего *интереса* авторов становится феномен героизации и популярности его личности. Низвержение кумиров через пересмотр всех обстоятельств истории (известных и накрученных сценаристом) и опровержение устоявшегося – вот задача авторов. И, кроме этого, − попытка «обновить» взгляд на всем знакомый материал. При этом известный схематизм в неоромантических характерах произведений Дойла меняет направленность (чересчур благородные викторианские джентльмены превращаются в свои антиподы).

Набор *тем, приемов и мотивов* – шаблонный для современного масскульта – повторяет растиражированные им схемы всех уровней: Холмс – не борец с организованной преступностью и со всем злом Англии, а неврастеник с наркотической зависимостью; «король преступного мира» злодей Мориарти – его параноидальная фантазия, его личный «черный человек»; банальная любовная история и жажда

реванша становятся источником ненависти Холмса к «реальному» Мориарти – талантливому математику и его наставнику и учителю; психоаналитические пассажи выводят нас на юношеские обиды и комплексы будущего признанного гения; фоном становится судебный процесс по защите чести и достоинства Мориарти-ученого.

Герои

В отсутствие Шерлока первенство отдано паре героев *Ватсон – Майкрофт*. При этом Ватсон здесь не только верный последователь Холмса, но и слепой в своей верности, обманутый простак, а вот Майкрофт – настоящее воплощение «холмсовского ума» и метода, герой и лидер, идущий при этом на преступление, чтобы скрыть истинное лицо пропавшего брата. Третьим главным персонажем становится выполняющий функцию «заместителя» Холмса *Уиггинс* – бывший мальчишка-помощник гениального сыщика, а ныне – тоже следователь. В комиксе отчасти сохраняются функции Ватсона: он несколько раз выступает рассказчиком (скорее, *интерпретатором* известных событий), но основная его роль – следовать за главным сыщиком (здесь эти функции выполняют Уиггинс и Майкрофт). Таким образом, в комиксе выступают два сыщика, а Ватсон остается в роли ведомого помощника обоих. Все новации касаются фигур Жертвы (Холмс) и Преступника (Мориарти), которые меняются местами. Кроме того, в книге появляются новые образы: отца Шерлока – Зайгера Холмса, а затем и его экономки. Они связаны с побочными линиями сюжета, это персонажи-функции, кроме того, они также выступают рассказчиками. К ним примыкает образ самого Артура Конан Дойла, который превращается в *литагента* Ватсона.

Структура

Сценарий усиливает интригу, необходимую как для детектива (его авантюрного плана), так и для всех видов комикса. Усложнение конструкции происходит за счет введения новых сюжетных линий и персонажей (история семьи Холмсов), «рамочных» конструкций, предысторий и *ретроспективных* элементов. Последние выделены даже цветом – прошлое обозначено размытыми желто-коричневыми тонами, как на старой фотографии. Более того, здесь введены самостоятельные «вставные элементы» − прежде всего, *эссе* Кристофера Кламси «Элементарно, мой дорогой Дойл», обыгрывающее растиражированное в последнее время обвинение самого Дойла в предвзятости и зависти к своему герою [6]. Более того, книга обрывается внезапно, прямо посередине текста и истории. Известно, что издательство планирует продолжение (сейчас опуб-

ликованы 2 эпизода из 5), но полное отсутствие финала в уже созданной части и возникающий в связи с этим композиционный дисбаланс «размывают» впечатление.

Визуальный ряд выстраивается по классическому принципу комикса – «линейно», в четкой последовательности фрагментов. «Раскадровка» напоминает *кинотехнику* (что прослеживается и в стиле графики, имитирующей кадры черно-белого кино с реалистичными персонажами, фоном и деталями), где доминируют по традиции крупные планы. Повествование делится на главы (черта романной структуры), в заголовки вынесены даты происходящих событий, что работает на создание документально-хроникального эффекта.

2. Логика Шерлока Холмса

> …я считаю, что человеческий мозг похож на маленький пустой чердак. Толковый человек тщательно следит за тем, чем он наполняет свой чердак, свой мозг.
>
> *Ш. Холмс – Д. Ватсону, «Этюд в багровых тонах», А.К. Дойл* [2]

Книга Льерона и Даана отвечает иным задачам. Это детектив о детективе, *расследование* по поводу *метода* Холмса, обыгрывающее саму *логику жанра*. Отчасти комикс французских авторов аллюзивно воспроизводит специфическую особенность Wimmelsbuch – одной из самых популярных форм детской книги (издание с детективно-логическими задачами, играми, упражнениями, выполняющая развивающую и образовательную функции).

Произведение Льерона и Даана – это не только графический роман, это *головоломка*, упражнение на логику, а также *культурологический экскурс* в эпоху последних десятилетий XIX в. и увлекательная игра с узнаваемыми знаками дойловского творчества и стереотипами его восприятия.

Удивительна плотность повествования, насыщенность визуального мира этой книги. Композиция и графика здесь тесно взаимосвязаны: *мотив «головы Холмса»* становится структуро- и смыслообразующим элементом, символизируя и работу сознания сыщика, и процесс выстраивания детектива как жанра. Каждая страница воспроизводит алгоритм мышления Холмса, иллюстрирует его этапы, направленность, работу с фактами, уликами, свидетельствами очевидцев, и даже дает возможность проникнуть внутрь *психологии* оп-

понентов. На глазах читателя сортируется информация, сопоставляются факты, выделяется главное, создается концепция преступления, анализируются мотивы. Таким образом − *мысль визуализируется*.

Вся история насыщена разными визуальными «фишками» (выбор цвета, стиля рисунков, фокусы с наложением страниц, видимые на просвет таинственные знаки на страницах, выбор портретов героев – в стиле анимационных персонажей Тима Бертона). Здесь есть и прямая цитата – книга посвящена «Артуру Конан Дойлу и *Петеру Кушингу*» [2, 1]. Внешность Холмса – это портретный «слепок» знаменитого британского актера Кушинга, прославившегося ролями готических героев.

Графика следует за основными композиционными задачами. Здесь отсутствуют классическая комиксная структура кадрирования. Линейность повествования и изображения подменяется самыми разными графическими конструкциями: фрагменты рисунка и «пузыри» располагаются то веером, то в форме книги, то ступенчато, то в шахматном порядке (варианты ни разу не повторяются). Ведущим становится принцип *лабиринта*, что подчеркивается визуальными образами − лестниц, переходов. Для иллюстрации движения мысли героя от фактов к выводам реализуются мотивы песочных часов, увеличительного стекла.

Зрительные образы символичны. Голова Холмса – это *фабрика* по производству идей, л*аборатория* по изготовлению версий, мастерская, *архив* и библиотека. Даже названия отдельных «помещений» в этом лабиринте соответствующие – «кладовая туманных улик», «кабинет наблюдений».

В книге несколько *«маршрутов»,* по которым перемещаются герои, несколько векторов развития сюжета: «*лондонский маршрут*» (герои движутся по карте города) – это «внешний» уровень; маршрут «*в голове Холмса*» – символизирует своеобразное «внутреннее» движение; «*исторический маршрут*» (возвращающий к истории «опиумных войн» в Азии) – это ретроспективный комплекс. Графическая история становится путеводителем по викторианскому Лондону, воспроизводя его топографию, ландшафты, архитектуру и интерьеры, бытовые моменты, привычки обитателей разных кварталов. Но здесь же совершается экскурс в историю колониальной Англии и Китая. И сопровождается эта история обилием деталей, каждая из которых имеет огромное значение для продвижения сюжета и создания реалистичного фона.

Эта *игра в детектив* – еще и *игра с английской (викторианской) идентичностью.* С тем, как она была представлена в книгах самого Дойла на закате викторианства: от выбора темы и материала (колониальные захваты Англии в Азии, столкновение европейского Запада и экзотического Востока) − до стилей викторианской урбанистики, от джентльменского кодекса – до воспроизведения в деталях лондонской жизни и нравов. И одновременно это игра с современными клише в восприятии эпохи, порожденными приоритетами сегодняшней неовикторианской литературы, игра с элементами стимпанка и тиражированием ретро-стиля.

Игровой момент, совмещение реальностей (литературной, развлекательной/приключенческой, аналитической), ролевой принцип (очевидная игра с типажами детектива) аллюзивно отсылают к геймерским стратегиям и одновременно к устойчивым типологическим конструкциям литературы. Подобный подход в принципе свойственен комиксу и пересекающимся с ним современным жанровым формам, но в данном произведении реализован с особым остроумием и изяществом.

В данном графическом романе правит *ирония* (в том числе и в применении к «серьезным» темам, центральным персонажам – особенно к Ватсону), обыграны *стереотипы в характерах* Дойла (наивность и не очень острый ум доктора, увлечение Шерлока музыкой и опиумом, исполнительность и примитивное мышление полисменов, демонизм героев-злодеев и др.).

В целом в обоих графических романах не только варьируется известный материал произведений Дойла, но и факты его биографии, а также окололитературный материал. Комикс Бруншвига/Сесиля, формально использующий сюжетные ходы рассказов английского писателя, больше сдвинут в сторону загадок его творчества, авторы разыгрывают популярную в последние годы версию «вины» в смерти Холмса самого автора и отчасти его героя Ватсона.

Если авторы этой книги идут по пути *модернизации л*итературного материала, то французские создатели комикса – по пути *ретро-стилизации*. Они при этом преследовали принципиально иные цели. Выстраивая логическую загадку, разноуровневую игру, они менее всего следуют литературным источникам и фактам, которые присутствуют здесь только имплицитно. Как повод, фон или набор-конструктор стереотипов и аллюзий.

Важнее то, что они выстраивают *игровую реальность*, отталкиваясь от заведомо известного, чтобы показать, как можно приме-

нять это известное. Не стремятся его изменить, а предлагают использовать, чтобы раздвинуть его границы. Главным героем этого комикса становится *мысль*. А интеллектуальная игра превращается в спортивное соревнование, движение к Цели, инструмент для героев в борьбе с противниками и преодолении собственных проблем. Герои же становятся своего рода шахматными фигурами, тоже инструментом (но уже для читателя) для разыгрывания интеллектуальной партии. Этот аспект (актуализация процессов мышления, буквально – работы мозга) присутствует и у Бруншвига (в книге акцентируются мотивы семьи Холмса – желание скрыть потерю способности знаменитого интеллектуала «мыслить ясно»).

У Льерона и Даана поучительный и развлекательный моменты уступают *самому процессу* раскрытия тайны мышления, наслаждению логическими манипуляциями**.** Парадоксально, но авторы, уходя дальше от литературного источника, демонстрируют наиболее ярко его характерные признаки, т. е. прямо следуют заветам Шерлока и его создателя Дойла, актуализируя одновременно основной мотив классического англосаксонского детектива – мотив интеллектуальной игры.

Литература

1. Бруншвиг, Л. Холмс. Прощай, Бейкер-стрит! Кровные узы / Л. Бруншвиг, К. Сесиль ; пер. Е. Клоковой. – Москва : Эксмо, 2021. – 80 с. – Текст: непосредственный.
2. Льерон, С. В голове Шерлока Холмса. Дело о скандальном билете / С. Льерон, Б. Даан ; пер. М. Рожновой, Ю. Капустюк. – Москва : АСТ, 2021. – 96 с. – Текст: непосредственный.
3. Ван Ленте, Ф. История комиксов / Ф. Ван Ленте, Р. Данлеви ; пер. И. Чернявского ; под ред. Д. Жаркова. – Москва : Изд-во Манн, Иванов и Фербер : МИФ, 2019. – 224 с. – Текст: непосредственный.
4. Субботин, Д. Книга vs комикс / Д. Субботин. – URL: https://www.labirint.ru/now/kniga-vs-komiks/ (дата обращения 25.02.23). – Текст: электронный.
5. Невский, Б. Что такое ЛитRPG : все о жанре / Б. Невский. – Текст: электронный // Мир фантастики. – URL: https://www.mirf.ru/book/litrpg-vseo-chto-nuzhno-znat-o-zhanre/ (дата обращения 25.02.23).
6. Цунский, А. Заговор Уотсона-Дойла, или Кто убил Шерлока Холмса? / А. Цунский. – Текст: электронный // Год литературы. – URL: https://godliteratury.ru/articles/2022/05/22/zagovor-uotsona-dojla-ili-kto-ubil-sherloka-holmsa (дата обращения 22.04.23).

УДК 655.4/.5
Н. В. Токарева
Воронежский государственный университет

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НЕЙРОСЕТЕЙ В ИЗДАТЕЛЬСКОМ ДЕЛЕ: ОБЗОР РЕАЛИЗОВАННЫХ ПРОЕКТОВ

Аннотация. В статье рассмотрены возможности применения нейросетей в издательской сфере; приводятся примеры реализованных издательских проектов, созданных с помощью искусственного интеллекта.

Ключевые слова: издательское дело, нейросеть, искусственный интеллект.

Abstract. The article discusses the possibilities of using neural networks in the publishing industry, and also provides examples of implemented publishing projects created using artificial intelligence.

Key words: publishing, neural network, artificial intelligence.

Возможность применения нейросетей в последнее время стала одним из самых обсуждаемых вопросов. Одновременно высказывается много весомых аргументов как «за», так и «против» их широкого распространения, но, несмотря на последние доводы, нейросети уже активно используются.

Основное предназначение нейронной сети – решение каких-либо задач (анализ больших объемов данных, распознавание, прогнозирование, выстраивание классификаций, генерация) в разных областях. Например, в сфере обеспечения безопасности она может использоваться для распознавания лиц, эмоций, в экономических сферах – для оценки стоимости товара, моделирования поведения покупателя, составления прогноза стоимости акций на бирже и пр.

Применение нейросетей в издательском бизнесе может проявляться в различных аспектах, начиная от анализа данных о продажах книг, прогнозирования спроса на новые издания и заканчивая составлением текста. Это позволит автоматизировать и оптимизировать многие процессы, что в свою очередь может увеличить прибыльность бизнеса.

Приведем несколько примеров нейросетей и их возможностей, которые могут быть востребованы в издательском деле:

– GPT от OpenAI, «Балабоба» от Яндекса, основной функционал которых – генерация текста;

– Jasper – создание «продающих» текстов для рассылок и блогов;

Dreamily – генерация художественного текста по параметрам, заданным пользователем;

– Midjourney, Dall-e, «Кандинский», «Шедеврум» – создание изображений;

– DeOldify, Colorize – раскрашивание черно-белых фотографий;

– Remove.bg – удаление фона с любого изображения;

– MyHeritage – «оживление» фотографий.

Важный параметр для пользователя – платный или свободный доступ к ресурсу, поскольку платные нейросети обладают более широким функционалом. Кроме того, в бесплатных версиях количество генераций зачастую ограничено.

Рассмотрим, как нейросети на текущий момент уже применялись в решении двух ключевых задач: создании текста и изобразительного материала.

1. Генерация текста

Нейросеть обучают на основе анализа литературных произведений. В зависимости от того, какие тексты будут загружены в базу, нейросеть будет выдавать соответствующие варианты. В связи с этим возникает несколько проблем:

1) проблема разнообразия (определяется широтой заложенной текстовой базы);

2) проблема оригинальности (текст, созданный нейросетью, представляет собой компиляцию);

3) проблема достоверности информации в сгенерированных нехудожественных текстах.

На текущий момент существует несколько примеров книг, написанных с помощью нейросетей.

В 2016 году в финал японского конкурса имени писателя-фантаста Хоши Шиничи попала книга «The Day a Computer Writes a Novel» («День, когда компьютер напишет роман»), написанная, как изначально было заявлено, искусственным интеллектом. На самом деле основная часть работы была сделана людьми, которые сформировали набор входных данных (сюжетная линия, образы героев, отдельные фразы и предложения и пр.), а искусственный интеллект наполнил заданную схему текстом.

Другой известный пример – экспериментальный роман «1 the Road» («Одна дорога»), который был написан с использованием алгоритмов нейросетей. Американский художник-писатель Росс Гудвин в марте 2017 года отправился на машине из Нью-Йорка в Новый Орлеан и записал все происходящее вокруг с помощью ис-

кусственного интеллекта в ноутбуке, подключенном к различным датчикам. Сигналы были превращены в слова и напечатаны на рулонах квитанционной бумаги. «Дневник путешествия» был издан без редактирования и внесения правок, в исходном виде, далеком от привычного «человеческого» текста, поскольку задачей Росса Гудвина было проверить возможности машинного обучения в создании литературного произведения.

Нельзя обойти вниманием русскоязычный эксперимент – сборник рассказов «Пытаясь проснуться», созданных писателем и художником Павлом Пепперштейном и «НейроПепперштейном» – нейросетью ruGPT-3, разработанной командой SberDevices. Книга была выпущена издательством Individuum в 2022 году. Лингвистическая модель ruGPT-3 была обучена на корпусе произведений Павла Пепперштейна и имитировала его стиль.

Главный редактор в предисловии раскрывает процесс создания текстов: «…рассказы проходили многоступенчатую фильтрацию: сначала создатели нейросети, представители нескольких отделов «Сбера», … направляли «НейроПепперштейна» в нужное русло, следя за сходством текстов двух авторов и отсеивая брак, а затем наиболее удачные образцы машинного творчества отбирали мы с Павлом. Помимо создания архитектуры нейросети, ее обучения и отбора текстов вмешательство человека в творчество «НейроПепперштейна» ограничилось работой корректора» [1, 9-10].

Сборник состоит из 24 рассказов, у каждого из которых – один автор (либо человек, либо нейросеть), при этом в содержании напротив каждого из рассказов не указано, кто именно является его создателем. Как отмечено в предисловии, «так будет честнее – и это позволит объективнее продемонстрировать возможности и ограничения нейрописьма» [1, 12].

Рассуждая об успешности имитации, сам Пепперштейн отмечает значимую деталь: «В начале мне передали довольно большую охапку рассказов, первый из которых назывался «Бэха». Меня это позабавило, потому что я не знал, что такое «бэха». Я человек, который не интересуется автомобилями и никогда не сидел за рулем автотранспорта, так что первое соприкосновение с рассказами, которые были написаны “под меня”, началось со слова, которое я просто не знал» [2].

Символично оформление переплета издания: на переднюю сторонку приклеено стереоизображение, которое изменяется в зависимости от угла зрения: первый вариант – картина, созданная Пеп-

перштейном и имеющая подпись «Павел», второй вариант – рисунок, созданный нейросетью, с подписью «Нейро».

В русле темы настоящей статьи следует упомянуть новость, появившуюся в декабре 2022 года: в книжном магазине торгового центра The Dubai Mall (ОАЭ) открылся отдел литературы, написанной ChatGPT. Естественно, это литература в жанре нон-фикш, и большая часть книг посвящена вопросам бизнеса и использования самой нейросети ChatGPT.

Несмотря на существующие примеры художественных текстов, написанных нейросетью, на текущий момент ее применение все же будет более удачным и обоснованным в случаях, где требуется нормативность и стандартизированность (например, при создании инструкций, справочников, описаний товаров для онлайн-площадок).

2. Генерация изображений

В нейросеть загружают базу картинок в разных художественных стилях, формулируют определенный запрос, и в результате получают новое изображение, при генерации которого нейросеть опирается на базу.

Искусственный интеллект, создавая красивые и уникальные иллюстрации, пока что не способен полностью заменить живого художника и обойтись без человеческого руководства, однако может стать хорошим дополнением к традиционным методам работы при условии грамотно составленных запросов (в частности, при наличии конкретных и однозначных формулировок).

О потенциальных проблемах, связанных с генерацией изображений, говорит художественный редактор отдела художественной литературы «Эксмо» Константин Гусарев: «Пока нейросеть может разработать только макет. Как она действует: берет все, что существует на стоках, компилирует изображения и выдает совершенно новую картинку, но с элементами уже существующих образов. Поэтому нет уверенности в том, что она не возьмет портрет живого человека (то, что она может создавать лица сама, не спасет от возможной кражи) или не использует образы, принадлежащие … другим компаниям» [3].

Рассмотрим примеры того, как изображения, сгенерированные искусственным интеллектом, уже используются в издательском бизнесе.

В июне 2022 года журнал The Economist представил обложку, автором которой выступила нейросеть (рис. 1). Ключевой посыл эксперимента – «AI's new frontier» («Новый рубеж искусственного

интеллекта»). В статье с рассказом об обложке редакция особенно подчеркнула многоступенчатый, неоднозначный процесс генерации и подбора изображения [4].

Рис. 1

Рис. 2

Глянцевый журнал Cosmopolitan в июне 2022 года также вышел с обложкой, созданной нейросетью (рис.2). Как изначально заявила редакция, на выполнение запроса нейросети DALL-E 2 понадобилось около 20 секунд. На самом деле финальная формулировка – «Широкоугольный снимок с нижнего ракурса женщины-астронавта со спортивным телосложением, самодовольно идущей к камере на Марсе в бесконечной Вселенной в стиле цифрового искусства» – и приемлемое изображение были получены после тестирования многих запросов, а в конечном итоге макет все же дорабатывали люди. О необходимости работы человека свидетельствует одна из промежуточных попыток в поиске нужной обложки: разработчики сгенерировали изображение с персонажем саги «Звёздные войны» Дартом Вейдером, однако логотип журнала пришлось добавлять вручную, поскольку нейросеть DALL-E 2 не смогла установить оригинальный порядок букв [5].

В сентябре 2022 года печатная версия журнала «РБК Стиль» вышла с двумя обложками: первая – с изображением, созданным нейросетью и напоминающим работы неоимпрессионистов (рис. 3), вторая – с рисунком художника Павла Пепперштейна. О процессе

работы редакция пишет следующее: «Чтобы обучить ИИ, программисты использовали коллажи из произведений искусства. При этом каждый этап корректировался с помощью собственных скриптов. Потом изображения смешивали с другими похожими работами и усложняли задание очередными ассоциативными командами». Всего было создано несколько вариантов обложек [6].

Рис. 3

Рис. 4

Журнал Vogue Singapore в марте 2023 года вышел с тремя разными обложками, на каждой из которых был помещен портрет женщины, созданный нейросетью (рис. 4). Общая тематика изображений – «Корни». В образах сгенерированных девушек (они получили имена – Адхья, Фэй и Мелур) отражено этническое наследие разных диаспор Юго-Восточной Азии. Художник и креативный директор контент-агентства We Create Films Варун Гупта, в сотрудничестве с которым были созданы обложки, назвал воплощенный проект «инновационным» и отметил, что искусственный интеллект позволил реализовать истинный потенциал человеческого воображения и раздвинул границы возможного [7].

В представленной подборке обращают на себя внимание следующие факты:

1) громкие эксперименты с дизайном от нейросети проводят издательства периодики, поскольку она несколько быстрее, чем книгоиздание, реагирует на проблематику дня;

2) все перечисленные периодические издания – крупные и известные, соответственно, это гарантирует экспериментам широкую огласку.

Следует отметить, что на практике, как и в случае с созданием художественного текста, генерация нейросетью изображения, которое будет подходящим для обложки издания, не ограничивается формулировкой одного запроса и требует последующей доработки человеком.

Таким образом, искусственный интеллект, создавая необычные, красивые и уникальные иллюстрации, пока что не способен полностью заменить живого художника и обойтись без человеческого руководства, однако может выступить в роли помощника и стать хорошим дополнением к традиционным методам работы при условии грамотно составленных запросов (например, при наличии конкретных и однозначных формулировок), а также вдохновить на новые идеи.

Литература

1. Пепперштейн, П. В. Пытаясь проснуться : сборник рассказов / П. Пепперштейн, Нейро Пепперштейн. – Москва : Individuum, 2022. – 301 с. – Текст : непосредственный.

2. Напреенко, И. «Нейросеть – хороший союзник в войне со Взрослой культурой». Интервью с Павлом Пепперштейном / И. Напреенко. – Текст : электронный // Горький : [портал] – 2022. – URL: https://gorky.media/reviews/nejroset-horoshij-soyuznik-v-vojne-so-vzrosloj-kulturoj/ (дата обращения: 01.07.2023).

3. Могут ли нейросети иллюстрировать книги? Рассказываем о том, как оформляются обложки и вклейки. – Текст : электронный // Онлайн-журнал ИГ «ЭКСМО». – 2022. – URL: https://eksmo.ru/trends/mogut-li-neyroseti-illyustrirovat-knigi-09-22-ID15611617/ (дата обращения: 04.07.2023).

4. How a computer designed this week’s cover While we pressed a lot of buttons. – Текст : электронный // The Economist. – 2022. – URL: https://www.economist.com/news/2022/06/11/how-a-computer-designed-this-weeks-cover (дата обращения: 03.07.2023).

5. Lui, G. The World’s Smartest Artificial Intelligence Just Made Its First Magazine Cover // G. Lui. – Текст : электронный // Cosmopolitan. – 2022. – URL: https://www.cosmopolitan.com/lifestyle/a40314356/dall-e-2-artificial-intelligence-cover/ (дата обращения: 02.07.2023).

6. Бабаева, Р. AI да Пикассо: нейросеть нарисовала обложки для журнала «РБК Стиль» // Р. Бабаева. – Текст : электронный. – РБК-Тренды. – URL: https://trends.rbc.ru/trends/futurology/cmrm/63238bc49a79471b8a5023e3 (дата обращения: 09.07.2023).

7. Welcome to the altiverse: AI avatars grace the cover of Vogue Singapore's March Issue. – Текст : электронный // Vogue. – 2023. – URL: https://vogue.sg/vogue-singapores-march-issue-2023/ (дата обращения: 11.07.2023).

УДК 81

М. А. Ульянова
Воронежский государственный педагогический университет

К ВОПРОСУ О ВОЗМОЖНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ ДРЕВНЕРУССКОГО ЧЕЛОВЕКА О ЛЮБВИ (НА ПИСЬМЕННОМ МАТЕРИАЛЕ XI – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIII ВЕКА)

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению возможных представлений человека, жившего в домонгольский период, об одной из основных аксиологических категорий – о любви.

Ключевые слова: Древняя Русь, языковое сознание, книжность, культура «средневековья».

Abstract. The article is devoted to the consideration of the ideas of a person who lived in the pre–Mongol period about one of the main axiological categories - about love.

Key words: Ancient Russia, linguistic consciousness, bookishness, culture of the «Middle Ages».

В *исторической культурологии* в 1960-е годы возрастает интерес к «значимости языка, слов и словосочетаний» для «исторического анализа» [1, 5-10]. Язык же для исследования содержания информации о далеком прошлом становится одним из основных источников ее изучения.

Конструирование представлений человека о характере исторических событий, явлений с 60-70-х годов XX века складывается в научную традицию под названием *история понятий (Begriffsgeschichte)*. Один из основоположников немецкой Школы *истории понятий* Р.Козеллек [2] разграничивал *понятие* и *значение*.

Пристальное внимание к функционированию языка и его роли в историко-культурном процессе важно в контексте изучения значений *понятий (concepts)* и их бытования в культуре на материале книжности домонгольской Руси. Отдаленность исследователя от источника, относящегося ко времени Древней Руси, создает как методологическую проблему его анализа, так и лингвокультурологическую.

«Летописи стали первым видом исторических источников, который уже с начала XX в. перестал рассматриваться как простое собрание фактического материала и приобрел в историографии статус социокультурного феномена» [3, 5]. Расширение контекста возможно благодаря анализу древнерусских памятников методом исследования концептов как части языкового сознания. Термин «языковое сознание» был введен в научный обиход В.фон Гумбольдтом [4, 448]. Под языковым сознанием Гумбольдт понимал способность сознания рефлексировать в моменте коммуникации. Сильно позднее термин уточнил и расширил отечественный лингвист И.А. Стернин, назвав языковое сознание совокупностью «психических (ментальных) механизмов, обеспечивающих процесс речевой деятельности человека; знаний, используемых коммуникантами при производстве, восприятии и хранении речевых сообщений» [5, 44].

В моей работе речь пойдет о картине мире древнерусского человека, отраженной в языке. Таким образом, выбран путь от языка к культуре, при этом осмысление язык происходит не столько с лингвистической точки зрения, сколько с исторической, культурологической, лингвистической – вместе.

Особенность анализа древнерусского концепта заключается в его функционировании в рамках письменной культуры, следовательно внутренняя форма лексем, этимологические особенности лингвистических компонентов, парадигматические отношения, ассоциативные связи слов внутри концепта формируют систему исследовательских процедур, реализующих задачу фиксации знакового воплощения представлений о любви.

Происхождение слова позволяет проследить начальный путь формирования отношений между ним и тем, что оно описывает. Обращение к этимологическому анализу лексемы расширит поле значений концепта. Лексема появляется в языковой картине только тогда, когда уже есть представления о ее реализации в речевом акте. «Одновременно отражая и формируя мир в сознании людей, отдельные слова и группы дают возможность характеризовать многие типичные, исторически устойчивые черты национального образа мышления» [6, 84-85].

Корень слова *любовь* является общеславянским. Само слово *любовь* образовано суффиксальным способом: *leubh-* плюс суффикс *-wYiu-*. «**Любовь** - общеславянское *ljub < индоевропейского корня *leubh-. Образовано с помощью суффикса -ы (<й) от любъ. Существительное - лыбы (ср. род. пад. любъве) под влиянием косвенных падежей, подобно существительному *свекровь, морковь* и т. п. изменилось в *любовь»* [7]. Значит, целесообразно говорить о корне *любъ* как об одном из элементов семантико-словообразовательного состава лексемы *любовь.* Это подтверждается и в словаре М.Фасмера: «Любить. укр.люби́ ти,блр.любі́ць, др.-русск., ст.-слав. любити φιλεῖν, ἀγαπᾶν (Супр.), болг. лю́ бя «люблю», сербохорв. љу́бити, љу̑би̑м, словен. ljúbiti, чеш. Líbiti. «любить», польск. lubić, lubię, в.-луж. lubić «давать обет», н.-луж. lubiś – то же. От прилаг. *l ubъ, ст.-слав. любъ ποθεινός; см. лю́ бо; ср. Мейе, MSL 17, 195» [8].

Из приведенных примеров употребления слова в славянских языках наиболее продуктивными формами являются лексемы с корнем *-люб-*. По косвенным языковым следам можно говорить о схожести образования лексемы *любовь* от древнерусского субстантива *любъ* с образованием индоевропейских существительных, которые приобрели суффикс к своему первичному корню: лат. Bonitas (*доброта*), Veritas (*истина),* Honestas (*четность*), Potestas (*сила*). Продуктивный суффикс *-tas-* реализовал замену первичных простых прилагательных *verum, bonum, honum, potesum.* Учитывая факт происхождения слова *любовь* от индоевропейского корня *leubh-*, можно говорить о схожести словообразовательной модели латинских субстантивов и общеславянской лексемы *любовь*. В обоих случаях слова представляют собой абстрактные номинанты, что указывает на некоторую немотивированность, но тенденциозность использования аффиксальных морфем при словообразовании. Пристальное внимание к образованию латинских абстрактных слов связано не только с родством индоевропейских языков, один из корней которых отражен в лексеме *любовь*, но и с выявлением семантических отношений семем внутри концепта.

Интересный словообразовательный феномен отмечен в «Этимологическом словаре русского языка»[2]: лексема *любавый* образована под влиянием вторичного *-ю-* и от слова *любить.* «**Любавый** «тощий», смол. (Добровольский), блр. любовы - то же (Носович), с вторичным -ю- (под влиянием любить?)» [8].

Данный факт не нашел своего подтверждение в языкознании, поэтому учитывать его считаю нецелесообразным. Такая семанти-

ческая диффузия могла произойти из-за диалектных форм. *Любавый* в значении *тощий* указано с пометкой *смол.*, тогда как в словаре под редакцией В.Н. Добровольского [9] слово отсутствует.

Стоит заметить, что в рамках исследования концепта *любовь* я не игнорирую его глагольную форму на *-ти-* «любити», но непременно учитываю каузативность его происхождения. Функционирование старославянского глагола в тексте формирует семантику с ведущим денотативным признаком – *действие.* Такое значение моделирует смысловую концептуальную структуру, ядерным компонентом которой служит не значение отношения (*представление о любви*), а значение активности субъекта в момент любви. Концепт как бы описывает уже совершенное действие, тогда как «любовь» - лексема абстрактная, вмещающая денотаты *представления.* Ю. С. Степанов в монографии «Константы. Словарь русской культуры» отмечает, что этимологически глагол *любить* образован в результате «попеременного сравнения» с «состоянием любви» [10, 282]. Это мысль важна для дальнейшего анализа репрезентации концепта *любовь* в языковой картине мира человека Древней Руси.

Характер функционирования лексемы *любовь* можно судить о частотности ее употребления в старославянских текстах. Старославянский словарь по рукописям X-XI веков [11, 315] фиксирует 28 слов с корнем **-люб-** , не считая словоформ.

Таким образом, в результате систематизации этимологических знаний о лексеме *любовь* возможно говорить о корне **-люб-** как одном из знаковых маркеров концепта *любовь* в старославянском тексте. При этом нельзя не учитывать ложную сему *любо,* употребленную в значении союза или частицы, а значит не способной быть частью концепта *любовь*, так как не несет смысловой нагрузки, выступая формальным грамматическим признаком текста. Целесообразно возникает вопрос: какие лексемы с корнем *-люб-* в своем морфемном составе соотносятся с концептом *любовь*? Большое количество дериватов с корнем *-люб-* указывает на семантическую плотность слова, но это совершенно не значит наличие смысловых связей этих дериватов по отношению к концепту *любовь*.

Лексемы со значимой морфемой *-люб-* этимологически, словообразовательно, семантически родственные концепту *любовь,* в моем анализе будут выступать элементами знакового выражения мысли. Хотя Ю.С. Степанов и называет такой взгляд «более узким пониманием», но в рамках анализа концепта на материале письменного источника считаю актуальным относить к концепту «семантические

образования, отмеченные лингвокультурной спецификой» [10]. Под лингвокультурной спецификой древнерусского концепта понимаю его способность содержательно трансформироваться в «соседстве» с единицами языка как основными материальными средствами выражения духовных отношений носителей языка к абстрактным категориям действительности, среди которых *любовь*.

Благодаря этимологическому и словообразовательному анализам удается воссоздать знаковую оболочку концепта *любовь* – лексемы, корень которых семантически соотносится с денотативным значением ядерного субстантива концепта. Например, *др.-русск., ст.-слав. любити* [8], *любнвъ* [11, 361], *любъ* [7] и другие языковые элементы с морфемой *-люб-* в основе. Для письменной культуры домонгольского периода характерна «подобозначность» [12] - наличие дублетных словоформ, которые и морфологически, и семантически подобны: *чадолюбивъ* 'любящий детей' [11, 788], чадолюбъ 'любящий детей' [11, 788]; хрьстолювъвьнъ 'христолюбивый' [11, 767], хрьстолюкьць 'христолюбец' [СС, 766] // хрьстолювьнъ 'христолюбивый' [11, 767] и др. Дублетность функционирует и на синтагматическом уровне, проявляясь в виде нагромождения ряда однородных членов предложения.

Лексикографические пути изучения концепта существенны «для развития и верификации языковой теории в антропологической парадигме», «способствуя лучшему пониманию и «своей», и «другой» культуры» [13, 141]. «Толкование слов может стать источником несобственно лингвистической информации — культурологической, в том числе идеологической» [14, 7-10].

Современная лингвокультурология обращает особое внимание на понятие *значение* лексемы внутри концепта. Активно ведутся исследования в области семантики. Под значением слова вообще понимаю совокупность какой-либо информации, которую может нести это слово в качестве функционирующей единицы языка [15, 6]. Значение является единицей речевой деятельности, но природа его остается довольно фрагментарно изученной. Именно в процессе коммуникации как внешней – с обществом, так и внутренней речи с самим собой формируется смысловая наполненность концепта. Если концепт представить в метафорическом смысле в виде большого ящика, то семы, семемы и их значения выступают в роли наполнителей этих ящиков.

Категория *любви* выступает неким набором культурных смыслов, транслятором которых является «автор» летописного свода.

Этимологические и сопоставительные исследования концепта *любовь* показали его архетипичность. Древнейшее ментальное представление существует абсолютно во всех национальных группах.

Развитие культурного, эмоционального (в обобщенном смысле) восприятия мира древнерусского человека тесно связано с принятием христианства в 988 году. Христианские догматы становятся смыслообразующими звеньями формирования мировоззрения. Церковь для древнерусского человека была едва ли не единственным источником образования, просвещения, духовного воспитания. В этой связи намечается структурированная модель аксиологических категорий, доминантой которой служит христианское сознание субъекта. Христианство же принято по греческому образцу.

Безусловно, говорить о повсеместном чтении Библии на греческом языке древнерусским человеком не представляется возможным. Текст Священного Писания нуждался в переводе для использования его в проповедях и богослужении.

Таким образом, рассмотреть предположительную содержательную наполненность концепта «любовь» в древнерусском культурном поле представляется возможным с привлечением памятников религиозной письменности. Еще в XIX веке С. Д. Муретов пытался осмыслить важность для воссоздания культурных, исторических представлений о жизни средневекового человека информации, которая содержится в рубриках древнерусских Служебников [16]. В Служебнике[1], датированном приблизительно серединой XIII, содержатся тексты, использующиеся для богослужения примерно в XI–XII вв., что подтверждается лингвистическими особенностями употребления диграфа: в русской книжности XI–XII вв. графема используется в конечной позиции строки. В тексте Служебника значение *любви* в жизни христиан имеет божественное начало. *Любовь* как проявление милости Бога к детям своим.

В текстах тропарей, как и в Литургии Василия Великого (л. 1–9 об.)[2], часто встречается лексема «чловѣколюбче», что означает ис-

[1] Книжный памятник оцифрован в рамках Национального проекта «Культура» (федеральный проект «Цифровая культура») в 2020 г. https://kp.rusneb.ru/item/material/sluzhebnik-22 Оригинал Служебника хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, фонд 728 (Софийское собрание, 519).

[2] Книжный памятник оцифрован в рамках Национального проекта «Культура» (федеральный проект

ходя из этимологических данных, проявление любви к человеку, а соответственно милосердия, сострадания, выступающие выражением религиозной морали. В Ветхом завете есть древнееврейское слово «рахамим», означающее в переводе [17] «милосердие, благодать». Акт милосердия олицетворяет один из этических аспектов любви. Древнерусский человек как бы выстраивает некую форму отношений с Богом, в рамках которых свобода выбора зависит от способности принятия религиозных норм, зарождение нового «гносеологического я» (М. Фуко). Милосердие только тогда становится наивысшей формой проявления любви, когда реализует схему нравственных обязательств между людьми.

Исследуя смысловую наполненность концепта *любовь* в древнерусской культуре домонгольского периода, необходимо обратиться к Остромирову евангелие в качестве лингвокультурологического источника. Первый издатель и исследователь А.Х. Востоков так описывал ценность памятника: «Евангелие сие, писанное в 1056 и 57 годах в Новегороде для посадника Остромира Григорием-дияконом, есть доселе древнейшая рукопись кирилловского письма, с означением года» [18, 17]. Ф.И. Буслаев, А.А. Шахматов, В.Н. Щепкин, Л.П. Жуковской, Е.М. Верещагин отмечали влияние языковых средств на внедрение христианских ценностей в культурную жизнь славян. «Чем бы еще ни были Евангелия для христианской веры и христианского богословия, — для истории культуры они являют собой фундаментальный текст христианской культуры» [19]. Текст Остромирово евангелия являл новый мир новообращенному в христианскую веру человеку, а соответственно и формулировал новый набор кодов. Концепт «любовь» входит в «индекс устойчивых словесных комплексов Остромирова евангелия», составленный С.Г.Шуляжковой [20], в роли одного из элементов этических ценностей веры. Концепт «любовь» участвует в формировании христианской морали, заложенной в заповедях, в притчах, обращениях Христа: *Отца имаамъ Бога. рече же имъ Иисусъ. Аще Богъ Отець вашь бы былъ. любили Мя бысте. Азъ бо отъ Бога изидохъ и придох.* [л. 28 об. - 29 об.В суб. недели 4 по Пасхе.Чтение Евангелия от Иоанна. Загл.: «Суббота 4 неделе. Евангелие от Иоана. Глава 89»] [18, 416]. В данном отрывке из Остроми-

«Цифровая культура») в 2020 г. https://kp.rusneb.ru/item/material/sluzhebnik-22 Оригинал Служебника хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, фонд 728 (Софийское собрание, 519)

рово евангелие значение лексемы *любовь* выражено с помощью грамматической конструкции *verbum*+ *pronomen* и несет следующую информацию: *любовь как чувство к какому-любо субъектному или объектному божественному проявлению.*

Идейно-философское содержание концепта *любовь* в древнерусской культуре XI-первой трети XIII века связано со становлением личности как части монотеистического религиозного мира. Для этого важно осмысление Первого Соборного послания св. Ап. Иоанна Богослова (1 Ин. 4:16–18) [18, 416]. *Любовь* представляется высшим уровнем постижения божьего замысла. Только познавший божью любовь способен познать не только Бога, но и себя.

Конструирование вокруг концепта *любовь* культурологического, этимологического, лексикографического и даже синтаксического поля позволяет подойти к исследованию способов репрезентации этого концепта в сознании человека Древней Руси с готовыми «шаблонами» значений и смыслов, нуждающихся в апробации. Данные о происхождении эмотива, его месте в христианской догматике расширяют сведения об «обобщенном прототипе» [21, 3] модели концепта *любовь.*

Следуя логике анализируемых текстов, можно говорить о начальной неразделенности *любовь-чувство* и *любовь-правило*, догма (по отношению к Богу). Последующие исследования – на примере текста Повести временных лет по Лаврентьевскому списку – расширят список значений концепта, зафиксированных в сознании носителя. Необходимо обозначить важную мысль: в статье представлен «условный» древнерусский человек, обученный грамоте. Я скорее моделирую его предполагаемые мировоззренческие каноны.

Понимание порождений культурной специфики концептов уточнит имеющиеся знания о природе взаимоотношений средневекового жителя с миром. Примененные в данной работе методы исследования древнерусского текста позволят дополнить подходы к анализу древнерусских источников.

Литература

1. Бёдекер Х.Э. (ред.) История понятий, история дискурса, история метафор. Перевод с немецкого. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 328 с.

2. Козеллек Р. Введение (Einleitung) // Словарь основных исторических понятий: избранные статьи в 2-х т. / пер с нем. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

3. Данилевский И. Н. Повесть временных лет: герменевтические основы изучения летописных текстов. – М., 2004.

4. Гумбольдт В. фон. Характер языка и характер народа // Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. – М., 1984.

5. Стернин И. А. Коммуникативное и когнитивное сознание / И. А. Стернин // С любовью к языку: сборник научных трудов. – М.; Воронеж, 2002. – С. 44-51.

6. Васильев А.Д. Динамика лексики и история культуры // Язык и культура. Доклады Третьей международной конференции «Язык и культура». Вып. 2. – Киев, 1994.

7. Шанский Н.М. Этимологический словарь русского языка. – М.: Прозерпина, 1994.

8. Этимологический словарь русского языка: в 4 томах / Макс Фасмер; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. – 4- е изд., стер. – Москва: Астрель: АСТ, 2007.

9. Добровольский В.Н. Смоленский областной словарь. – Смоленск: Типография П.А. Силина. – 1914. – 1022 с.

10. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры, М.: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.

11. Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков) / Под ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. М.: Русский язык, 1994.

12. Кутина Л.Л. Динамика семантической системы языка и возможные аспекты показа ее в лексикографии // Проблемы исторической лексикографии. – Л.: Наука, 1977. – С. 28-39.

13. Когнитивные исследования языка: Cognitive studies of language: сборник научных трудов / Федеральное агентство по образованию, Российская акад. наук, Ин-т языкознания [и др.]; [редкол.: Кубрякова Е. С. и др.]. – Москва: Ин-т языкознания; Тамбов: Тамбовский гос. ун-т им. Г. Р. Державина, 2008.

14. Купина Н.А. Тоталитарный язык: словарь и речевые реакции. – Екатеринбург; Пермь: УрГУ, 1995.

15. Стернин И.А., Саломантина М.С. Семантический анализ слова в контексте. – М., Берлин: Директ-медиа, 2015.

16. Муретов С. Д. Чин проскомидии в Русской Церкви с XII по XIV вв. (до митрополита Киприана †1406) // Чтения в Обществе любителей духовного просвещения. – М., 1894. – С. 485–528.

17. Ринекер Ф., Майер Г. Библейская Энциклопедия Брокгауза. «Христианская заря», 1999 год – 1088 с.

18. Остромирово евангелие 1956-1057 года по изданию А.Х. Востокова. – М.: Языки славянских культур, 2007.

19. Аверинцев С.С.: Почему Евангелия – не биографии // Мир Библии: Иллюстрированный альманах. Вып. 8. – М., 2001. – С.4-10.

20. Фразеологический словарь старославянского языка: св. 500 ед. / науч. -исслед. Словар. Лаб. Магу; отв. Ред. С. Г. Шулежкова, чл. Редкол. : М. А. Коротенко, Л. Н. Мишина, А. А. Осипова. – М. : Флинта: Наука, 2011. – 424 с.

21. Воркачев С. Г. Концепт любви в русском языковом сознании // Коммуникативные исследования: Современная антология. – Волгоград: Перемена, 2003.

УДК 82-1

А. В. Фролова, П. В. Белоусова
Воронежский государственный университет

ЗИН КАК ТИП ИЗДАНИЯ: КОНЦЕПЦИЯ И ЭСТЕТИКА (НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ ЗИНОВ)[1]

Аннотация. В статье рассматриваются история зинов, специфика и типы зинов, проанализированы современные поэтические зины.

Ключевые слова: зин, современная поэзия, поэтический зин.

Abstract. The article deals with the history of zines, features and types of zines, includes an analysis of modern poetic zines.

Key words: zine, modern poetry, poetic zine.

Зин – общее название для разного вида независимых изданий авторских работ. Зины выходят малыми тиражами без участия издательских домов силами небольшой редакции или одного человека. Название «зин» произошло от сокращенного английского выражения «fan magazine» (фанатский журнал). Термин «фанзин» в 1940-х гг. ввел журналист Луи Расселл Шовене, чтобы как-то обозначить небольшие издания, печатавшиеся в среде научных фантастов. Ближе к 1970-м корень «фан» отпал, так и получилось название «зин» [1].

По мере развития явления круг тем зинов становился шире. Они получили популярность в контркультурной среде 1960–1970-х гг.

[1] Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00205.

Особенно распространены фанзины были в Англии и США в 1970–1980-х гг. среди панк- и хардкор-музыкантов и их поклонников как альтернатива официальным и федеральным СМИ [1]. Постепенно зины стали способом выражения мнения по политическим, социальным и культурным вопросам, часто являясь своего рода новостными изданиями в среде локальных групп. Сегодня зины, которые долгое время были прерогативой субкультурных групп, фанатских, активистских или маргинализированных сообществ, являются важной арт-практикой, доступной как любителям, так и профессионалам. Они не ограничены кругом тем или способом издания.

Возникновение зин-культуры в России имеет ряд предпосылок. Среди них авторские книги футуристов, напечатанные на обоях или цветном картоне, напоминающие DIY-эстетику; рукописные политические прокламации подпольных кружков 1940–1950-х гг., распространяемые среди «своих»; самиздат, практиковавший кустарное производство книг как машинным, так и ручным способом. Современная зин-культура в России, с одной стороны, наследует западную традицию, восходящую к крафтовому производству малотиражных изданий, с другой – советскую традицию, связанную с самиздатом, противопоставленным официальной цензуре.

С 2010-х гг. зин-культура в России активно развивается: возникают площадки для реализации зинов, среди которых независимые книжные магазины («Подписные Издания», «Смена», «Книжный в Клубе») и профильные зин-магазины (Benzine store, Books around the corner), арт-фестивали (Deficit Moscow Art Book Fair, «ГРАУНД-зин-фест»); появляются культурные институции, способствующие популяризации зинов (микроиздательство «Неизвестный человек» Анны Диал и Ромы Мурашова); публикуются видеоуроки по созданию собственных зинов, делающие зин-практику доступной любому интересующемуся [2].

Зин обладает набором подвижных характеристик, среди которых малый тираж, авторская печать и независимое издание. Он строится на принципе творческой свободы, возведенной в абсолют. Это свобода от коммерческой выгоды, цензуры, реакции общественности. Автор сам определяет формат, тираж, тему и ее ракурс, способ реализации, композицию, регулярность издания. Зин – это индивидуальная практика, она позволяет показать свое видение и высказать уникальную точку зрения [3]. В такой практике автор не прогнозирует охват и реакцию аудитории, это независимый инструмент для выражения своих идей. Американский исследователь

медиума Стивен Данкомб отмечает, что зин-культура активно противостоит коммерциализированному мейнстриму. В связи с этим возникает много зинов, посвященных непопулярным темам, региональным художникам и писателям, локальным явлениям прошлого. Зин – это другое, альтернативное, искусство. Оно не всегда провокационно, оно просто не ставит перед собой цель быть успешным, это творчество во имя творчества, коммуникации с единомышленниками и самим собой.

Поводом для создания зина может стать как событие из частной жизни автора (зин Ани Шиллер «Толя-Ветерок», созданный в подарок другу на день рождения), так и значимая социальная проблема (американский зин «Jigsaw», посвященный борьбе за права женщин) [4]. Зин обеспечивает проницаемость границ между повседневной жизнью и искусством. Это практика, в которой нет требований к создателю. Отсюда возникает два подхода к авторству: дилетантский, в котором автором может стать любой человек, испытывающий потребность в творческом высказывании, и профессиональный, когда изданием занимается человек или группа людей, обладающих художественным образованием, издательским и писательским опытом.

Зин как полноценный вид искусства имеет свой набор функций, среди которых эстетическая, просветительская, историческая, социальная, коммуникативная и терапевтическая.

Выделяют несколько видов зинов:

– фотозины – арт-буки с минимальным количеством текста или без него. Например, фотозин «Fastbreak», изданный в Англии в конце 1980-х гг.;

– DIY-зин – зин, созданный ручным способом с использованием техник иллюстрирования и скрапбукинга. Такой вид, как правило, имеет очень маленький тираж или создается в одном экземпляре. Например, зин «Дых» Юлии Важовой;

– печатный зин – зин, созданный печатным способом на профессиональном оборудовании или на домашнем принтере. Например, зин с рисунками Питера Дикинсона и Александра Веревкина, напечатанный в 2019 г. в издательстве Плато Тольятти.

– веб-зин – зин, размещенный в интернете, часто на сайте с одностраничной структурой. Примером может послужить веб-зин «Автовирус», созданный Варварой Кудлай, Настей Ковальчук, Георгием Лисеевым и Дашей Щемилиной в период первой ковидной волны.

Зины можно классифицировать в зависимости от их тематики на:

– фанзины, посвященные какому-либо увлечению, будь то отдельная личность («Юра Хой. Фэнзин»), вид спорта (футбольный зин «The Football Pink»), музыкальный жанр («Панк-рок-феминизм») или аниме («Fate/ FANtasy»);

– зины социальной повестки, посвященные глобальным темам, но предлагающие субъективные высказывания и уникальные ракурсы. Это зины, поднимающие проблемы феминизма, экологии, бодипозитива и т.д. Примером может послужить зин Екатерины Ситниковой, Ксении Дудиной и Гульназ Низамутдиновой «Жили в Петербурге, смотрели на деревья», повествующий о приключениях двух братьев Казимира и Василия, изучающих зеленую инфраструктуру города. В зине затронут вопрос озеленения городской среды и предложен уникальный взгляд на проблему экологии;

– арт-зины, посвященные различным видам искусства. В центре их внимания могут оказаться живопись, фотография, мода, граффити, скульптура и т. д. Подобные издания редко теоретизируют, они предлагают свой индивидуальный взгляд на искусство, часто служат способом самопрезентации художника. Например, зин «Особь» Алины Гуткиной, иллюстрирующий перфомансы, организованные автором [5];

– литературные зины, предлагающе различные подходы к теме. Это могут быть откровенные дискуссии о современной литературе, наборы работ молодых авторов (зин «Где-то»), монологи и диалоги на табуированные или непопулярные темы или, наоборот, реакция на актуальные темы (веб-зин «Автовирус») [6].

Практика создания «самодельных» книг не могла не распространиться на поэтические высказывания. Существует даже слово «поэзин» (поэтический зин), оно было придумано поэтом, культуртрегером Наталией Санниковой и художницами Ольгой Антипиной и Еленой Левиной для выставки в рамках фестиваля «InВерсия» в 2018 г.

В современных условиях конкуренции с Интернет-изданиями, электронными книгами печатная книга вынуждена отстаивать свое место в медийном пространстве, искать новые пути к читателю. Поэт, прозаик, арт-критик, издатель Николай Кононов отмечает, что в современном пространстве, чтобы быть замеченной, книга должна быть проектом, «создавать артефакт» [Цит. по: 7, 193]. А.А. Житенев объясняет появление поэтических зинов «реакцией на такую институализацию литературного поля, которая, монопо-

лизируя доступ к медиа, лишает права на речь некоторых его участников», стремлением создать альтернативное культурное пространство [7, 195].

Заметным явлением стал проект самиздата «Зины поэтов-художников», органично вписавшийся в пространство актуального искусства. Он был создан специально для фестиваля «ГРАУНД-зин-фест» в апреле 2018 г. ГРАУНД-зин-фест – первый в России фестиваль авторской книги и малотиражной литературы, призванный объединить молодых художников, фотографов, дизайнеров, литераторов и музыкантов и представить все направления современных идей, воплощенных в зинах, журналах, книгах художника и других экспериментальных формах. В течение последних четырех лет ГРАУНД-зин-фест представляет авторов книг и независимых издателей на исследовательских и художественных выставках, ярмарках, воркшопах. Также он знакомит с культурой звукового самиздата – саунд-артом и электронной музыкой. Фестиваль ставит перед собой задачу включить Москву и российских авторов в движение авторского тиражного издательства. Объединяя микроиздателей, ГРАУНД-зин-фест показывает актуальность и значимость дальнейшего развития этого направления для книжного и художественного сообществ.

Фестиваль в 2017 и 2018 г. проходил в галереях-мастерских «ГРАУНД Песчаная» и «ГРАУНД Ходынка», а в 2019 г. был перенесен в ГРАУНД Солянку. Сегодня это галерея-мастерская, занимающаяся развитием и популяризацией инновационных направлений в сфере современного искусства и культуры. Она исповедует кросс-дисциплинарный подход в своей деятельности, чему способствуют арт-резиденции авторской книги, саунд-арта, контемпорари музыки и танца, перформанса, инсталляции, литературы, современного театра и видеоискусства. Произведения здесь не только выставляются, но задумываются, создаются и распространяются.

Задача у проекта ГРАУД амбициозная, она так сформулирована его создателем: «Мы заполняем провал, дыру, каньон, бездонную расщелину между, так называемым классическим и так называемым современным искусством» [8]. О масштабной культурной задаче свидетельствует и название проекта, объединившее ряд, казалось бы, далеких значений: «Нужно было придумать общий проект и объединить его названием. Я ломала голову, и единственное, до чего смогла додуматься, – ГРАУНД, по аналогии с ground floor, то есть это «первый этаж» по-английски. Как бы андеграунд вышел на

поверхность и стал сотрудничать с государственными институциями – Ходынкой, Песчаной, а позже и с Солянкой. Много разных смыслов в этом слове: common ground – «общее мнение», playground – «игровая площадка». Но ГРАУНД – слово иностранного происхождения и пришлось пойти на хитрость, так что ГРАУНД – это аббревиатура «Государственного Районного Артистического Университета Независимых Дарований» [8]. Очевидно, что актуальное искусство готово стать «важнейшей частью жизни каждого человека». Его создатели действуют довольно энергично. Так, ГРАУНД Солянка расширяет свои границы, создавая и демонстрируя медиаконтент в интернет-пространстве. А в 2020 году опыт многолетней работы проекта ГРАУНД воплотился в создании музея «АСК» («Архив сенсорной культуры») – это собрание нематериальных произведений искусства, а также впечатлений от соприкосновения с объектами культуры: живые записи концертных импровизаций и новой музыки, исполнение прозы и поэзии современными авторами, монологи об искусстве. Методом трансляции своего контента в мир музей избрал радио-подкаст.

Очевидно, что проект «Зины поэтов – художников» стал частью широкого контекста современного искусства. Он представляет собой набор из пяти зинов, для которых объединились далекие друг от друга на первый взгляд российские художники и поэты. Зины представляют собой тонкие книжечки (от 10 до 14 страниц) формата А5, сделанные из обыкновенной бумаги, которая выступает «в качестве универсального медиатора, связывающего поэта и художника» [9, 254]. Е. Смышляет отмечает принципиальную важность производства зинов в бумажном формате, поскольку это, «во-первых, позволяет использовать им привычный художественный инструментарий, во-вторых, контактировать с потенциальным потребителем зина. Поскольку зины изначально предполагают небольшой тираж (чаще всего от 20 до 50 экземпляров), они создаются вручную, без использования профессионального типографского оборудования. Каждый экземпляр поэтического зина является уникальным художественным продуктом» [9, 254].

Каждый зин проекта «Зины поэтов – художников» имеет двух авторов: одного поэта и одного художника, чьи произведения сосуществуют в пространстве печатного издания, соединяя таким образом вербальный и визуальный коды. Авторами проекта стали: Илья Данишевский – Олег Кулик, Денис Ларионов – Катя Умнова, Оксана Васякина – Анастасия Левина, Даша Серенко – Саша Мар-

шани, Дина Гатина. Поэтический текст первичен, художники же интерпретируют его с помощью различных изобразительных приемов, расставляя важные, с их точки зрения, акценты. Так, на развороте зина Ильи Данишевского – Олега Кулика визуальная презентация явно доминирует над текстом, в который приходится с трудом вчитываться. Грубая телесность, явно акцентируемая художником, находит лексическое подтверждение: «раны», «перевязанные ребра», «собственная кость», «объятия», «побои». Разворот зина Дениса Ларионова – Кати Умновой, напротив, отличается скромным графическим присутствием художника, тем оно оказывается весомее. Слово «август», перечеркивающее поэтический текст, резюмирует его мортальные интонации. Художественный план зина Оксаны Васякиной – Анастасии Левиной представлен разноцветными, по преимуществу розовыми, полупрозрачными скрученными пятнами. Их форма и цвет отражает мысль поэта о тонкой грани присутствия/отсутствия женщины в мире. Выразителен зин Даши Серенко – Саши Маршани. С мыслью о крахе семейной жизни, несоответствии юношеских представлений о ней и реальности коррелирует и решенный в черном цвете рисунок, доминантой которого является перевернутый нож-крест. Отметим также легко восстанавливаемую лексическую связь между вербальным и визуальным рядами: с выделенным черным словами «не выноси сор из избы» рифмуются устойчивые сочетания «резать без ножа» и «нести свой крест», связанные с символикой рисунка. На развороте зина Дины Гатиной театрализованный образ женщины соотносится с содержанием поэтического текста, к котором дается своеобразный пересказ фильма «Любовники с Нового моста» с Дени Лаваном и Жюльетт Бинош в главных ролях.

В сентябре 2018 г. на челябинском поэтическом фестивале InВерсия был запущен творческий коллаб «Небесные коты», в рамках которого художницы Ольга Антипина и Елена Левина создавали поэзины на стихотворения его гостей. На данный момент художницами создано более 10 поэзинов на произведения К. Рубинского, Д. Суховей, Е. Захаркив, В. Лехциера, Е. Джаббаровой, А. Самойлова, Ю. Подлубновой, Е. Смышляева, Е. Симоновой, Г. Каневского, Я. Вишневской. В феврале этого года на фестивале самиздата в Петербурге художницы представили поэзины на стихотворения Нины Александровой и Владимира Коркунова.

Ольга Антипина при работе использует печать на пластилине, фотообработку, монотипию, Лена Левина – фотографические кол-

лажи, типографику и шелкографию. Они самостоятельно осуществляют монтаж поэтического текста, его пересборку, интерпретируют, наделяют новыми знаками и символами. Зину со стихами Нины Александровой художницы предлагают такое прочтение: «Реальный мир автора постепенно заменяется на пластилиновый прототип. Основой для художественной интерпретации текста стали слова «на самом деле сотрется всё» [10]. А также образ поэзина был составлен исходя из общего представления о творчестве поэта» [10]. Цель поэзина на стихотворение Владимира Коркунова авторами обозначена так: «Мы специально выбрали этот текст из представленной автором подборки. Процесс создания иллюстраций стал нашей терапией, важным эмоциональным актом. Проявление агрессии, передача художественными средствами негативного опыта. Поиск меры, степени воплощения негативного опыта путем обобщения его до художественного образа» [10].

О важности материала для проекта свидетельствует поэзин на произведение Константина Рубинского: «Монохром был выбран неслучайно. Это само солнце нагрело листы, вы держите их в руках ощущая тепло пепла на пальцах» [10]. Установка на уникальность издания очевидна, ощущается всеми заинтересованными сторонами. Вот как отозвался на поэзин автор претекста: «Давно хотел рассказать про это счастье: когда твою книжку с одним-единственным текстом издают вручную. Раритетные 20 экземпляров ручной книги в рамках проекта “Поэзин”, любовно сделанные Ольгой Антипиной и Леной Левиной. Книга живая, дышащая, не напечатанная, а написанная, нарисованная, разрезанная и скреплённая чуткими неторопливыми руками. Каждый экземпляр уникален. Ностальгия по андеграунду, по живому, камерному, штучному разговору с книжкой» [10].

Ольга Антипина и Лена Левина – художники, сделавшие создание поэзинов делом жизни. Они принимают участие в книжных ярмарках, фестивалях, благотворительных проектах, проводят мастер-классы для детей и взрослых. Так, в мае 2021 г. Ольга Антипина и Лена Левина провели мастер-класс в рамках проекта «Ночь музеев». Для него они взяли книги Еганы Джаббаровой «Красная кнопка тревоги», Константина Рубинского «Теперь никто не умер» и Геннадия Каневского «Всем бортам».

Зины способны откликаться и на серьезные вызовы. Так, в 2021 г. родилась идея большого коллективного проекта «Пляска смерти в высшей печати». Он вырос из идеи севастопольского художника Сергея Леймана поработать с сюжетом «Пляска смерти» в

гравюре. Он не просто черпает вдохновение в произведениях классиков, но воссоздает конкретные технологии работы старых мастеров, примеряя их на современные реалии. В числе любимых художников Лейман называет графиков Ганса Гольбейна-младшего, Альбрехта Дюрера и Маурица Эшера.

«Пляски смерти» – аллегорический сюжет живописи и словесности Средневековья, представляющий собой один из вариантов европейской иконографии бренности человеческого бытия: персонифицированная Смерть ведет к могиле пляшущих представителей всех слоев общества – знать, духовенство, купцов, крестьян, мужчин, женщин, детей. В Европе традиция макабра возникает как раз после крупной пандемии чумы, выкосившей в XIV в. немалую долю населения. За тему «плясок смерти» (нем. Totentanz, фр. danse macabre) авторы зина взялись на фоне пандемии, когда привычный мир рушился на глазах.

Таким образом, сохраняя контр-культурный заряд, зины являются способом индивидуального высказывания, честным и независимым инструментом для выражения художником своих идей, формой взаимодействия с кругом единомышленников.

Литература

1. Агеева, П. «Простой язык для проговаривания сложных вещей» : кто и зачем создает зины в России / П. Агеева. – Текст: электронный // Афина Daily: [сайт]. – 2020. – 30 сент. – URL: https://daily.afisha.ru/relationship/17080-prostoy-yazyk-dlya-progovarivaniya-slozhnyh-veschey-kto-i-zachem-sozdaet-ziny-v-rossii/?ysclid=leeppl8iic668427738 (дата обращения: 16.03.2023).

2. Сергиенко, К. Самиздатели : что такое зины и кто их создает / К. Сергиенко. – Текст : электронный // The City это твой город : [сайт]. – 2019. – 12 июля. – URL: https://thecity.m24.ru/articles/857?ysclid=leepr3s2wz 878598597 (дата обращения: 20.03.2023).

3. Крюкова, П. Подъем самиздата. Заменят ли зины глянец? / П. Крюкова. – Текст : электронный // Blueprint : электронный журнал. – URL: https://theblueprint.ru/culture/magazines/ziny?ysclid=leepuqmjzs208247087 (дата обращения: 18.03.2023).

4. Овчаренко, М. Новый самиздат : Зин-культура в России / Москва Овчаренко. – Текст : электронный // Look at me: [сайт]. – 2012. – 26 янв. – URL: http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-other/152753-anya-shiller (дата обращения: 16.03.2023).

5. Девочкина, О. 7 самых примечательных отечественных зинов / О. Девочкина. – Текст : электронный // tutdesign : электронный журнал. – URL: https://tutdesign.ru/cats/graph/12708-7-samy-h-primechatelny-h-otechestvenny-h-zinov.html?ysclid=leepv2kqyr254845835 (дата обращения: 18.03.2023).

6. Пронин, С. Новые независимые / С. Пронин. – Текст : электронный // Литературa : электронный журнал. – URL: https://literratura.org/actual/4692-sergey-pronin-novye-nezavisimye.html?ysclid=leepv9oqp4822207592 (дата обращения: 17.03.2023).

7. Житенев, А.А. «Книга поэта» как «книга художника» : «Imago» Д. Дмитриева / А.А. Житенев – Текст: непосредственный // Филологический класс. – 2020. – Т. 22, № 2. – С. 192–203.

8. Серегина, О. PlayГРАУНД Солянка / О. Серегина. – Текст : электронный // Граунд солянка : электронный журнал. – URL: https://solyanka.org/magazine/tpost/2xoohhi481-playgraund-solyanka (дата обращения: 19.03.2023).

9. Смышляев, Е.А. Зины как актуальная форма взаимодействия поэзии с визуальной культурой (на материале поэзинов фестиваля «Inверсия») / Е.А. Смышляев. – Текст: непосредственный // «Вакансия поэта» - 2 : проблематизация «поэтического» на рубеже XX–XXI веков : материалы двух конференций / под ред. А.А. Житенева и М.Г. Павловца. – Воронеж : Воронеж. обл. тип., 2020. – С. 249–257.

10. Антипина, О. Небесные коты / О. Антипина, Л. Левина. – Текст : электронный // Вконтакте : [сайт]. – URL: https://vk.com/skyartcats (дата обращения: 19.03.2023).

УДК 69.82-91
Е. М. Чигирева
Воронежский государственный университет

Отношение крестьянского населения к книге и чтению (на материалах Воронежской губернии)

Аннотация. В статье рассматривается отношение крестьянского населения пореформенной России к грамотности, литературе, чтению, выявляются наиболее популярные у крестьян Воронежской губернии авторы и произведения.

Ключевые слова: крестьянство, народная грамотность, лубочная литература, народное чтение.

Abstract. The article examines the attitude of the peasant population of pre-reform Russia to literacy, literature, reading, reveals the most popularauthors and works among the peasants of the Voronezh province.

Key words: peasantry, people's literacy, popular literature, folk reading.

Чтение – важнейший социальный процесс, обеспечивающий распространение идей и знаний в обществе. Исследование истории чтения, важное для целого ряда гуманитарных наук, невозможно без характеристики читателя, ведь текст без читателя – всего лишь набор знаков на бумаге. Содержание художественного произведения, в конечном счете, определяется умственной, душевной, духовной деятельностью читателя [1, 42]. Одна из важнейших характеристик читательской публики – ее литературные предпочтения, так как отношение к чтению, духовный мир читателя, его вкусы и интересы проявляются в том, каких авторов он знает, что он читал и что высоко оценивает [2, 73]. Для анализа читательских предпочтений нами был выбран так называемый пореформенный период истории России, последовавший за «великими либеральными реформами» императора Александра II и продлившийся до Первой русской революции, так как именно в эту переходную эпоху огромная, инертная, безграмотная крестьянская масса начинает постепенно приобщаться к образованию, грамотности, чтению.

Книга и печатное слово долго и тяжело проникали в деревню и не вошли в обиход несложной и примитивной жизни крестьянина. И это совершенно не было виной самого простого человека. На одном из заседаний органов местного самоуправления – губернском земском собрании – гласный А.В. Стрижевский горестно отмечал, что качество нашего народного образования «более чем сомни-

тельного достоинства»: вместо настоящего образования есть только примитивное обучение грамоте через заучивание нескольких молитв и зазубривания стихов без понимания их смысла. «Развивают ли наши школы народ? Нет и нет!» – восклицал дворянин [3, 206]. *По окончании* курсов в довольно раннем возрасте крестьянские дети не имели возможность достать книги для чтения, не было *народной˘* литературы, которая *отвечала* бы их потребностям.

По мере постепенного развития земской школы и народный учитель, и грамотность, и книга – все это стало насущной, неотъемлемой частью жизни крестьянина, стремящегося к чему-то большему. Знаменитый педагог Н.Ф. Бунаков в своих заметках о сельской жизни отмечал, что крестьяне начали видеть в образовательном учреждении лучшее прибежище для детей, куда их можно было выпроводить из тесной избы, чтобы они не мешали*ь*сь взрослым: «хорошо, если бы школа была, – проторил бы ребят туда, они и не болтаются», «без школы горе – ребята без всякого дела, мотаются без действия, дурно бегают» [4, 120]. *Постепенно крестьяне начинали* понимать, что школа не только отвлекает ребенка от праздного времяпрепровождения или вредительства, но и способствует умственному развитию, «толковости», «дошлости», «смекалке». Исследователи народного образования из Острогожского уезда еще в 1880-х гг. констатировали, что грамотность начинает «входить в моду», а грамотный человек составляет гордость для семьи [5, 115]. К концу XIX века начинают фиксироваться случаи самостоятельного обучения грамоте взрослыми крестьянами.

Земские исследователи народного мнения отмечали, что *все чаще* при опросах крестьян они слышат выражения «ученье – свет», «неграмотный что слепой». В ряду других ответов выделяется особая группа нравственно религиозной тематики: учение – «божеское дело», «святое занятие», «грамотный хоть Богу научится молиться», «грамота распутству не научит», «грамота и Богу приятна» и пр. «Мы выросли глупыми, детей нужно грамоте учить, чтобы умными росли», «неграмотный человек только что не бык», «грамотный за пятерых правит», «лежишь неграмотный як скотыняка», «неграмотный – тьма человек» – фиксировали выражения крестьян земские статистики. Некоторые крестьяне заявляли, что грамотный человек более почтителен, менее груб, «неграмотный скорей батьку отколотит» [5, 120]. Постепенно крестьяне начинали понимать и материальную выгоду, которую могло принести образование: «грамота дело большое, грамотному дороже платят на заводе, да он

и место скорей получит, чем неграмотный», «грамотному и на службе легче и ежели по торговле – способней, неграмотного обмануть легче», «неграмотного легче обмануть, а грамотный не так-то поддастся», «письменно всюду гож: приходи к купцу, в лавочку, в шинок – его принимают, они наживаются скорей, и дома – расписка какая, и всякое дело ему видней», «грамотный все счета производит и все, что нужно прочитает, а то на-ка разбери, пожалуйста, да поклонись ему за это» [4, 5]. Грамотный человек получал ряд возможностей, доступных неграмотному. Так, крестьяне приводили пример хуторянина, владевшего пасекой: он приобрел книгу *Бутлерова по пчеловодству* и активно использовал ценные данные, что позволило ему значительно увеличить производство меда на зависть соседям.

Среди историй крестьян, стремившихся к образованию, есть поистине трогательные сюжеты: так, земским статистам рассказали историю про 23-летнего молодого человека, устроившегося в земскую школу сторожем, чтобы днем слушать, что рассказывает преподаватель, а вечером учиться самому. В поселке Казанском Гнилушинской волости с сочувствием вспоминали юношу, самостоятельно научившегося читать, который не выпускал из рук книги, читал на ходу, на последние гроши покупал доступные издания, смог даже собрать целый книжный шкаф дома. Несмотря на то, что односельчане считали его «дурачком», часто собирались послушать его выразительное чтение.

С каждым годом отмечалось все большее стремление населения к чтению, причем, не только у *крестьянской молодежи, но и у стариков*, для которых чтение было праздником. Первая публичная библиотека в губернии была открыта в 1864 году в Воронеже, к 1895 году в губернии насчитывалось уже 63 библиотеки (за исключением частных и находящихся при сельских народных школах), однако доступных для общего пользования из них было всего 7, в том числе Публичная библиотека и два ее филиала (Кольцовский и Никитинский), библиотека братства Св. Митрофана и Тихона в Воронеже, отделение Публичной библиотеки в Боброве, 2 библиотеки при книжных магазинах в Задонске и Землянске, остальные же относились к правительственным, общественным учреждениям и учебным заведениям.

Отметим интересный факт про читательские запросы в воронежских библиотеках. Так, в 1891-1892 годах наибольшим спросом пользовались книги следующих авторов: А. Михайлов (723 запро-

са), Л. Толстой (688), Достоевский (646), Тургенев (527), Писемский (518), Гончаров (398), Жюль Верн (397), Немирович-Данченко (397), Диккенс (357), Соловьев (337) [6, 127]. Причем, фактически во всех губерниях Л.Н. Толстой не опускался ниже второй строки, следовательно, его действительно можно назвать всенародным писателем. Конечно же, это запросы городских жителей, у крестьянского населения доступ к библиотекам, очевидно, был ограничен. Вообще, ситуация с народным чтением складывалась печально не только из-за подавляющей неграмотности. По примерным расчетам земских статистов, в России к концу XIX века насчитывалось около 23 млн. читателей, на которых приходилась едва ли сотня бесплатных читален и библиотек. К этому добавлялась строгая цензурная политика Министерств внутренних дел и народного просвещения, существенно ограничивающая допуск ряда книг в народные читальни, пропуская только признанные полезными для простого населения, а также цензура церковная.

В свободное от домашних работ время крестьяне обращались в местную школу за книгами, выпрашивали у учителей и священников, часто, не имея наличных денег, выменивали книги на продукты, покупали книги у разносчиков. Неграмотные заставляли читать своих обученных детей или ходили послушать грамотного соседа. Если старики предпочитали книги преимущественно религиозного содержания, молодежь с удовольствием читала рассказы из русской истории, географии, сельскохозяйственного дела, повести, рассказы и пр.

Среди книг, которые крестьяне могли найти для чтения, большую часть составляли книги церковного содержания (25%), духовно-нравственного (23%), жития (23%), книги же научно- популярного и светского художественного содержания составляли меньшинство. Среди них крестьяне могли прочитать мелкие произведения Л.Н. Толстого, «Потерянный и возвращенный рай» Мильтона, Пушкина, Загоскина, Гоголя, Островского, Лескова, Гаршина и Баранцевича.

Главным в книге крестьяне считали понятность: «хороша, потому что понятна». В первую очередь оценивался стиль изложения, содержание имело меньшее значение. Книги, которые не удовлетворяли требованию «понятности» считались плохими, бестолковыми, Так, к числу подобных крестьяне отнесли «О вере в Христа» издания Общества Поощрения духовно-нравственных книг, «О смерти закоренелого грешника», «О путях промысла Божия в жизни человеческой», «Об антихристе и кончине мира», «Христиан-

ство в борьбе с язычеством». Любимыми же, зачитанными до дыр стали «Разные размышления преосвященного Тихона», «В скорби к Богу поскорее», «Указание пути в царствие небесное».

Из книг светского содержания собой популярностью пользовались сказки. Из множества сказок, циркулирующих по деревне, чаще всего встречались «Об Иване богатыре, о прекрасной супруге его Светлане и о злом волшебнике Карачуне», «Об Иване Царевиче, жар-птице и сером волке», «Об Иванушке-дурачке», «Об Иване царском охотнике», «Сказка и сильном и славном богатыре Сидоне», «Сказка о волшебной находке», «Сказка и семи Семенах родных братьях», «Страшный волшебник и храбрый могучий витязь Рогодай», «Сказка о славном и сильном богатыре Бове Королевиче и прекрасной супруге его Дружевне», «Сказка о славном и могучем богатыре Еруслане Лазаревиче и о его супруге прекрасной Анастасии Вахрамеевне», «Конек-Горбунок» (подражание Ершову), «Мальчике с пальчик», «сказка о трек королевичах», «Сказка о Бабе-Яге, костной ноге», «Сказка о гибели Кащея Бессмертного», «Заднепровская ведьма», «Скатерть-хлебосолка», «Громобой витязь Новгородский» и пр. Сказки, безусловно, нравились крестьянам всех возрастов, кроме самых пожилых, называвших их «болтушками», «балясными книжками», «брехеньками». Особенное удовольствие доставляли сказки, написанные в стихах («Конек-Горбунок», «Царь-Берендей», Мертвая и спящая царевна»): чтецы с большим воодушевлением выкрикивали рифмы, наслаждаясь складностью и гладкостью речи. Однако подобная критика не относилась к сказкам Пушкина, Жуковского, Льва Толстого, удачным интерпретациям былин о богатырях (один из сборников составил Н.Ф. Бунаков – «Народные былины о русских могучих богатырях»), а также некоторых сказок, переделанных или заимствованных из произведений известных русских писателей, например, сказка П. Карманова «Пропавшая совесть». Неодобрение стариков вызывал лишь «Первый винокур» Л.Н. Толстого за обилие «черных» слов, а также из-за изображения на обложке хвостатых и рогатых демонов. В дом нести книгу запрещали, поэтому молодежь активно читала ее тайком.

Из иностранных авторов сказок в деревне были распространены Андерсен, Гауф и братья Гримм, благодаря дешевому изданию типографии Маракуева.

Из книг, вошедших в разряд «светских», наиболее популярны были практически неизвестные сейчас «Удивительные приключения пошехонцев», «Таинственный монах», «Турецкий пленник», «Клад в

могиле», «Егор Урван» Алексея Пазухина, «Пермские леса или жизнь лесного бродяги», «Муромский лес», «Зимовка и голодовка на Новой земле», но самые популярные – «Повесть о приключениях английского милорда Георга» Матвея Комарова, «Битва русских с кабардинцами» Николая Зряхова и «Анекдоты о шуте Балакиреве» - типичные примеры лубочной литературы для невзыскательных и наивных читателей. Находчивые ответы Балакирева считались верхом остроумия, прекрасная магометанка, умирающая на гробе своего мужа - верхом трагизма, а пленительный милорд, неотразимый покоритель женских сердец, был выше всякого сравнения.

Из произведений лучших русских писателей в деревню попадал лишь небольшая часть, притом в совершенно незначительном количестве. Наибольшую распространенность получили сочинения Л.Н. Толстого (45%), А.С. Пушкина (18,6%), Д. Григоровича (12,5%). Без сомнения, из великих писателей любимым у народа был Толстой, его небольшие произведения пользовались огромной популярностью, кроме «Первого винокура», что уже было отмечено выше.

«Севастопольская оборона», «Кавказский пленник», «Чем люди живы», «Упустишь огонь – не потушишь», «Бог правду видит, да не скоро скажет», «Два старика», «Свечка» и другие сочинения прочитывались по несколько раз подряд, вызывали одобрение даже у стариков. Важнейшее значение рассказов Льва Николаевича заключалось в том, что они заставляли читателей размышлять, обсуждать содержание, отыскивать внутренний смысл. Эта умственная деятельность, возбуждаемая автором, не проходила для читающих даром, постепенно они привыкали относиться к читаемым книгам более сознательно, интересоваться не только содержанием, но и идейной стороной повествования. Деревенский читатель искал в книге не столько развлечения, сколько поучения, наставления, в этом отношении произведения Л.Н. Толстого представляли собой образец того, как нужно писать для народа. Большинство крестьян так отзывались о его рассказах: «хоть всю ночь читай их, не соскучишься», «вся в памяти стоит, какую ни прочти», «все тебе явственно, хоть и мала книжка» [5, 80, 83, 88].

Из сочинений Пушкина крестьянам более всего были знакомы сказки и «Капитанская дочка», из Григоровича – рассказы «Пахарь», «Прохожий» и «Светлое Христово Воскресение», Лермонтова – «Песня про купца Калашникова» и некоторые стихотворения, Тургенева – «Бежин луг», «Бирюк», «Живые мощи» и «Певцы». Самым глубоким свидетельством симпатии крестьян к Тургеневу и

его «Запискам охотника» было сообщение библиотекаря из Задонского уезда о том, что от них «остались один лоскутки» [5, 90]. Приведенные факты подтверждают правоту тех просветителей, которые считали, что для народа не нужна специальная, упрощенная для него литература, даже полуграмотный, невежественный крестьянин поймет мысли, заложенные в настоящей литературе, поэтому народу нужны были «не народные книги, а дешевые, потому что он бедняк, а не дурак» [6, 142].

По свидетельствам земских статистов и земских учителей, крестьяне очень любили стихи. Возможно, объяснение кроется в особой певучести славянского фольклора, что упрощало восприятие стихотворной речи, или же в том, что непонятность стихотворений скрашивалась красотой их звучания. Простые крестьяне и в начале XX века не имели доступа к качественной, высокой поэзии, которой так богато наше отечество, чаще всего эстетические потребности удовлетворялись при прочтении незамысловатых стихов из учебника ребенка, обучавшегося в народной школе. Крестьяне лучше всего были знакомы с произведениями А.В. Кольцова, И.С. Никитина и Н.А. Некрасова. Про последнего говорили, что он «так в душу и лезет, слезу выжимает». Особенно ценили и произведения И.С. Никитина, который присмотрелся к мужику достаточно, для того чтобы оставить в своих сочинениях драгоценные черточки современной ему крестьянской жизни [7, 404].

Из произведений научно-популярного содержания любовью и уважением крестьян пользовались книги исторические: «Рассказ и св. равноапостольном князе Владимире и крещении русского народа», «Переход русских через Дунай», «Куликовская битва», «О царе мученике», «О генерале Скобелеве», «О покорении царства Казанского», «О злых временах татарин и Мамаевом побоище», «О смутном времени на Руси», «О Суворове», «О Петре Великом», «Царь – герой и миротворец», «Народная война 1812 года» и пр. Причем, книги исторического содержания были крестьянам доступны, ибо в изобилии содержались в школьных библиотеках, что объясняется курсом государства на популяризацию истории.

Кроме книг в крестьянские избы иногда проникали и печатные издания. Среди читаемых народом газет и журналов можно выделить «Сельский вестник», «Воронежские губернские ведомости», «Воронежские епархиальные ведомости», «Свет», «Родина», «Нива», «Вокруг Света», «Воронежский телеграф», «Дон».

Таким образом, мы удостоверились в том, что в крестьянском сознании за несколько десятилетий пореформенной эпохи произошел существенный духовный переворот, определивший уважительное отношение к грамотности и трепетное – к книге. Об этом свидетельствуют статистические данные, беспрестанные ходатайства сельских сходов об открытии библиотек, устройство читален, закупке книг и т.д., а также стремление крестьянина отправить своего ребенка в школу, чтобы обучиться отечественной словесности.

Литература

1. Асмус В.Ф. Чтение как труд и творчество [Электронный ресурс] // https://russianclassicalschool.ru/bibl/slovesnost/literatura/item/1712-v-f- asmus-chtenie-kak-trud-i-tvorchestvo.html (дата обращения 25.04.2022).

2. Рейтблат А.И. От Вовы к Бальмонту. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 448 с.

3. Журналы Воронежского губернского земского собрания за 1884 год. Издание Воронежского губернского земства. – Воронеж: Типография В.И. Исаева, 1885. 412 с.

4. Бунаков Н.Ф. Сельская школа и народная жизнь. Наблюдения и заметки сельского учителя. СПб.: Тип-ия Общества «Общественная польза», 1906. 229 с.

5. Материалы по народному образованию Воронежской губернии / Сост. И. Воронов, ред. Ф.А. Щербина. Воронеж: Тов-во печати С.П. Яковлева, 1899. 418 с.

6. Рубакин А.Н. Этюды о русской читающей публике. СПб.: Изд-во О.Н. Попова, 1895. 246 с.

7. Поликарпов Ф. Народная жизнь в изображении И.С. Никитина / Ф. Поликарпов // Памятная книжка Воронежской губернии на 1911 год. Воронеж: Типо-литография Губернского правления. Отд. III. С. 1-15.

УДК 801.731
О. А. Швецова
Воронежский государственный университет

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПОЭМА А.С. МАКАРЕНКО – ГИМН ИСКРЕННЕЙ ВЕРЫ В ЧЕЛОВЕКА

Аннотация. В статье рассматриваются языковые особенности «Педагогической поэмы» А.С. Макаренко, помогающие выявить основную авторскую идею произведения.

Ключевые слова: «Педагогическая поэма», А.С. Макаренко, языковые особенности, сильные позиции художественного текста.

Abstract. The article deals with the linguistic features of the «Pedagogical poem» by A.S. Makarenko, which help to reveal the main author's idea of the work.

Key words: “Pedagogical poem”, A.S. Makarenko, linguistic features, strong positions of the literary text.

У человека должна быть единственная специальность –
он должен быть большим человеком, настоящим человеком.
А.С. Макаренко

А.С. Макаренко – один из признанных классиков мировой и отечественной педагогики, чье имя в 1988 г. решением ЮНЕСКО, наряду с именами Джона Дьюи, Георга Кершенштайнера и Марии Монтессори, вошло в число четырех педагогов мира, определивших стиль педагогического мышления в XX веке. Одним из самых известных произведений А.С. Макаренко является «Педагогическая поэма», основные идеи которого не теряют значимости и актуальности в сфере воспитания подрастающего поколения и по сей день.

«Педагогическая поэма» содержит художественно-документальное описание, посвященное созданию в 1920 г. под Полтавой колонии им. М. Горького. Эпическая маштабность художественного замысла произведения очевидна: показать как рождение нового, настоящего советского человека, так и рождение новой педагогической науки.

Обратимся к анализу языковых особенностей поэмы, которые помогут нам глубже понять масштабность замысла автора.

В заглавие романа – абсолютно сильную позицию – вынесено ключевое для понимания всего произведения слово «педагогическая». Эта лексема многократно повторяется в романе, образуя тематическую группу «педагогика»: *педагогическая поэма, педагоги-*

ческая братия, педагогическое падение, педагогический след, педагогический транспарант, педагогический персонал, педагогическая душа, педагогическая жизнь, педагогическая техника, педагогическая наука и др.

Члены этой лексической группировки, в свою очередь, могут образовывать антонимическую оппозицию «новая педагогика – старая педагогика», которая красной нитью проходит через все произведение, например: *настоящая педагогика, педагогическое производство, педагогические-техническая мысль, большевистская педагогика – старая педагогическая плоскость, педагогические предрассудки, бесплодные педагогические споры, педагогическая несуразность* и др.

Роман имеет кольцевую трехчастную композицию: начинается с пролога, повествующего о появлении идеи создания колонии для малолетних преступников (им, по сути дела, служит первая глава «Разговор с завгубнаробразом») и заканчивается эпилогом, являющимся своеобразным подведением автором итогов своей семилетней педагогической деятельности. Все главы романа («Бесславное начало колонии имени Горького», «Дела государственного значения», «Хождение Семена по мукам», «Гримасы любви и поэзии» и многие другие) – своеобразные зарисовки суровых, трудных и в то же время счастливых будней трех колоний, возглавляемых А.С. Макаренко.

Педагогика А.С. Макаренко – это педагогика борьбы за создание крепкого коллектива, основу которого составляют дисциплина, труд, организация собственного быта, а также собственный стиль, тон, традиции и совместное воспитание: «В своем докладе о *дисциплине* я позволил себе усомниться в правильности общепринятых в то время положений, утверждающих, что наказание воспитывает раба, что необходимо дать полный отпор творчеству ребенка, нужно больше всего полагаться на самоорганизацию и самодисциплину. <...> я отстаивал линию создания сильного, если нужного, и сурового, воодушевленного коллектива, и только на коллектив возлагал все надежды...» [1, 137-138]; «Неудача многих детских учреждений происходила оттого, что у них не выработался стиль и не сложились привычки и традиции...» [1, 632]; «...наша колония была единственной в Союзе, проводившей опыт совместного воспитания» [1, 123].

Идеальным коллективом, к созданию которого нужно стремиться, является для А.С. Макаренко, коллектив чекистов, обладающий высоким интеллектом, образованием, культурой, уважающий как свой, так и чужой труд, принципиальный, имеющий чувство обще-

ственной перспективы, связанный единством традиций: «Увидел я и много других особенностей: и всепроникающую бодрость, и немногословие, и отвращение к штампам, неспособность разваливаться на диване или укладывать живот на стол, наконец, веселую, но безграничную работоспособность, без жертвенной мины и ханжества, без намека на отвратительную повадку “святой жертвы”. И наконец, я увидел и ощутил осязанием то драгоценное вещество, которое не могу назвать иначе, как социальным клеем: это чувство общественной перспективы, умение в каждый момент работы видеть всех членов коллектива, это постоянное знание о больших всеобщих целях, знание, которое все же никогда не принимает характера доктринерства и болтливого, пустого вяканья» [1, 709-710].

Коллектив всегда находится в развитии, он противопоставляется как толпе, так и личным интересам. Ведь только в коллективе есть движение вперед, а ребенок становится личностью, борцом и человеком: «Не может быть допущена остановка в жизни коллектива. Я обрадовался по-детски: какая прелесть! Какая чудесная, захватывающая диалектика! Свободный рабочий коллектив не способен стоять на месте. Всемирный закон всеобщего развития только теперь начинает показывать свои настоящие силы. Формы бытия свободного человеческого коллектива – движение вперед, форма смерти – остановка» [1, 429-430].

Педагогика А.С. Макаренко – это педагогика безоговорочного оптимиста: «Хорошо было то, что я всегда ощущал себя накануне победы, для этого нужно было быть неисправимым оптимистом» [1, 61-62].

Богато и эмотивное поле произведения. В поэме представлен широкий спектр эмоций – от самых отрицательных до самых положительных. Это чувство

– гнета, отчаяния: «Угнетали колонию не только эти чувства. И для меня, и для каждого колониста ясно было, что колонию положили на плаху и занесли над нею тяжелый топор, чтобы оттяпать ей голову» [1, 387]; «Я думал о том, что жизнь моя каторжная и несправедливая... Может быть, мой труд и моя жертва окажутся просто ненужным никому сгустком бесплодно израсходованной энергии?» [1,389];

– злобы, гнева: «Я бродил по колонии до наступления темноты, обуреваемый самыми тяжелыми мыслями... Вместе с мыслями у меня расшевелилась злоба. Я начинал узнавать в себе гнев тысяча девятьсот двадцатого года. За моей спиной вдруг обнаружился соблазняющий демон бесшабашной ненависти» [1, 512];

– зависти, обиды: «С тяжелым чувством зависти и обиды я развернул перед чекистом “педагогическую точку зрения”. Он доверчиво принял ее за плод моего педагогического опыта и поблагодарил. Я возвращался в колонию, скомканный завистью. Кому-то придется работать в этом дворце? Нетрудно построить дворец, а есть кое-что и потруднее» [1, 688];

– грусти: «Я разделяю их детское недоумение, я понимаю их грусть – грусть людей, до конца уважающих справедливость» [1, 387].

Однако основными чувствами и эмоциями, преобладающими в коллективе, являются

– восторг: «Я видел, с каким искренним восторгом осматривают хлопцы свой новый костюм, с каким неожиданным кокетством расправляют складки рубах, вертят в руках тюбетейки. <…> Среди куряжан нашлось очень много красивых ребят, да и остальные должны были похорошеть в самом непродолжительном времени, ибо красота есть функция труда и питания» [1, 621];

– радость: «За столами в саду радостно и разговорчиво, и Марии Кондратьевне хочется плакать от разных причин: от усталости, от любви к колонистам, оттого, что восстановлен и в ее жизни правильный человеческий закон, попробовала и она прелести трудового свободного коллектива» [1, 368];

– счастье: «У меня сохранился список командиров той счастливой эпохи» [1, 372].

Эмоциональный, метафоричный, яркий, образный и язык поэмы. Особенно наглядно это проявляется в характеристике воспитанников, в меткости и точности педагогических определений и формулировок: «Ребята сначала запирались, но я на них прикрикнул и горизонты прояснились» [1, 32]; «Задоров, как всегда, спокойно и уверенно улыбался; он умел все делать, не растрачивая своей личности и не обращая в пепел ни одного грамма своего существа. И, как и всегда, я никому так не верил, как Задорову: так же, не растрачивая личности, Задоров может пойти на любой подвиг, если к подвигу его призовет жизнь» [1, 67]; «Несмотря на то что мы жили в лесу, мне почти не приходилось бывать в самой его гуще. Человеческие дела приковывали меня к столам, верстакам, сараям и спальням. Тишина и чистота соснового леса, пропитанный смолистым раствором воздух притягивали к себе. Хотелось никуда отсюда не уходить и самому сделаться вот таким стройным мудрым ароматным деревом и в такой изящной, деликатной компании стоять под синим небом» [1, 159]; «Для колонистов жизнь во вто-

рой колонии была мало притягательной, в особенности зимой. В старой колонии мы успели приспособиться, и так хорошо все здесь улеглось, что мы почти не замечали ни каменных скучных коробок, ни полного отсутствия красоты и поэзии. Красота заменилась математическим порядком, чистотой и точной прилаженностью самой последней, пустяковой вещи» [1, 229]; «Лес рук вытянулся вверх. Я внимательно пересмотрел ряды всех моей громады» [1, 607].

Таким образом, мы видим, что педагогика Макаренко – это педагогика нового человека, повторяющая педагогику всего общества и отличающаяся искренней верой в человека, подлинным гуманизмом, педагогика, основные принципы и идеи которой не теряют своей значимости и актуальности и по сей день.

Литература

1. Макаренко, А. С. Педагогическая поэма / А.С. Макаренко. – Москва: Изд-во АСТ, 2018. – 736 с.

УДК 821.161.1 – 312.6
Т. Ю. Яровая
Воронежский государственный университет

Книга как форма нравственно-эстетического идеала главного героя (на материале романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева»)

Аннотация. Данная статья посвящена роли книги в становлении нравственно-эстетических основ личности главного героя романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева». Образ книги предстает на страницах романа в широком значении: и как мир литературы, окружавший Алексея Арсеньева с детства до глубокой зрелости, и как источник формирования лучших человеческих качеств, которые осмысляются им с высоты прожитых лет. Анализ жизненного пути героя позволяет сделать вывод о том, что среди его эстетических и нравственных идеалов Книга всегда занимала приоритетные позиции, развивая фантазию в детстве, тягу к путешествиям в юности, интерес к истории и культуре в зрелости. Лучшие события жизни Арсеньева нередко рассмотрены через призму литературных произведений великих писателей и поэтов разных эпох и стран, чьи мысли близки и понятны самому автору.

«Книжный мир» романа «Жизнь Арсеньева» раскрывает многие грани языковой личности главного героя и автора.

Ключевые слова: книга, этика, эстетика, нравственно-эстетический идеал, личность И.А. Бунина, роман «Жизнь Арсеньева».

Abstract. This article is devoted to the role of the book in the formation of the moral and aesthetic foundations of the personality of the protagonist of I.A. Bunin's novel “The Life of Arsenyev”. The image of the book appears on the pages of the novel in a broad sense: both as the world of literature that surrounded Alexey Arsenyev from childhood to adulthood, and as a source of formation of the best human qualities, which are comprehended by him from the height of his years. The analysis of the hero's life path allows us to conclude that among his aesthetic and moral ideals, the Book has always occupied priority positions, developing fantasy in childhood, craving for travel in youth, interest in history and culture in adulthood. The best events of Arsenyev's life are often viewed through the prism of literary works by great writers and poets of different eras and countries, whose thoughts are close and understandable to the author himself. The "book world" of the novel “The Life of Arsenyev” reveals many facets of the linguistic personality of the protagonist and the author.

Key words: book, ethics, aesthetics, moral and aesthetic ideal, personality of I.A. Bunin, novel “The Life of Arsenyev”.

В художественном наследии писателя роман «Жизнь Арсеньева» занимает особое место, носит итоговый характер в плане полувекового жизненного пути. Как известно, к написанию романа И.А. Бунин приступил в 1927 году, в Приморских Альпах. Первые четыре главы написаны в период с 1927 по 1929 гг., после трехлетнего перерыва появится пятая глава и выйдет отдельной книгой в 1939 г. в Брюсселе. Пребывая в вынужденной эмиграции, русский писатель и «очень русский человек», как говорил о себе И.А. Бунин, обращается к теме Памяти, к тем временам, когда у истока дней формировалось его мировоззрение, определившее и многие особенности его литературной личности.

В русской и зарубежной литературе найдется немало произведений, в названии которых есть слово «жизнь»: А. Шопенгауэр «О ничтожестве и горестях жизни», Ги де Мопассан «Жизнь», А.П. Чехов «Моя жизнь», М. Горький «Жизнь Клима Самгина» и ряд других. При всем многообразии сюжетов и судеб можно заметить нечто общее, что объединяет эти «литературные жизни», – желание автора (через рассказчика, повествователя, героев) высказать себя, озвучить свои главные мысли-выводы, которые стали знаками его

души и судьбы. А что может быть ближе для писателя-творца, как не его собственная жизнь, осмысленная годами, переживаниями, взлетами, падениями, страстями, борьбой, поисками выхода из тупиков и обретения истины?

Автобиографичность романа, как пишут многие критики и замечают почитатели творчества И.А. Бунина, очевидна. Однако для писателя важно подчеркнуть не сходство эпизодов своей биографии с жизнью Алексея Арсеньева, а именно осмысление этой самой биографии с позиции времени и обретения жизненной мудрости. Эта мысль образно отражена в словах китайского писателя и поэта Чжан Чао: «Читать книги в юности – все равно, что глядеть на луну через щелку. Читать книги в зрелости – все равно, что смотреть на луну посреди своего двора. Читать книги в старости – все равно, что любоваться луной с высокой открытой террасы. Потому что глубина проникновения в прочитанное соответственна накопленному жизненному опыту» [1, 30]. Мы видим, что автор-повествователь подошел к написанию романа уже умудренным человеком, и очень ответственным за то, что он хотел сказать читателям-потомкам. Правда, по свидетельству современников, сам автор иногда сомневался: а можно ли вообще рассказать, что такое жизнь? [2].

Отраженная в Слове, жизнь представляется И.А. Бунину как противостояние миру тьмы и смерти:

Молчат гробницы, мумии и кости,
Лишь слову жизнь дана.
Из древней тьмы на мировом погосте
Звучат лишь письмена…
(из стихотворения «Слово») [3, Т.1, 369].

В этих «письменах» автор видит спасение от забвения и своего Слова, своего творчества. В данном контексте образ Книги становится символом самой жизни для автора и его героев.

Среди множества граней, формировавших систему взглядов на мир главного героя романа «Жизнь Арсеньева», Алексея Александровича Арсеньева, мы можем назвать Книгу (в широком смысле этого слова) как источник знаний, процесс чтения, способ приобщения к мировой литературе в целом, как форму нравственно-эстетического идеала творческой личности.

Термин «эстетический идеал» в настоящее время активно используется в литературоведении, однако довольно долго «являлся понятием эстетики и философии, поскольку эстетический идеал неотрывен от понятий «идеал» и «идеальное» [4, 16].

Выделяют несколько подходов к определению идеала. Для нас важным представляется мысль о том, что «…идеал может возникнуть в сознании художника, который обладает удивительной способностью мыслить образами, воплощать свои идеи именно в образах (живописи, скульптуры, литературы). В этом случае мы уже говорим о специфическом идеале, который обозначается как эстетический идеал» [4, 16].

Как считают исследователи, «…эстетический идеал имеет три основных формы проявления в художественном произведении: 1) в художественном образе, постигаемом на уровне анализа характера, сюжета, композиции литературного произведения; 2) в художественном способе воплощения его в художественном материале; 3) в авторской художественной концепции, опирающейся на индивидуальный стиль писателя, его образ мысли» [4, 17].

Книга как форма эстетического идеала литературного героя, на наш взгляд, показана автором на всех трех уровнях. И как образ-символ, о чем мы говорили выше, и в художественных описаниях литературных произведений других авторов, и на уровне художественного стиля, что особенно важно для художника слова. Мы знаем, насколько ревностно отстаивал И.А. Бунин в своем творчестве позиции реализма, также и молодой его герой, начинающий поэт и писатель Алексей Арсеньев, всей душой принимает реалистические традиции литературы Пушкинской эпохи.

Говоря об идеале героя, необходимо подчеркнуть связь эстетики с нравственными нормами. В «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой нравственность трактуется как «…правила, определяющие поведение, духовные и душевные качества, необходимые человеку в обществе, а также выполнение этих правил, поведение» [5, 360]. Т. об., нравственность отражает взаимоотношения между людьми, устои их жизни, общечеловеческие ценности.

Неспешно разворачивается перед читателем жизнь-повествование Алексея Александровича Арсеньева – молодого, одаренного, талантливого человека. Мы видим «прошлое в настоящем, где умудренный жизненным опытом повествователь анализирует себя молодого и вторгается в план настоящего со своими поздними размышлениями» [6, 22-23]. В данном «воспоминании» писателя огромную роль занимает литература. Ей посвящены не только рассуждения главного героя, но и целые отрывки из произведений русских и зарубежных поэтов и писателей, прецедентные тексты, цитаты.

Книга как форма и содержание, как образ мысли предстает в романе в том широком понимании, которое приписывали ей еще мудрецы древности, сравнивая со многими явлениями и предметами жизни: Книга – друг, собеседник, наставник, учитель, мыслитель, путь, зеркало мира [8].

Следуя за фабулой романа, мы выделяем определенные этапы в жизни главного героя, наполненные теми или иными литературными именами. Персонажи русского фольклора иллюстрируют воспоминания самой ранней поры жизни Алеши Арсеньева: Василиса Премудрая, Царь-Девица, Бова Королевич. Свое обучение чтению герой романа И.А. Бунина начинал не с Азбуки, а с русского перевода «Дон-Кихота» Сервантеса. Причиной тому явился домашний учитель Алеши Арсеньева – Баскаков (в реальной жизни И.А. Бунина – Ромашков). Арсеньев вспоминал о своем первом учителе и о том времени: «Дон-Кихот, по которому я учился читать, картинки в этой книге и рассказы Баскакова о рыцарских временах совсем свели меня с ума» [3, 35]. И далее: «А за Дон-Кихотом и рыцарскими замками последовали моря, фрегаты…». «Картинки в Робинзоне» пленили бунинского героя на всю жизнь так же, как книги французского моряка и романиста, создателя жанра колониального романа Пьера Лоти [3, 36].

Имя А.С. Пушкина относится к знаковым в творчестве И.А. Бунина. Оно несет большую смысловую нагрузку и в раскрытии образа главного героя романа «Жизнь Арсеньева», который вспоминал: «Я слышал о нем с младенчества, и имя его упоминалось у нас с какой-то почти родственной фамильярностью, как человека вполне «нашего» по тому общему кругу, к которому мы принадлежали вместе с ним» [13, 37].

С особой теплотой говорит Алексей Арсеньев о книгах, которые он видел в детстве в своем доме и в усадьбе родственников. Все восхищало героя романа: и «романтические виньетки», и «синеватая бумага», и «чистая, стройная» красота, благородство, высокий строй всего того, что было на этой бумаге напечатано!» [11, 101].

Имена таких известных поэтов, как Сумароков, Анна Бунина, Державин, Батюшков, Жуковский, Веневитинов, Языков, Козлов, Баратынский, помогли главному герою «Жизни Арсеньева» возвыситься до мечты стать поэтом: «С этими томиками, – вспоминает Арсеньев, – я пережил все свои первые юношеские мечты, первую полную жажду писать самому, первые попытки утолить ее, сладострастие воображения» [3, 101].

Благодаря поэзии М.Ю. Лермонтова в душе юного Алеши Арсеньева поселилась «тоска о далеких странствиях и путешествиях». Лермонтовская тематика в романе «Жизнь Арсеньева» отражена и в названиях его произведений: «Демон», «Мцыри», «Тамань», «Парус», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой».

И.А. Бунин и его литературный герой были очарованы образами гоголевских персонажей, их языком, описанием природы и быта Малороссии. Детская душа Алеши Арсеньева, воспринимая «незабвенные строки» Н.В. Гоголя, училась различать «что хорошо, что дурно, что лучше и что хуже, что нужно и что не нужно ей!» [3, 39].

В гимназический период бунинский герой увлечен не только романами Вальтера Скотта, но и стихами Ивана Саввича Никитина. Известно, что И.А. Бунин тепло относился к поэту-земляку, в 1842 году он посвятил ему статью «Памяти сильного человека».

К шестнадцати годам юному Арсеньеву казалось, что его «жизненный опыт» огромен: «Было чувство, что у меня «все впереди», чувство своих молодых сил…Был повышенный душевный строй, как прирожденный, так и благоприобретенный за чтением поэтов, непрестанно говоривших о высоком назначении поэта, о том, что “поэзия есть бог в святых мечтах земли”, что “искусство есть ступень к лучшему миру”…» [3, 117].

Имя молодого «безвременно погибшего поэта» Семена Яковлевича Надсона волновало Алексея Арсеньева, оно было окружено славой, что вызывало в его душе «горячее желание и собственной славы» [3, 39].

Говоря о «Слове о полку Игореве», исследователь Е.С. Романичева отмечает: «…величайший памятник древнерусской книжности явился своеобразным «ключевым» текстом национальной культуры, оказал существенное влияние на писателей многих эпох» [7, 137]. Алексей Арсеньев был совершенно пленен сюжетом и образами «Слова». Перечитав данное произведение, он вдруг понял «всю его несказанную красоту», ему захотелось увидеть Донец, «воспетый певцом Игоря» [3, 79–180].

Орловский период жизни Арсеньева обозначен такими литературными именами как Тургенев, Лесков, Аксаков, а также именами героев романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» (Лиза, Лаврецкий, Лемм). Посещение Арсеньевым заброшенной усадьбы в Орле воскресило в памяти бунинского героя жизнь ее литературных обитателей, вызвав страстное желание любви. Своей возлюбленной Лике (прототип – Варвара Григорьевна Пащенко) Алексей Арсень-

ев не раз декламирует строки из Гете, а также приводит его цитаты, собранные в труде Эккермана [3, 337]. Уже тогда он делает вывод: «Какое несметное количество было на земле поэтов, романистов, повествователей, а сколько уцелело их? Все одни и те же имена во веки вечные! Гомер, Гораций, Вергилий, Дант, Петрарка…Шекспир, Байрон, Шелли, Гете…Расин, Мольер… Все тот же "Дон-Кихот", все та же "Манон Леско"…» [3, 232].

В Орле Арсеньев посещал библиотеку, где читал известные журналы того времени «Московский вестник», «Полярная звезда», «Северные цветы», «Современник», «Отечественные записки», а также книги «Всемирный путешественник», «Биографии замечательных людей». Для бунинского героя это был неслучайный выбор книг для чтения: «…все затем, чтобы в них искать какой-то поддержки себе, с завистью сравнивать себя с замечательными людьми… В этой комнате я, помню, впервые прочел Радищева – с большим восхищением» [3, 232].

Размышляя над тем, как назвать будущую повесть «о самом себе», молодой Арсеньев явно делает ссылку на трилогию Л.Н. Толстого, название которой трансформируется у И.А. Бунина в «Детство, отрочество». Литературные образы Л.Н. Толстого помогали бунинскому герою выразить свое понимание толстовства, которое складывалось, помимо прочего, «из тех сильных противоположных чувств», которые возбуждали в нем Пьер Безухов, Анатолий Куракин («Война и мир»), князь Серпуховской («Холстомер»), Иван Ильич («Смерть Ивана Ильича»), рассказы «Казаки» и «Много ли человеку земли нужно», статья «Так что же нам делать».

Говоря о А.П. Чехове, бунинский герой преображался: «Новый рассказ Чехова! В одном виде этого имени было что-то такое, что я только взглядывал на рассказ, даже начала не мог прочесть от завистливой боли того наслаждения, которое предчувствовалось» [3, 229].

Читатель вместе с героем романа совершает жизненный путь от самого детства Алеши Арсеньева до его двадцатилетия, оказываясь при этом на разных уровнях повествования: «молодого Арсеньева, живущего непосредственно, взрослого героя Арсеньева, вспоминающего свою жизнь, и самого автора-повествователя…» [8, 231]. По мере взросления героя расширятся круг его литературных интересов.

Эстетические идеалы, сформированные чтением и писательским трудом, обогатили языковую личность героя романа «Жизнь Арсеньева». Книги детства развили фантазию, образность, тягу к путешествиям; А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь стали учителя-

ми в поэзии и прозе, истории России; Л.Н. Толстой, Гете, Шекспир, Байрон вывели на философский уровень познания действительности.

Автор и его литературный герой щедро делятся со своим читателем сокровенным опытом пережитого. Этот опыт – бесценный дар самого писателя Ивана Бунина будущим поколениям читателей. Нужно только иметь желание прикоснуться к бессмертному его Слову.

Литература

1. Зеркало мира / Сост. В.А. Эльвова. – Москва: Книга, 1984. – 240 с.

2. Бабореко, А.К. Поэзия и правда Бунина / А. К. Бабореко. // Вера Муромцева-Бунина. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. – Москва: Вагриус, 2007. – 528 с.

3. Бунин, И.А. Собрание сочинений: в 9 т. / И. А. Бунин ; под общ. ред. А. С. Мясникова [и др. ; вступ. статья А. Т. Твардовского ; примеч. О. Н. Михайлова и др.]. – Москва : Художественная литература, 1965-1967. –Т. 1. – 369 с.

4. Демченко, Л.Н. Эстетический идеал и проблема его воплощения в литературном произведении / Л.Н. Демченко // Сборник публикаций научного журнала «Globus'»: «Общественные науки в современном мире» г. Санкт-Петербурга: сборник со статьями (уровень стандарта, академический уровень). – СПб.: Научный журнал «Globus'», 2019. – С. 16-18.

5. Ожегов, С.И. Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой. – 18-е изд. – Москва: Рус. яз., 1986. – 360 с.

6. Богучарская, Е.В. Особенности автобиографической прозы в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» и повести С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» / Е.В. Богучарская // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX–XX веков. – Белгород : Изд-во БелГУ, 2007. – Вып. 4. – 280 с.

7. Романичева, Е.С. Древнерусские предания в творчестве И.А. Бунина / Е.С. Романичева // Литература Древней Руси. – Москва, 1986. – С. 136 – 141.

8. Сливицкая, О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина / О.В. Сливицкая. – Москва : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2004. – 270 с.

РАЗДЕЛ II. Работы бакалавров и магистрантов

УДК 002.2
Э. Ю. Аскерли
Воронежский государственный университет

Специфика и популярность переводов романов Дж. Р. Р. Толкина в России

Аннотация. В статье дается определение термину «фэнтези», анализируются издания работ Дж. Р. Р. Толкина в России. Освещается история выхода книг автора, их перевод на русский язык, а также статистика их выпуска на отечественном рынке.

Ключевые слова: фэнтези, издания, книжное дело, Толкин, переводы, история книги.

Abstract. The article defines the term “fantasy” and analyzes the publications of J. R. R. Tolkien's works in Russia. It highlights the history of the author's books, their translation into Russian, as well as statistics of their release in the domestic market.

Key words: fantasy, editions, book publishing, Tolkien, translations, book history.

В Словаре литературоведческих терминов *фэнтези* определяется следующим образом: «Разновидность фантастики: произведения, изображающие вымышленные события, в которых главную роль играет иррациональное, мистическое начало, и миры, существование которых нельзя объяснить логически. В фэнтези действуют боги, демоны, добрые и злые волшебники, гномы, великаны, говорящие животные и предметы, привидения, вампиры, мифологические и сказочные существа и т. п. Фэнтези – своеобразное соединение сказки, фантастики и приключенческого рыцарского романа» [1].

Термин *фэнтези* возник только в 60–70-е годы XX в., хотя некоторые особенности жанра присущи и более поздним произведениям классической литературы. Самые известные тексты относятся к началу и середине XX в., но наибольшую популярность они приобрели лишь после 90-х гг. Именно тогда этот жанр стал настоящим культурным феноменом, а романы, которые считаются его фундаментом, начали переосмысливаться читателями. Однако литературоведы так и не пришли к общему мнению о том, кто является родоначальником жанра, так как фэнтези – очень гибкое направление, которое тесно соотносится с такими понятиями, как *фантастика* и *фантастическое*.

Первый роман Дж. Р. Р. Толкина «Хоббит, или Туда и обратно» был издан в 1937 году. Даже сейчас, спустя почти восемь десятков лет, «Хоббит…» остается любимой книгой для многих поколений во всем мире. Он переведен на сорок с лишним языков, несколько раз экранизирован, на его основе созданы компьютерные и настольные игры, опера, детские спектакли, в его честь были выпущены марки [2].

После успеха «Хоббита…» издательство George Allen & Unwin попросило продолжения. Дж. Р. Р. Толкин еще с 1917 года работал над «Книгой Утраченных Сказаний», позже переименованной в «Сильмариллион», которая представляла собой свод мифов и легенд выдуманного писателем мира Арды, где переплелись кельтская, финская, скандинавская мифологии, сюжеты из Библии. В «Сильмариллионе» повествуется о сотворении мира Арды, а также об истории Первой и Второй Эпох Средиземья, тогда как в «Хоббите…» описывается конец Третьей Эпохи. Также произведение не было похоже на продолжение детской сказки. В итоге Дж. Р. Р. Толкину пришлось начать писать новый роман, не отходя от своих идей и связывая его с миром, который он все это время создавал. «Им было нужно продолжение “Хоббита…”. Но мне были нужны героические легенды и высокий романтизм», – жаловался писатель. Так создавался «Властелин колец». Благодаря читателям, которые в письмах просили уточнить некоторые детали из «Хоббита…», роман получился более «взрослым». Уютный до этого мир оказался в величественном, жутковатом и феодальном Средиземье [3]. Роман был издан в 1954-1955 годах.

«Властелина колец» приняли не так радостно, как «Хоббита…». Хотя большинство отзывов были положительными, многие газетные критики отмечали консервативность и недостаточную глубину характеров персонажей. В США первый тираж был выпущен в мягкой обложке и без разрешения автора, но вскоре издательство было вынуждено свернуть продажу книг. После этого роман был напечатан уже с разрешения самого Дж. Р. Р. Толкина издательством Ballantine Books и имел огромный успех. В 2003 году «Властелин колец» занял первую строчку в списке «200 лучших книг по версии BBC» (в опросе принимало участие около 1 млн. человек, проживающих в Великобритании).

Писатель стал профессором в Оксфордском университете уже в 30 лет и считался одним из лучших филологов в мире, поэтому большое внимание в своих произведениях он уделял языку. Будучи профессиональным переводчиком, Дж. Р. Р. Толкин понимал, как

трудно будет адаптировать «Властелина колец» для других языков, поэтому составил памятку, где указал на необходимость сохранения «английскости» и неприемлемости искажения определенных имен и географических названий.

Каждый перевод «Властелина колец» Дж. Р. Р. Толкина является своего рода соавторством. Перевод А. А. Грузберга – один из первых отечественных переводов, который в советское время печатался лишь в самиздатских версиях. Главное достоинство перевода заключается в том, что А. А. Грузберг сумел сохранить «английскость» произведений Дж. Р. Р. Толкина. Имена и топонимы переведены в основном транслитерацией, то есть с сохранением звучания оригинала, и многие фанаты «Властелина колец» оценили это.

Перевод А. Кистяковского и В. Муравьева – самый популярный и в то же время один из самых критикуемых. Главным недостатком этого перевода является то, что издание максимально адаптировано под советского читателя. Так Бэггинс превратился в Торбинса, Глорфиндел в Горислава, короли стали царями, а воители и герои – витязями и князьями. Но несмотря на явное противоречие рекомендациям писателя, А. Кистяковскому и В. Муравьеву удалось создать наиболее литературный из всех переводов. Он отличается живым русским языком и особой экспрессией.

Большой популярностью в России пользуется «Властелин колец» в переводе Н. Григорьевой и В. Грушецкого. Основное его преимущество – стихи в переводе И. Гриншпуна. Авторы попытались сохранить дух оригинала, но им удалось это только отчасти. Перевод Н. Григорьевой и В. Грушецкого ближе к «Властелину колец», который задумывал сам Дж. Р. Р. Толкин, однако он менее литературный. Его главный недостаток – перевод некоторых имен собственных: в этой версии Бэггинс становится Сумниксом, Бродяжник – Колоброд ом, а Старый Вяз – Старым Лохом. Переводчики при этом старались придерживаться рекомендаций Дж. Р. Р. Толкина. Кроме того, Н. Григорьева и В. Грушецкий были первыми, кто перевел роман «Сильмариллион», но книга в этом переводе печатается крайне редко.

В это же время свою версию романа-эпопеи предложила непрофессиональная на тот момент переводчица В. А. Маторина, которая была поклонницей творчества Дж. Р. Р. Толкина, поэтому взялась за эту работу. В печатном виде ее версия выходила не так часто, хотя для истинных любителей произведений писателя она стала ближе из-за академичности и правильности перевода. Стоит отметить, что за проделанную работу В. А. Маторина получила благо-

дарственное письмо от Кристофера Толкина, так как в отличие от других переводчиков точно следовала рекомендациям писателя. Помимо трилогии «Властелин колец» В. А. Маторина перевела романы «Хоббит…» и «Сильмариллион».

Заслуживает внимания и работа М. Каменкович и В. Каррика, которая является наиболее точной. Большинство идей произведения трактовались другими переводчиками с христианской точки зрения, что противоречит замыслу автора, который утверждал, что события романа развиваются в «дохристианскую эпоху». В основу же этой версии легли труды В. А. Маториной, что положительно сказалось на переводе. Большинство имен собственных переведены транскрипцией, что очень порадовало читателей. Главным преимуществом и в то же время недостатком данного издания является огромное количество комментариев и ссылок, большинство из которых оправданы – это указание на труды и письма самого писателя, при этом часто встречаются ссылки на богословские труды, которые только путают читателя [4].

С середины 1990-х и до середины 2000-х годов издательство «Азбука» чаще других печатало романы Дж. Р. Р. Толкина, и в отличие от конкурентов, для трилогии «Властелин колец» чаще использовался перевод Н. Григорьевой и В. Грушецкого, а для романа «Хоббит…» предпочитали классический перевод Н. Рахмановой. Всего «Азбука» выпустила 31 издание произведений Дж. Р. Р. Толкина общим тиражом в 450 тыс. экземпляров.

Издательством «АСТ» с 2004 года было напечатано более 100 книг с произведениями Дж. Р. Р. Толкина тиражом свыше 800 тыс. экземпляров. В трилогии «Властелин колец» издательство использовало перевод В. Муравьева и А. Кистяковского. Для романа «Хоббит…» чаще всего выбирали перевод К. Королева.

Издательство «Росмэн» публиковало роман «Хоббит…» в переводе И. Тогоевой, а трилогию «Властелин колец» – в переводе В. Муравьева и А. Кистяковского.

Издательство «Эксмо» также предпочитало версию В. Муравьева и А. Кистяковского, а вот роман «Хоббит…» выпускался в классическом переводе Н. Рахмановой.

На сайте «Лаборатория фантастики» проводился опрос для определения лучшего перевода «Властелина колец» (Рис.1). Его результаты показывают, что большинство читателей предпочитают перевод В. Муравьева и А. Кистяковского, на втором месте – перевод Н. Григорьевой и В. Грушецкого [5].

Рис. 1. Результаты опроса на сайте «Лаборатория фантастики»

На этом же сайте было опубликовано голосованиие о лучшем переводе «Хоббита…» (Рис. 2). С огромным отрывом лидирует перевод Н. Рахмановой, на втором месте располагается перевод К. Королева, который издательство «АСТ» использует при публикации [6].

Из-за популярности романов Дж. Р. Р. Толкина у его произведений множество переводов, каждый из которых имеет свои преимущества и недостатки, зависящие, в первую очередь, от того, на какие аспекты делал упор каждый из переводчиков. В. Муравьев и А. Кистяковский пытались адаптировать романы под советского читателя, Н. Григорьева и В. Грушецкий старались сохранить в текстах «английскость», М. Каменкович и В. Каррик заложили в основу своего перевода библейские мотивы, которые, безусловно, были важны для автора.

Рисунок 2. – Результаты опроса на сайте «Лаборатория фантастики»

Литература

1. Фэнтези | это... Что такое фэнтези? (academic.ru) : [сайт]. – URL: https://literary_criticism.academic.ru/408/фэнтези (дата обращения: 25.03.2023) – Текст : электронный.

2. Как Толкин писал «Хоббит, или Туда и обратно» : [сайт]. – URL: https://www.mirf.ru/book/kak-tolkin-pisal-hobbit/ (дата обращения: 27.03.2023) – Текст : электронный.

3. Курий, С. Как был написан «Властелин Колец»? | Культура | ШколаЖизни.ру (shkolazhizni.ru): [сайт]. – URL: https://www.shkolazhizni.ru/culture/articles/14046/ (дата обращения 28.03.23) – Текст : электронный.

4. Зуев, В. В поисках идеального перевода «Властелина колец» // Как был написан «Властелин Колец»? | Культура | ШколаЖизни.ру (shkolazhizni.ru) : [сайт]. – URL: https://disgustingmen.com/reading/lord-of-the-rings-tolkien-translations (дата обращения: 12.04.22) – Текст : электронный.

5. Какой из переводов «Властелина колец» лучше? : [опрос]. – URL: https://fantlab.ru/forum/forum1page1/topic243page1 (дата обращения: 12.04.23) – Текст : электронный.
6. Лучший перевод "Хоббита"? : [опрос]. – URL: https://fantlab.ru/forum/forum1page3/topic5268page1 (дата обращения: 12.04.23) – Текст : электронный.

УДК 655.26
М. А. Вислогузова
Воронежский государственный университет

Анализ дизайна обложек российских изданий фантастики для подростков издательства «РОСМЭН» на примере книжной серии Варвары Еналь «Живые»

Аннотация. В статье исследуются особенности дизайнерского оформления обложек подростковой литературы в жанре фантастики как важного элемента маркетингового продвижения книг и создания издательского бренда и бренда отдельной книжной серии.
Ключевые слова: российский дизайн книжных обложек, фантастическая литература для подростков, «РОСМЭН».
Abstract. The article examines the features of the design of covers of fantasy literature for teenagers as an important element of the marketing promotion of books and the creation of a publishing brand and a brand of a separate book series.
Key words: Russian book cover design, fantastic literature for teenagers, “ROSMAN”.

Книжный дизайн, как сообщает Ж. Х. Рашидов, – «творческий процесс, направленный на создание внешнего вида книги, включающий в себя выбор формы, цвета, иллюстрации, шрифтов, художественной подачи, переплета, способный передать главный смысл какого-либо произведения и привлечь внимание потенциального потребителя» [1; 106].

Обложка книги – один из значимых элементов визуальной прикнижной рекламы, который в значительной мере влияет на конкурентоспособность издания. Подростковая аудитория отличается особыми потребностями и маркетинговыми запросами, удовлетворить которые в наибольшей мере способна литература в жанре янг

эдалт (young adult). Спрос на данные издания зависит не только от содержания произведений и популярности авторского бренда, но и от их эстетической привлекательности, средством для создания которой является книжная обложка.

Для оформления книг, адресуемых подростковой аудитории, в жанре фантастики в издательстве «РОСМЭН» [2] используется определенный ряд визуальных образов и приемов, на основе которых выстраивается имидж данной группы изданий. Своеобразным обликом обложек обеспечивается узнаваемость книг издательства на рынке. Перечислим характерные черты дизайнерских решений, применяемых в разработке обложек.

1. Многослойность композиции. Для изобразительного ряда обложек свойственна разбивка на смысловые слои, применяемые для различных целей. Слои могут выполнять собственно изобразительные (эстетические) функции; информационные функции, а именно сообщать информацию о книге: отсылать к ее содержанию, передавать настроение (атмосферу) книги или книжной серии; выполнять функцию сохранения фирменного стиля.

2. Не используется образ главных персонажей или действий, вместо этого косвенно изображается мир через связанные с сюжетом предметы. На обложках «РОСМЭН», разработанных для фантастических произведений, очень редко можно встретить портеры персонажей, такие книги являются скорее исключением из общего правила. Вместо такого образа, распространенного для обложек, используется иной прием: демонстрация особенностей фантастического мира произведения. Это решение обуславливается целью издательства публиковать литературу с самобытными мирами и нетривиальной тематикой, что подчеркивается с помощью обложки.

Могут быть представлены образы второстепенных персонажей или характерных для сюжета объектов или явлений книжной реальности. Так в обложках серии «Живых» Варвары Еналь помещаются изображения роботизированного образа искусственного интеллекта, предмета поклонения – статуй обезьян, вражеского облика биоротов (рис. 1-4).

3. В тесной связи с предыдущей чертой практикуется использование художественной детали. Такой деталью в обложке может служить повторяющийся образ какого-либо предмета или явления, вдохновленного соответствующим образом из книги.

4. В визуальном образе обложек присутствует большое количество отсылок к тексту произведения. Предметы, вынесенные в ил-

люстрацию, как правило, встречаются в сюжете книги; это же относится к цветовому оформлению, которое отражает содержание произведения. Более того, в сериях часто можно встретить цитации внутри ряда обложек, которым является стандартный набор визуальных данных, видоизменяющихся в пределах узнаваемости.

Рис. 1. Первая книга авторской серии «Живые»

Рис. 2. Вторая книга авторской серии «Живые»

5. Сочетания цветов, которые выбираются для обложек, обычно активные, а не спокойные. Предпочтение отдается контрастным, насыщенным цветам. Для отдельных книг серий могут подбираться родственные цвета в качестве основных. Часто цветовые сочетания создают динамичный образ обложки, вызывают чувство опасности. Реальность, создаваемая с их помощью, воспринимается как гиперболизированная, фантастическая. В цветовой гамме нередко появляется черный цвет, иногда он является доминирующим. Из-за данного ахроматического цвета и особого способа сочетания цветов обложка получается мрачной, напряженной, чем передает дух произведения.

Такая цветовая структура закономерно вытекает из подростковых потребностей и их мировоззрения: склонности разделять все на противоборствующие категории «добро-зло», «свой-чужой», и специфики самих фантастических произведений, чей мир отражает

подростковую позицию и проблемный путь взросления, в котором появляются и осознаются новые явления жизни, идет активный процесс самоопределения.

Проиллюстрируем названные черты на примере авторской серии книг Варвары Еналь «Живые», публиковавшейся издательством «РОСМЭН» с 2015 по 2017 год. Это стало возможным после того, как первая книга серии «Мы можем жить среди людей» принесла Варваре Еналь четвертое место в Международной детской литературной премии им. В. П. Крапивина в 2013 году и в шортлисте пятого сезона конкурса «Новая детская книга» появилась другая книга автора – «Напиши мне письмо» [3]. Позднее, в 2022 году, было выпущено издание, в котором были объединены все книги серии в одном томе.

Рис. 3. Третья книга авторской серии «Живые»

Рис. 4. Четвертая книга авторской серии «Живые»

Серия книг «Живые» является примером синтеза практически всех жанров фантастики: научной фантастики, антиутопии и фэнтези. Наравне с гипотетическими событиями будущего, что характерно научной фантастике, разворачиваемые события отчасти являются «магическими», а грань разрушения мира, представленная в серии, наличие катастрофического события в прошлом и его последствий в настоящем, приведших к практически полному вымиранию человечества как вида, связывает произведения с жанром антиутопии. Бо-

лее того, серия представляет собой и один из типичных примеров оформления фантастических книг издательством «РОСМЭН».

Композиции обложек многослойны. Они выполняют все названные функции: эстетическую, информационную, функцию сохранения фирменного стиля. На обложках помещены не портреты персонажей в их взаимодействии со средой, а мир серии через сюжетные объекты. Особенно часто используются два мотива – мотив металла и мотив растений. Первый отражает прошлое, существующие в жизни героев технологии, понятные и родные, символизирует дом и детство. Второй символизирует новые технологии, новую жизнь, новые цивилизации, некоторые из которых доброжелательные, другие – опасные.

Отсылки к тексту произведения присутствуют в каждом элементе оформления: цветах, формах, объектах. Сочетания цветов контрастные и активные, преимущественно вызывают негативные ассоциации и чувство угрозы. Черный цвет (точнее, градиентные переходы к нему) присутствует в каждой из обложек и передает читателю чувство угнетенности: в сюжетах книг ночное время часто является предвестником сложных, опасных времен на пути героев.

Над обложками книжной серии «Живые» работала Ольга Закис, один штатных художников-иллюстраторов издательства «РОСМЭН», который занимается направлением литературы для подростков и молодежи. Обложки книжной серии «Живые» выполнены в ее авторском стиле, разработанном для оформления изданий «РОСМЭН».

О. Закис – российский современный дизайнер и художник иллюстратор. Она родилась в 1977 году в Москве, получила образование в Московском государственном университете печати (сейчас – Высшая школа печати и медиаиндустрии в составе Московского политехнического университета) на факультете «Институт графики и искусства книги». О. Закис сотрудничала с «РОСМЭН» для оформления обложек серий «Часодеи» и «Лунастры» Натальи Щербы, серии «Дарители» Екатерины Соболь, серий Евгения Гаглоева «Зерцалия» и «Пандемониум», книгой Александра Андерсена «Элизиум. Аликс и монеты» и др. Кроме того она занимается оформлением визуальных элементов для социальных сетей издательства (групп во «ВКонтакте» «РОСМЭН. Детское издательство» [4] и «Terra Incognita. Фэнтези-книги от “РОСМЭН”» [5]). И сотрудничает с издательствами «АСТ» и «Азбука-Аттикус» для оформления книг внештатно.

Рассмотрим черты фирменного стиля в оформлении *авторской серии* книг Варвары Еналь «Живые» [6]. О том, что такое графический фирменный стиль, сообщают В. Ф. Рунге и В. В. Сеньковский, описывая этот термин как «систему визуально-коммуникативных средств, спроектированную в целях создания определенного постоянного зрительного образа. Она включает в себя основные элементы: знак, логотип, цвет, шрифт, а также все многообразие визуальной информации» [7, 55-58].

После проведения сравнительного анализа обложек книжной серии Варвары Еналь «Живые» можно выделить следующие характерные черты фирменного стиля.

1. Для построения композиции дизайнер использует единые композиционные приемы. Для всех композиций присущи принципы доминанты, равновесия, соподчинения, повторения целого в его частях. Между разными вариантами обложек есть некоторые отличия, однако всегда задействованы приемы нюанса и контраста, текстуры, статики; присутствуют вариации приема симметрии.

Доминантой в каждой обложке становится иллюстративный ряд, а именно центральный образ: материализованный облик искусственного интеллекта космического корабля (рис. 1, 4), голова биоробота (рис. 2), статуи обезьян (рис. 3). Доминанте соподчиняются текстовые подложки, окрашенные в цвет основного рисунка и повторяющего его формы и, иногда (рис. 1, 4) тематику. А всему графическому ряду в целом подчиняется текстовая информация, гармонично вписанная в общую концепцию за счет цветового и шрифтового оформления. Композиции книжных обложек серии уравновешиваются с помощью грамотной работы О. Закис с оптическим весом объектов и их иерархической системой. Верхняя текстовая подложка превосходит размером и значимостью помещенной на ней информации нижнюю, а иллюстрация смещена вниз относительно композиционного центра. Таким образом два основных центра внимания уравновешивают друг друга.

2. В обложках присутствуют одинаковые элементы как изобразительного ряда (текстовые подложки, иллюстрации), так и текстового характера (имя автора, название серии). Многие элементы иллюстрационной части обложки заимствуются в разных комбинациях в отдельных обложках. Иными словами, в визуальном облике обложек присутствует ряд отсылок к элементам других обложек, демонстрируется их связь и взаимодействие. Ярким примером служат части изображения, которые можно встретить на обложках

книг: огонь (рис. 1-2), растительные мотивы (рис. 2-4), электронная печатная плата (рис. 1, 4), – на каждой из обложек встречаются блики на линзах, металлические детали, тень ладони на нижней подложке и т. п.

3. Шрифтовое оформление идентично для каждой книги серии, в нем отличаются лишь цветовые смысловые выделения, однако они строятся по одному принципу. Для названия серии был разработан специальный акцидентный шрифт, который напоминает рукотворные буквы, выцарапанные на металле, для имени автора и названия книги применяются антиквенные шрифты. Цветовыми выделениями подчеркиваются наиболее значимые слова в названии книги посредством чередования выделенных и не выделенных слов.

4. Все композиции обложек многослойные и многозначные. Роль, которую выполняют слои, схожа. Первым слоем могут выступать как специфические предметы, важные в сюжете книги: брелок, растения (рис. 1-2, 4), так и исключительно тень от человеческой ладони (рис. 3). Вторым слоем выступают текстовые подложки, третьим – центральный образ врага (рис. 1-3) или символа перерождения (рис. 4). Четвертым – фоновое изображение лейтмотивного узора: металла (рис. 1) или растений (рис. 2-4).

5. Все обложки своим содержанием и цветовым оформлением соответствуют представленному в книгах литературному материалу, его идейной основе. Каждый визуальный образ обложек отражает содержание конкретного произведения, для которого он был разработан, на нескольких уровнях: объектном (что изображено), цветовом и идейном (соответствия данных критериев сюжетному плану книг). Дизайнер же выступает в роли соавтора, придавая некоторым бестелесным образам физическую оболочку, конкретизируя детали произведения, добавляя собственные. Этим он помогает раскрыть потенциал каждой книги, продемонстрировать мир, разработанный автором, передать настроение произведения.

Кроме перечисленного, можно отметить также тщательную проработку деталей главных образов и окружающего фона. Ведь объем детализации не изменяется от центральных персонажей к фоновому орнаменту, как это бывает в иллюстрациях подобного плана, где, чем дальше объект от зрителя, тем он менее прорисован. Каждый элемент на обложках «Живых» является завершенным, его интересно рассматривать.

Отдельно изучим обложку, созданную для переиздания книг серии «Живые» в одном томе (рис. 5), включенную в *издательскую*

серию. В ней сохраняются отдельные черты общего фирменного стиля, но присутствует и достаточное количество отличий, обусловленных тем, что:

– книга входит в издательскую серию «Весь цикл в одном томе», а обложка представляет собой сочетание разных элементов из предыдущих изданий;

– изменены расположение композиционных частей и отдельные детали оформления, из-за чего книга не соответствует фирменному стилю авторской серии.

Рис. 5. Серия «Живые», изданная в издательской серии «Весь цикл в одном томе»

Кроме того, данный вариант обложки представляет собой неудачный вариант оформления, в то время как все остальные – удачные. В ходе анализа были выявлены факторы, оказавшие негативное влияние на восприятие обложки читателем. Издание, как упоминалось выше, входит в издательскую серию со своим регламентом оформления, не подходящим для данного произведения при сравнении с иными вариантами его оформления. Дизайн обложки вышел избыточным в информационном плане, однообразным и скучным в эстетическом. Нет полного соответствия атмосфере мира, созданной автором. Портит эффект и составление обложки из имеющихся элементов первой и второй книг без их переработки, неудачные выбор и компоновка частей. Кроме того, при-

сутствует ошибка, появившаяся в процессе совмещения отдельных элементов: шнурок кулона исказился, на изображении он частично дублируется и разрывается.

Обложка издания всех четырех томов в одной книге соответствует дизайну издательской серии «РОСМЭН», однако не может в полной мере отразить содержание произведения. Она включает в себя большое количество информации (визуальной: два центральных образа из других обложек, и текстовой: список книг серии, название авторской («Живые») и издательской («Весь цикл в одном томе») серий, имя автора), из-за чего теряется ее целостность. Цветовая гамма недостаточно обширна, так как представлена только мрачная, причем приглушенная, часть цветовой палитры, и не задействуются красный и зеленые цвета с положительной смысловой ассоциацией. В результате данная обложка может считаться неудачным примером оформления серии «Живые».

После проведения анализа можно сделать вывод, что издательство «РОСМЭН» использует для оформления публикуемых изданий фантастики для подростков фиксированный, но при этом адаптивный набор приемов. Данная схема разработки композиции способствует поддержанию образа торговой марки, а значит, созданию сильного бренда издательства. Более того, при применении акцентных художественных деталей для конкретных книг и книжных серий формируется бренд непосредственно изданий и авторский бренд, способствующие продвижению книг на рынке.

Узнаваемый и соответствующий потребностям подростковой целевой аудитории образ способствует повышению конкурентоспособности изданий фантастики «РОСМЭН». В таком случае данный элемент визуальной прикнижной рекламы, обложку, можно считать эффективным средством стимулирования сбыта.

Литература

1. Рашидов, Ж. Х. Современные проблемы и тенденции развития книжного дизайна / Ж. Х. Рашидов. – Текст : электронный // Вестник науки и образования. – 2020. – № 24. – С. 106–109. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-problemy-i-tendentsii-razvitiya-knizhnogo-dizayna/viewer (дата обращения: 18.05.2023).

2. Росмэн : интернет-магазин детских товаров : официальный сайт. – Москва. – URL: https://rosman.ru/ (дата обращения: 23.05.2023). – Текст : электронный.

3. Конкурс «Новая детская книга» : официальный сайт. – Москва. – URL: http://newbook-awards.ru/ (дата обращения: 01.05.2023). – Текст : электронный.

4. РОСМЭН. Детское издательство // ВКонтакте : [сайт]. – URL: https://vk.com/rosman_izd (дата обращения: 16.04.2023).

5. Terra Incognita. Фэнтези-книги от «Росмэн» // ВКонтакте : [сайт]. – URL: https://vk.com/club69347777 (дата обращения: 10.05.2022).

6. Еналь, В. Мы можем жить среди людей. Мы остаемся свободными. Земля будет принадлежать нам. Мы будем любить всегда / В. Еналь. – Москва : Росмэн, 2022. – 1424 с. – (Весь цикл в одном томе). – Текст : непосредственный.

7. Рунге, В. Ф. Основы теории и методологии дизайна : учебное пособие / В. Ф. Рунге, В. В. Сеньковский. – Москва : МЗ-Пресс, 2003. – 252 с. : ил., табл. – Текст : непосредственный.

УДК 82.09

А. О. Витович
Воронежский государственный университет

Жанровые особенности повести В. Аксенова «Мой дедушка – памятник»

Аннотация. Детская повесть Василия Аксенова «Мой дедушка – памятник» стоит в одном ряду с «Затоваренной бочкотарой» и «Ожогом», ставшими знаковыми в творческом развитии автора. Выдержанная в игровой манере, она сочетает в себе элементы разных жанров: романа, повести, литературной сказки. Статья посвящена исследованию жанровых особенностей произведения.

Ключевые слова: детская повесть, Василий Аксенов, «Мой дедушка – памятник», жанр, сказка.

Abstract. Vasily Aksyonov's children's story ”My grandfather is a monument” is on a par with “Overstocked Barrel” and “Burn”, which have become significant in the creative development of the author. Sustained in a playful manner, it combines elements of different genres: a novel, a story, a literary fairy tale. The article is devoted to the study of the genre features of the work.

Key words: children's story, Vasily Aksyonov, “My grandfather is a monument”, genre, fairytale.

После середины 1960-х гг. в творчестве Василия Аксенова намечается отход от «молодежной» прозы. Автор начинает все чаще обращаться к иронии, фантастике, игре, вымыслу. Вышедшая в 1968 г. повесть «со сновидениями и преувеличениями» «Затоваренная бочкотара» ознаменовала начало нового этапа в творческих исканиях Аксенова. Произведения, написанные после нее, отмечаются сказочными и фантасмагорическими элементами и свободной игрой с разного рода штампами, культурными и литературными. В жанровой эклектичности произведений отразились поиски наиболее подходящей формы для того, о чем во второй половине 1960-х гг. в силу исторических обстоятельств говорить прямо стало невозможно. Единственный способ продолжать издаваться в ситуации, когда редакторы в каждом слове выискивали антисоветские коннотации, – перейти из регистра реальности в регистр вымысла, превратить художественную реальность в условность, существующую по законам игры.

Такими произведениями, вышедшими после «переломной» «Затоваренной бочкотары», стали две повести для детей «Мой дедушка – памятник» (1970) и «Сундучок, в котором что-то стучит» (1976). В нашей работе мы сосредоточим внимание на первой из них. Критики и исследователи не раз отмечали ее пародийность и ироничную тональность (В. Кантор, Г. Садовников, В. А. Денисенко, Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий, Д. Петров, П. Матвеев). Любопытна в этом произведении не только пародия, но и его жанровая отнесенность. Указанные выше исследователи и критики единодушно называют произведение повестью, некоторые при этом добавляют значимые определения «для детей» (В. Солоненко, Д. Петров, В. Денисенко) и «сказочная» (Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий, Г. Садовников). Автор называет «Мой дедушка – памятник» приключенческим романом, на что указывает подзаголовок. Получается, авторское жанровое определение отличается от исследовательского. В таком случае возникает вопрос: к каком жанру следует отнести произведение Аксенова: к приключенческому роману, сказочной повести или авторской сказке?

Перечисленные жанры связаны друг с другом генетически, поэтому их разграничение зачастую составляет проблему для исследователей. Приключенческий роман как часть приключенческой литературы восходит к сказке, о чем в своей работе пишет Л. В. Овчинникова: «Сказка – один из источников всей повествовательной литературы, но наиболее значительное количество сказочных “элементов” мы можем наблюдать именно в различных жанрах

так называемой “приключенческой” литературы» [1, 84]. В таком случае для нас важно обозначить разницу между приключенческим романом и авторской сказкой. Отметим, что для нас понятие «авторская сказка» является синонимом «литературной сказки». Отличие приключенческого романа от авторской сказки в том, что первый может использовать элементы сказочной поэтики, но при этом семантическое ядро, по которому опознается сказка, утрачивается. Как отмечает Овчинникова, «…в основе литературной сказки все же должно быть совершенно особое авторское “мирочувствование”, умение не только и не столько стилизовать сказочные приемы, а выразить принадлежность к нравственно-философским принципам, которые основаны на гармонии человеческих чувств и прекрасного в мире и составляют суть народного творчества в целом» [1, 116].

Чтобы понять, является ли произведение Аксенова приключенческим романом или авторской сказкой, предлагаем обратиться к работе М. Н. Липовецкого «О чем “помнит” литературная сказка?». В ней исследователь, опираясь на понятие М. М. Бахтина «память жанра», через основные черты сказочных пространства и времени выявляет своеобразную «формулу», «ядерную структуру» литературной сказки. М. Н. Липовецкий включает в нее игровую атмосферу, артистизм повествовательной организации, жанровую ситуацию. Именно взаимодействие этих основных носителей «памяти жанра» с факультативными «осколками сказочной поэтики» и позволяют отнести то или иное произведение к литературной сказке. В этой концепции важно и определение понятия «память жанра», которое дает М.Н. Липовецкий: «*Память жанра* – это не готовая концепция действительности, окаменевшая в художественной структуре древнего жанра, а обобщенный аксиологический тип построения художественного образа мира, который в обновленном виде актуализируется в образной модели “нового” жанра, направляя художника на осмысление прежде всего определенных ценностных отношений между человеком и целым миром» (курсив автора. – *А.В.*) [2, 155]. Таким образом, к литературным сказкам «следует отнести те произведения, в которых аксиологически ориентированный тип концепции действительности, сложившийся в народной волшебной сказке, представлен не как фрагмент художественного мира, а как его основание и структурный каркас и воссоздается через систему основных и факультативных носителей “памяти жанра” волшебной сказки» [2, 160].

Сказка, в отличие от приключенческого романа, моделируя мир, призвана сообщить читателю некое знание о его законах. В при-

ключенческом романе элементы сказочной поэтики служат, скорее, для создания антуража. Если в сказке испытания – это часть утверждения ценностных ориентиров и проверки нравственных качеств, то в приключенческом романе – это не более чем элемент яркого и захватывающего сюжета.

В произведении Аксенова можно выделить основные и факультативные элементы «памяти жанра». Жанровая ситуация включает в себя хронотоп испытаний. Испытания здесь, как и в сказке, связаны с проверкой нравственных качеств героя. Геннадий Стратофонтов, блестящий пионер, демонстрирует свои лучшие качества в самых сложных ситуациях. Причем автор многократно акцентирует на этом внимание: «Читатель, конечно, уже заметил, что наш герой отличался исключительным самообладанием» [3, 222]; «Любезность моего героя, дорогой читатель, не знала границ» [3, 198]. Как отмечает М. Н. Липовецкий, «…в сказке знания и умения героя поставлены в прямую зависимость от его нравственных качеств» [4, 10], поэтому любые его выдающиеся способности (как, например, способность видеть в темноте, одаренность в шахматной игре, способность плавать на дальние расстояния) лишь подчеркивают нравственное совершенство персонажа. Примечательно, что у Геннадия, как и у героев волшебной сказки, есть способность понимать язык животных. Поэтому неслучайно у героя появляется своего рода волшебный помощник в лице дельфина-дезертира Чабби Чаккерса. В этом сюжетном элементе В. Кантор видит отсылку к роману Робера Мерля «Разумное животное» («о говорящем дельфине, бежавшем с военной службы США» [5, 51]).

Как отмечают некоторые исследователи, Геннадий – тип советского супермена, который ранее уже встречался в других произведениях Аксенова. Его выхолощенная, «плакатная» идеальность, с одной стороны, обусловлена традицией советской литературы для детей, с другой стороны, пародирует явления массовой культуры. Например, Ю. Щеглов дает такой комментарий к эпизоду, где Геннадий и его учитель-биолог Верестищев беседуют о животных и фашизме: «И тематика (разговор о фашизме, параллели из животного мира), и лексика (“пытливо”) богаты оттенками, восходящими к позднесоветской массовой культуре с ее тягой к показной псевдосложности и философичности» [6, 11].

Образ и биография героя нарочито литературны. Даже славный предок Гены воспринимается как герой любимой детской книги. Так, Николай Рикошетников восклицает: «Ведь адмирал Страто-

фонтов был любимым героем моего детства. Никогда не забуду описание его битвы с эскадрой Рокера Буги» [3,22].

Все герои в произведении сказочно гиперболистичны. Например, бабушка главного героя отличается прекрасной физической подготовкой: «…иногда мелькали острые плавники дельфинов да кто-то *мощно* плавал стилем баттерфляй <…> из воды ритмично *вырывалась могучая* спина. Взмахнув *огромными руками*, пловец бросался грудью на очередную волну и двигался вперед с *удивительной* скоростью» (курсив наш. – *А.В.*) [3, 6]. Кроме того, Мария Спиридоновна как бы «списана» с известной скульптуры, что подчеркивает пародийность образа: «Она была похожа на сильно увеличенную копию известной скульптуры “Девушка с веслом”» [3, 10]. Родители Гены тоже отличаются выдающимися способностями, которые герои успешно совмещают с кажущей обычностью: «Отец его был скромным работником почтамта и вместе с тем заслуженным мастером спорта по альпинизму, участником штурма многих заоблачных пиков» [3, 12]. Мама же героя, обычный библиотекарь, совершала затяжные парашютные прыжки.

Основную канву сюжета, как мы отметили выше, составляют испытания. В сказке они, как правило, детерминированы «чужим» пространством. Таким пространством в произведении Аксенова становится государство Большие Эмпиреи. Вообще этот топос наделен теми необходимыми чертами, которые помогают идентифицировать его как сказочный.

Для сказок характерна исходная ситуация гармонии, которая в процессе развертывания сюжета нарушается, а в конце восстанавливается. В произведении Аксенова по такому принципу существует вымышленное государство Большие Эмпиреи. Оно, подобно тридесятому царству из сказки, является точкой назначения путешествия главного героя Геннадия Стратофонтова. И путь к этой точке лежит через другое сказочное место: герои совершают пересадку в Зурбагане.

Топонимика произведения соединяет реальное и вымышленное. Это не только сказочное пространство, но и как бы пространство сказки. На одном из домов в Больших Эмпиреях Геннадий обнаруживает вывеску: «В этом доме часто останавливались русский писатель Александр Грин (по пути из Зурбагана в Гель-Гью), английский писатель Джонатан Свифт (из Лилипутии в Лапуту), французский писатель Жюль Верн (из пушки на Луну)» [3, 201].

Игровая атмосфера, которая является также носителем «памяти жанра», проявляется в первом финале произведения. Напомним,

что первый финал – это разоблачение намерений мадам Накамуры-Бранчковски. Оно происходит на всеобщем торжестве, празднике Кассиопеи, который злодеи хотели превратить в церемонию коронации новой правительницы Больших Эмпирей. Действие разворачивается на набережной, что соотносится с традицией площадных представлений, и заканчивается всеобщим торжеством и первой победой добра над злом. В этот же момент происходит и своеобразное «разоблачение» Геннадия: раскрывается тайна его происхождения: эмпирейцы узнают, что Гена – потомок славного адмирала Серхо Страттофудо. Фон такого события соответствующе праздничен: «Восторженный рев потряс набережную. В воздух взлетели шляпы. Радостно загудел “Алеша Попович”» [3, 321].

Сложность произведения Аксенова заключается в том, что оно пародийное. Пародийность нацелена, прежде всего, на литературный канон. Это отмечает В. Кантор в своей рецензии: «Действительно, есть у Аксенова и пародия – пародия на лакированные, олеографические романы о детстве великих людей, которые не только хорошо учились в школе и помогали родителям, но именно благодаря этому и совершали свои удивительные подвиги» [5, 51]. В. А. Денисенко, в свою очередь, отмечает, что «автор тем самым исключал из своего текста дидактическую составляющую и выстраивал с читателем игровые отношения» [7, 305].

Однако, пародируя литературный канон, Аксенов тем самым пародирует систему советского мировоззрения в целом. Текст не просто насыщен отсылками к разным культурным явлениям и советским литературным штампам. Его основанием становится советская система взглядов на мир. Это не раз подчеркивается, например, в ответах Гены: «Геннадий сдержанно объяснил ей [леди Леконсфильд] вздорность всяких религиозных предрассудков, а также сказал, что на его месте любой советский пионер повел бы себя так же, ибо советскому пионеру не безразлична судьба как больших, так и малых наций» [3, 237]. Прослеживается это и в ведущей сюжетной коллизии: спасение малой нации, доброго и наивного народа от захвата капиталистическими наемниками.

Примечательно, что пародийный тон произведения создает ощущение двойного дна в этой коллизии. С одной стороны, текст можно воспринимать прямо: участие советского пионера в спасении страны от капиталистических захватчиков. С другой стороны, пародийный тон может вызывать сомнения: уж не отсылает ли Аксенов читателя к известным недавним историческим событиям.

Здесь любопытно обратиться к воспоминаниям Георгия Садовникова, одного из друзей писателя. Описывая историю публикации книги «Мой дедушка – памятник», он приводит диалог с редактором, из которого ясно, что последний видел в ней зашифрованные параллели на события в Чехословакии 1968 г.

Допустим, здесь нет прямых отсылок к вводу советских войск в Чехословакию. Однако миссионерский пафос, присущий советской внешней политике, можно уловить в самом намерении спасти остров от захватчиков. Причем в истории Больших Эмпирей это происходит дважды: во времена предка Геннадия и уже с участием самого Геннадия. Кроме того, намеренно шаржированы и гиперболистичны оказываются и враги главных героев. Карикатурный Дик Буги, мечтающий основать династию Буги-Вуги, как и другие отрицательные персонажи, – воплощение распространенных в Советском Союзе стереотипов о капиталистах, их мировоззрении.

Особенность произведения Аксенова в том, что пародия здесь не разрушает семантическое ядро, аксиологическую модель, в основе которой – советское мировоззрение. Инструментами, с помощью которых возможно выразить отношение к реальности, становятся юмор и ирония. Вспоминая о времени выхода первой повести В. Аксенова для детей, Садовников отмечает: «Ребячество уходило из нас с большой неохотой, в те годы веселье, шутка были защитным куполом от идеологической мерзости, разлитой в атмосфере» [8].

Таким образом, аксеновское произведение по сути своей – авторская сказка, на что указывают структура произведения, наличие в ней определенной аксиологической модели, которая пародируется, но не разрушается. Именно жанр сказки позволил Аксенову дистанцироваться от советской литературы, в ироничной форме выразить отношение к ней. Это его способ преодолеть (или, по крайней мере, ослабить) конфликт социального и художественного, который породил невозможность открытого диалога с читателем.

Литература

1. Овчинникова, Л. В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика: учебное пособие / Л. В. Овчинникова. – 2-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 312 с.

2. Липовецкий, М.Н. Поэтика литературной сказки / М.Н. Липовецкий. – Свердловск : Изд-во Уральского университета, 1992. – 184 с.

3. Аксенов, В.П. Мой дедушка – памятник / В.П. Аксенов – М. : Астрель : АСТ, 2006. – 348 с.

4. Липовецкий, М.Н. О чем «помнит» литературная сказка? Семантическое ядро историко-культурных модификаций жанра / М.Н. Липовецкий// Модификации художественных форм в историко-литературном процессе. – Свердловск : УрГУ, 1988. – С. 5-22.

5. Кантор, В. Василий Аксенов. Мой дедушка – памятник / В. Кантор // Детская литература. – 1973. – № 5. – С. 51-52.

6. Щеглов, Ю.К. «Затоваренная бочкотара» Василия Аксенова: Комментарий / Ю.К. Щеглов. – М. : Новое литературное обозрение, 2013. – 152 с.

7. Денисенко, В.А. Воспитание в советском подростке свободомыслящего читателя (на материале анализа повести В. П. Аксенова «Мой дедушка – памятник») / В.А. Денисенко // Уральский федеральный университет им. Б. Н. Ельцина. – 2011. – № 2. – С. 300-311.

8. Садовников, Г. Мой одноклассник Вася / Г. Садовников [Электронный ресурс]/ Г. Бровман. – Казань. – 2012. – № 8. – Режим доступа [https://kazan-journal.ru/news/mashina-vremeni/moy-odnoklassnik-vasya]. – (Дата обращения: 26.03.2023).

УДК 82; 82-31

В. А. Волков
Воронежский государственный университет

РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ ЖАНРА «ЛИТРПГ»

Аннотация. Статья посвящена анализу реминисценций в произведении Дмитрия Руса «Играть, чтобы жить. Срыв». Исследование проводится на основе классификации реминисценций, предложенной доктором филологических наук Геннадием Слышкиным.

Ключевые слова: литРПГ, реминисценция, упоминание, прямая цитация, квазицитация, аллюзия, продолжение.

Abstract. The article is devoted to the analysis of reminiscence in the work of Dmitry Rus «Play to live. AlterWorld». The study is based on the classification of reminiscence developed by Gennady Slyshkin.

Key words: litRPG, reminiscence, mention, direct quotation, quasi-quotation, allusion, continuation.

ЛитРПГ – это поджанр, в рамках которого «герои живут внутри виртуальных компьютерных ролевых игр – RPG (role-playing game) (Д. Давыдов) [1].

Произведения поджанра рассказывают историю от лица игрока в компьютерную игру – MMORPG, в которой множество игроков параллельно главному герою проходят доступные только им задания. Погружению в виртуальный мир книги помогают присущие видеоиграм элементы, такие как игровой интерфейс или система уровней персонажа.

У литРПГ есть собственные причины формирования: появление в XX веке компьютерных игр, которые стали «не только развлечением, но и носителем культуры»; рождение новой «ирреальной реальности» – виртуальной (согласно словарю русского языка под редакцией академика Д. Н. Ушакова, «ирреальный (лат. irrealis – невещественный, нереальный) – это не реальный, не существующей в действительности» [2], в то время как «виртуальный (лат. virtualis – возможный) – это пребывающий в скрытом состоянии и могущий проявиться, случиться; возможный» [2]); состояние современного общества: отсутствующие или труднодоступные для молодежи социальные лифты привели к тому, что некоторые люди уже не пытаются найти свое место на рынке труда. ЛитРПГ попадает в сферу интересов таких людей.

Причины возникновения поджанра напрямую связаны с современным состоянием общества, он является отражением различных социальных феноменов. К таким феноменам относится виртуальное игровое пространство, когда характерные для компьютерных игр реалии и персонажи становятся частью литературного произведения.

Вопрос, к какому жанру относить поджанр литРПГ, все еще остается спорным, так как для этих произведений свойственно двоемирие. В произведениях этого поджанра первый мир – это мир будущего, в котором научно-технический прогресс предоставляет возможность полного погружения в игру, что соответствует канонам научной фантастики; второй мир – виртуальный, в котором происходит большая часть повествования и который, как правило, является миром фэнтези.

Если говорить об особенностях поджанра литературы, то можно выделить несколько пунктов: наличие постоянных сюжетных элементов, например специального устройства – капсулы для полного погружения в виртуальный мир игры и элементов игрового интерфейса; использование особого языка (как правило, «игрового» жаргона) для описания иной реальности; реализация концепции перехода души человека в виртуальный мир.

Непосредственным предметом исследования в докладе стали реминисценции в литературе поджанра литРПГ. Обратимся к определению понятия «реминисценция» и классификации реминисценций.

Так, А. Н. Николюкин в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» определяет понятие «реминисценция» следующим образом: «Реминисценция (лат. reminiscentia – воспоминание) – содержащаяся в произведении неявная, косвенная отсылка к другому тексту, напоминание о другом художественном произведении, факте культурной жизни» [3, 436].

В исследовании будет использоваться классификация реминисценций доктора филологических наук Г. Слышкина, представленная в работе «От текста к символу». Он выделяет пять видов реминисценций: упоминание, прямая цитация, квазицитация, аллюзия и продолжение:

- «**Упоминанием** мы будем называть апелляцию к концепту прецедентного текста путем прямого воспроизведения языковой единицы, являющейся именем данного концепта. Такой единицей обычно служит заглавие произведения» [4, 36];
- «**Прямая цитация** – дословное воспроизведение языковой личностью части текста или всего текста в своем дискурсе в том виде, в котором этот текст (отрывок текста) сохранился в памяти цитирующего. Для цитации, основанной на прецедентном тексте, характерна имплицитность, т.е. отсутствие ссылки на источник цитирования» [4, 37];
- «**Квазицитация** – воспроизведение языковой личностью части текста или всего текста в своем дискурсе в умышленно измененном виде» [4, 37];
- «**Аллюзия** – наиболее трудноопределимый и емкий вид текстовой реминисценции, что явствует уже из этимологии этого термина (от фр. allusion – намек). Прием аллюзии состоит в соотнесении предмета общения с ситуацией или событием, описанным в определенном тексте, без упоминания этого текста и без воспроизведения значительной его части, т.е. на содержательном уровне» [4, 38];
- «**Продолжение** – текстовая реминисценция, основой которой, как правило, служат лишь художественные тексты, и использование которой является обычно прерогативой профессиональных писателей. Продолжение состоит в создании самостоятельного литературного произведения, действие которого разворачивается в “воображаемом мире”, уже известном носителям культуры из произведений другого автора, из мифологии или из фольклора» [3, 39].

В произведении Д. Руса «Играть, чтобы жить. Срыв» были выделены реминисценции-упоминания, прямые цитации, реминисценции-аллюзии и реминисценции-продолжения.

Обратимся к анализу примеров.

Реминисценции-аллюзии

Книга писателя С. В. Лукьяненко 1997 г. «Лабиринт отражений»:

1) цитата из текста С. Лукьяненко: *«Надевать внешность известных людей – это дурной тон. И признак новичка. Постарайся сконструировать свою собственную личность... возьми, например, "Биоконструктор", и повозись немного»* [5, 85].
2) цитата из текста Д. Руса: *«На выбор также предлагался длинный список готовых портретов различной степени слащавости и брутальности»* [6, 31].

Отсылка к произведению осуществляется через создание похожей ситуации. Главный герой произведения Лукьяненко сталкивается с новичком, который использует брутальную внешность известного человека. Протагонисту из романа Д. Руса также на выбор предлагается заранее сконструированная искусственным интеллектом брутальная внешность.

Книга писателя Нам Хи Сона 2007 г. «Легендарный лунный скульптор»:

1) цитата из текста Нам Хи Сона: *«Сразу, как он входил в игру, начиналось монотонное избиение пугала в среднем по восемьдесят часов непрерывно, и это полностью истощало психологически»* [7].
2) цитата из текста Д. Руса: *«Немного юмора. В Корейском секторе был замечен новичок первого уровня, который уже третью неделю не покидает зону туториала, избивая манекен бутафорским бокеном. Знает ли он, что в т-зоне рост уровней и характеристик невозможен, неизвестно»* [6, 218].

Отсылка на работу Нам Хи Сона происходит через упоминание в романе Д. Руса схожей ситуации. Главный герой читает новости, в которых говорится о главном герое произведения «Легендарный лунный скульптор», только перенесенным в реалии игры главного героя. Действия корейского игрока высмеиваются по ходу повествования, как и в произведении Нам Хи Сона.

Прямая цитация

Отсылка к литературным произведениям

Фольклорная сказка 1853 г. «Три поросенка» (в переводе С. В. Михалкова):

1) цитата из текста сказки: *«Жили-были на свете три поросенка. Три брата. Все одинакового роста, кругленькие, розовые, с одинаковыми веселыми хвостиками»* [8].
2) цитата из текста Д. Руса: *«Там спросишь постоялый двор "Три поросенка". Цены там на любой кошелек»* [6, 73].

Реминисценция-упоминание отсылает к сказке «Три поросенка». А также опосредованно – к имени собственному «Три поросенка», которое также фигурирует и в произведении упомянутого ранее Лукьяненко.

Сказка писателя А. П. Гайдара 1933 г. «Сказка о Военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове»:
1) цитата из текста Гайдара: *«Сделайте же, буржуины, этому скрытному Мальчишу-Кибальчишу самую страшную Муку, какая только есть на свете, и выпытайте от него Военную Тайну, потому что не будет нам ни житья, ни покоя без этой важной Тайны»* [9].
2) цитата из текста Д. Руса: *«Ага, нечто подобное я и предполагал. Как там дальше у Гайдара? "Сделайте же, буржуины, этому скрытному Мальчишу-Кибальчишу самую страшную Муку, какая только есть на свете, и выпытайте от него Военную Тайну, потому что не будет нам ни житья, ни покоя без этой важной Тайны"»* [6; 162].

Реминисценция к сказке Гайдара осуществляется через полное цитирование текста в произведении Д. Руса с сохранением акцента на некоторых словах через заглавные буквы.

Отсылка к фильмам

Фильм режиссера Л. Гайдая 1973 г. «Иван Васильевич меняет профессию»:
1) цитата из фильма: *«Не дождетесь! В милицию замели, дело шьют».*
2) цитата из текста Д. Руса: *«Не дождетесь! – затем жестом Иван Василича выпятил подбородок и почесал невидимую бороду. – В милицию замели, дело шьют»* [6, 188].

Отсылка к фильму прежде всего осуществляется через обращение к имени собственному «Иван Василич»; кроме того, следует отметить, что действия персонажа, представленные в фильме визуально, в романе Д. Руса подробно описаны.

Фильм режиссера Л. Быкова 1974 г. «В бой идут одни "старики"»:
1) цитата из фильма: *«Ребята, будем жить!».*

2) цитата из текста Д. Руса: «*Всем выпивка за мой счет! Будем жить!*» [6, 209].

Отсылка к киноленте осуществляется через копирование знаковой реплики одного из героев фильма. В реминисценции опускается обращение «ребята», фигурирующее в цитате из кинофильма.

Отсылка к музыкальным произведениям

Песня рок-музыканта В. Кипелова 2003 г. «Я свободен»:

1) цитата из песни Кипелова: «*Я свободен, словно птица в небесах, / Я свободен, я забыл, что значит страх. / Я свободен с диким ветром наравне, / Я свободен наяву, а не во сне!*»
2) цитата из текста Д. Руса: «*Я свобо-о-ден, словно птица в небесах!!!!! Я свобо-о-ден, я забыл, что значит страх!*» [6, 191].

За счет повторения гласных автор передает особенность звучания музыкальной композиции; кроме того, добавляет пять восклицательных знаков, выражающих и громкость звучания, и эмоциональность исполнения.

Песня музыканта Е. Летова 1989 г. «Моя оборона»:

1) цитата из песни Летова: «*Пластмассовый мир победил / Ликует картонный набат / Кому нужен ломтик июльского неба?*»
2) цитата из текста Д. Руса: «*Пластмассовой мир побед-и-и-л!!!!!! Ликует картонный набат!!!!*» [6; 191].

Как и в отсылке к песне Кипелова, автор за счет повторения гласных передает особенность звучания музыкальной композиции, эта передача эмоционального исполнения песни осуществляется с помощью шести и четырех восклицательных знаков.

Реминисценции-упоминания

Отсылка к литературным произведениям

Книга И. Н. Кузнецова 2008 г. «Предания русского народа»:

1) цитата из текста Кузнецова: *«Жил-был Аника-воин; жил он двадцать лет с годом, пил-ел, силой похвалялся, разорял торги и базары, побивал купцов и бояр, и всяких людей»* [10].
2) цитата из текста Д. Руса: *«Иди уже, Аника-воин. Не склей там ласты случайно, лут – это вторично»* [6, 106].

Отсылка к одной из легенд из книги «Предания русского народа» происходит через обращение к имени собственному «Аника-воин».

Книга В. Скотта 1819 г. «Айвенго»:

1) цитата из текста В. Скотта: *«Я сам назову имя рыцаря, которому из-за несчастной случайности – по вине моей лошади – удалось выбить меня из седла. Его звали рыцарь Айвенго»* [11].

2) цитата из текста Д. Руса: *«Какая восемнадцатилетняя девушка не мечтает о том, чтобы в настоящем замке победитель рыцарского турнира провозгласил ее Первой Леди Красоты? И ее мало беспокоило то, что рыцарь совсем не Айвенго, а как бы даже наоборот, Рыцарь Смерти»* [6, 302].

Как и в случае с книгой «Предания русского народа», реминисценция к произведению В. Скотта возникает через обращение к имени собственному «Айвенго».

Книга Э. Успенского 1966 г. «Крокодил Гена и его друзья»:

1) цитата из текста Успенского: *«В это время Чебурашка посмотрел на маленький будильник, стоявший на столе»* [12].
2) цитата из текста Д. Руса: *«Чебурашка! Белый Чебурашка с треугольным носом!»* [6, 353].

Отсылка происходит через упоминание в тексте имени собственного одного из героев сказки, а именно «Чебурашки».

Реминисценции-продолжения

Отсылка к литературным произведениям

Книга Д. Р. Р. Толкина 1954 г. «Властелин колец»:

1) цитата из текста Д. Толкина: *«Оба были очень высокого роста, Галадриэль чуть пониже Келеборна. На них были ослепительно белые одежды. Волосы владычицы напоминали темное золото, а у Келеборна были как светлое серебро*» [13].
2) цитата из текста Д. Руса: *«Высокий, широкоплечий, увешанный броней и оружием мужчина пер как ледокол, волоча на буксире хрупкую девушку»* [6, 159].

Реминисценция-продолжение происходит через копирование образа эльфов из произведения Д. Толкина. Д. Рус, описывая эльфов, акцентирует внимание на их высоком росте, как и Толкин. Стоит заметить, что этот образ был взят именно из произведения «Властелин Колец», а не из мифов и легенд, на что указывает описание эльфов из мифологического словаря: «Эльфы, в низшей мифологии германских народов духи. Представления об эльфах восходят к германо-скандинавским альвам, подобно им эльфы иногда делятся на светлых и темных. Светлые эльфы в средневековой демонологии – духи воздуха, атмосферы, красивые маленькие человечки шапочках из цветков. Могут обитать в деревьях, которые в таком случае нельзя рубить» [14].

В работе были продемонстрированы лишь некоторые отсылки в романе Д. Руса. В заключение можно сказать, что в произведении

встречаются реминисценции-упоминания, прямые цитации, реминисценции-аллюзии и реминисценции-продолжения. Реминисценции в романе помогают сделать текст многоуровневым, обогащая создаваемую картину мира отсылками к разного рода культурным платам. Также реминисценции в произведении помогают лучше раскрыть характер главного героя.

Литература

1. Давыдов, Д. Свободная мысль / Д. Давыдов. – Текст : электронный // Elibrary : [сайт]. – URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=24218279 (дата обращения: 10.12.2022).
2. Ушаков, Д. Н. Большой толковый словарь русского языка. Современная редакция / Д. Н. Ушаков. – Москва : Славянский Дом Книги, 2014. – 960 с.
3. Николюкин, А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин. – Москва : Интелвак, 2001. – 799 с.
4. Слышкин, Г. Г. От текста к символу / Г. Г. Слышкин. – Москва : Academia, 2000. – 128 с.
5. Лукьяненко, С. Глубина: Лабиринт отражений. Фальшивые зеркала. Прозрачные витражи / С. Лукьяненко. – Москва : АСТ, 2015. – 796 с.
6. Рус, Д. Играть, чтобы жить. Книга 1. Срыв / Д. Рус. – Москва : Эксмо, 2020. – 416 с.
7. Хиисанг Легендарный лунный скульптор / Хиисанг. – Текст : электронный // ranobelib : [сайт]. – URL: https://ranobelib.ru/legendary–moonlight–sculptor/ (дата обращения: 6.12.2022).
8. Михалков, С. В. Три поросенка / С. В. Михалков. – Москва : Малыш, 2021. – 48 с.
9. Гайдар, А. П. Сказка о военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове / А. П. Гайдар. – Москва : Оникс, 2014.
10. Кузнецов, И. Ю. Предания русского народа / И. Ю. Кузнецов. – Москва : Вече, 2008. – 352 с.
11. Скотт, В. Айвенго / В. Скотт. – Москва : АСТ, 2021. – 512 с.
12. Успенский, Э. Н. Крокодил Гена и его друзья / Э. Н. Успенский. – Москва : Малыш, 2014. – 96 с.
13. Толкин Дж. Р. Р. Властелин колец. Книга II. Две твердыни / Дж. Р. Р. Толкин. – Москва : АСТ, 2001. – 406 с.
14. Мелетинский, Е. М. Мифологический словарь / Е. М. Мелетинский. – Москва : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

УДК 655.26
К. И. Маняхина
Воронежский государственный университет

Выявление особенностей фирменного стиля в оформлении издания «Ководство» Артемия Лебедева

Аннотация. В статье изучаются дизайнерские решения по исполнению обложек и суперобложек книги Артемия Лебедева «Ководство» и ее переизданий; выявляются черты фирменного стиля оформления изданий на основе анализа цветовых сочетаний, особенностей композиции и типа шрифтов; определяются удачные и неудачные варианты оформления материала путем сопоставления его степени соответствия с содержанием книги.
Ключевые слова: «Ководство», «Студия Артемия Лебедева», дизайнерское оформление изданий, фирменный стиль, минимализм
Abstract. The article studies design solutions for the implementation of covers and dust jackets of Artemy Lebedev's book "Kovodstvo" and its reprints; reveals the features of the corporate style of design of publications based on the analysis of color combinations, the overall composition and type of fonts; well-thought-out successful and unsuccessful options for the formation by the parliament of its observance with the change of books.
Key words: “Kovodstvo”, Artemy Lebedev Studio, design of publications, corporate identity, minimalism

Книга Артемия Лебедева «Ководство» была впервые опубликована в 2006 году (после чего переиздавалась шесть раз) издательством «Студии Артемия Лебедева», которое занималось оформлением авторского оригинала, первоначально представленного в виде отдельных статей, размещенных на сайте автора. Названное издательство является структурным подразделением дизайнерской «Студии Артемия Лебедева», основанной в 1995 году. Студия предоставляет услуги по созданию промышленного и городского дизайна, веб-дизайна, систем навигации, шрифтов и паттернов, разработке фирменного стиля компаний, проектированию интерфейсов. Кроме того, она занимается книгоизданием и ведет проект по выпуску интернет-СМИ «Журналус. Медиа о дизайне» [1].

Все семь вариантов изданий «Ководства» имеют схожее внешнее оформление, в котором отражается фирменный стиль работы дизайнеров «Студии Артемия Лебедева». Фирменный стиль выполняет ряд функций, способствующих узнаванию продукта или

организации, созданию их имиджа, передаче ценностей компании. Задачами фирменного стиля в статье «Дизайн фирменного стиля и его роль в формировании имиджа компании» называются: «ориентирование потребителя на его продукцию»; минимизация средств, необходимых для производства товара; повышение эффективности рекламной компании; формирование «эстетики и визуальной среды организации» [2; 12]. В него входят такие элементы, как «знак, логотип, цвет, шрифт, а также все многообразие визуальной информации: от документации, упаковки, сувениров, рекламы до элементов визуальной коммуникации, графики на одежде, транспортных средствах, заданиях и пр.» [3; 58].

Обложка книги практически идентична во всех переизданиях: шесть из них имеют тканевый покровный материал горчичного оттенка (рис. 1). У шестого по счету переиздания – картонный покровный материал обложки ярко-синего цвета, соответствующего цвету графических элементов суперобложки данного издания (рис. 2, 9).

Каждая обложка включает в себя исключительно текстовые элементы: имя автора и название книги, которые являются доминантой в композиции. Текстовый блок везде размещен аналогичным образом (выровнен по центру или по левому краю формата), его размер, цвет (белый) и тип шрифта (антиква) одинаковы. Применяемые композиционные приемы – фактура (обложка выполнена из ткани), цветовой контраст (основного хроматического охристого или синего оттенка и ахроматического белого цвета шрифта).

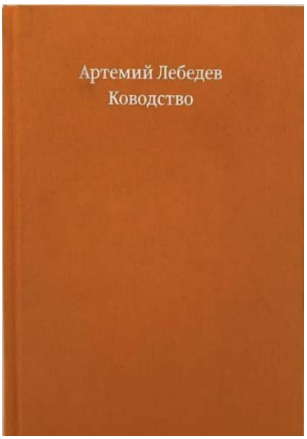


Рис. 1

Рис. 2

Кроме обложек у каждого из переизданий «Ководства» есть суперобложки. Об их функциях Ж. Х. Рашидов пишет следующее: «Такие обложки могут быть креативным решением, предохраняющим от загрязнений или частью внешнего оформления. Так же у суперобложки есть рекламная функция.

Суперобложка должна изготавливаться из прочных материалов, которые устойчивы к истиранию, такие как ламинированная бумага, картон и т.д.

Так как чаще всего суперобложка – это внешнее оформление, ее надевают поверх основной обложки.

С помощью такого оформления можно сделать такую композицию, которая будет не только завораживать своим видом, но и разбудит интерес к книге, ставшей причиной создания обложки» [4; 108].

Суперобложки книги Артемия Лебедева «Ководство» выполнены в едином фирменном стиле, который заключается в применении следующих основных черт:

1) обращение к стилю минимализм;

2) применение однотипных композиционных приемов и принципов, которые реализовывались в разной мере и в отличающихся сочетаниях (например, чаще всего был задействован прием статики, но в одном из переизданий его заменил прием динамики, принципы доминанты и соподчиненности тоже реализовывались поразному);

3) эволюционирующее композиционное расположение текстовых и графических элементов (в суперобложках можно проследить ряд закономерных преобразований, из-за которых отдельные части визуальной или текстовой информации смещались);

4) сохранение единого шрифтового оформления текста без значительных изменений, кроме изменения кегля шрифта;

5) вариативность используемых цветовых сочетаний: они либо основаны на применении одного основного цвета и упора на прием нюанса, либо строятся на обширной цветовой палитре;

6) выстраивание графических элементов суперобложек на основе метрического ряда или его подобия;

7) размещение альтернативного заглавия книги на корешке суперобложки без его дальнейшего дублирования в других элементах издания.

Вывод о том, что суперобложки «Ководства» выполнены в стиле минимализм, основывается на том, что их оформление строится на принципах минимализма. В дизайне «минимализмом называют ху-

дожественный стиль, который основан на использовании простых элементов и лаконичных форм. Это слово происходит от латинского minimus, что переводится как “наименьший” или “малейший”» [5].

Принципы минимализма своеобразно отражаются на композиции суперобложек. Во-первых, каждый композиционный элемент имеет свое функциональное назначение, благодаря чему исключается возможность наличия лишних декоративных деталей. Во-вторых, четко выражено использование принципов свободного пространства и нивелирования изобразительных функций заголовочного текстового блока. В-третьих, происходит отказ от сложных силуэтов в сторону упрощения и геометризации. В-четвертых, грамотно выстраивается иерархия элементов композиции с помощью характерной системы их расположения и с учетом оптического веса объектов.

Композиционная схема суперобложек открытая, между композиционными элементами сохранен чистый белый фон листа, не тонированный и не перегруженный лишними деталями. Композиционные принципы в суперобложках одинаковые – это принципы доминанты, соподчинения, равновесия. Доминантой в каждой из суперобложек выступает изображение, ему соподчиняются все текстовые блоки, среди которых тоже существует смысловая иерархия. Принцип равновесия осуществляется за счет смещения графического элемента к низу от композиционного центра и расположения главного, заголовочного, текстового блока (в некоторых переизданиях также части метрического ряда) в верхней части композиции. Приемы, через которые достигаются данные принципы, варьируются, однако приводят к единому результату. Прием метра в той или иной степени реализуется в каждой суперобложке, об особенностях его использования будет сказано ниже. Прием статики основывается на предыдущем и рушится только в пятом издании, где его заменяет противоположный прием динамики (рис. 3). Принципы соподчинения и равновесия композиций суперобложек формируются во многом благодаря размерному и цветовому контрасту, выстраивающему систему иерархичных отношений элементов. На приеме нюанса основываются изобразительные ряды двух переизданий: второго и шестого, – что выделяет данные суперобложки на фоне остальных (рис. 4, 9).

Относительное месторасположение композиционных частей схоже, хотя имеет две вариации. В одной – верхней частью обложки является заголовочный текстовый блок (рис. 5), а именно название издания и имя автора (реже – подзаголовок); в другой – над

ним помещен графический элемент: часть метрического ряда или его подобия (рис. 6). В остальном общая композиция соблюдается.

Рис. 3. Суперобложка пятого переиздания

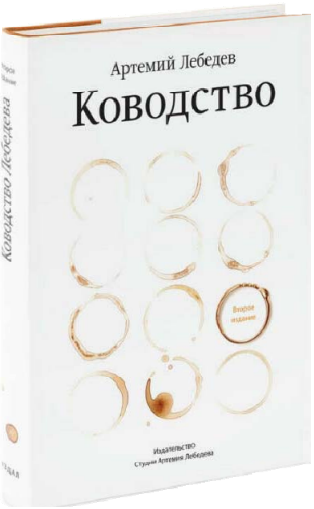


Рис. 4. Суперобложка второго переиздания

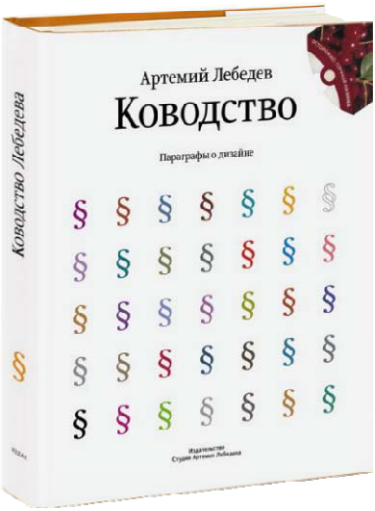


Рис. 5. Суперобложка первого издания

Рис. 6. Суперобложка седьмого переиздания

Графическим элементом для суперобложек выступает метрический ряд (или его подобие) из символов, пиктограмм или геометрических фигур.

Метрическим рядом становятся в первом издании выстроенные в ряды символы параграфов, во втором – следы от чашек кофе, в четвертом – символы амперсанда, в седьмом – пиктограммы (молния, модель атома, палитры для красок, монеты и т. д.) и геометрические фигуры (рис. 4-6, 8).

Подобие метрического ряда создается из геометрических фигур (издание пятое) и букв (третье и шестое переиздания). Метрическому ряду в чистом виде присущи два основных признака, которые обеспечивают статичность данного компонента дизайна: 1) практически идентичные друг другу элементы с незначительными изменениями; 2) равный интервал между этими элементами. В подобии метрического ряда, применяемом дизайнерами для оформления «Ководства» в целях сохранения фирменного стиля издательства и узнаваемости конкретной книги, эти принципы не соблюдаются. В пятом и шестом переизданиях элементы изображения слишком сильно разнятся, а в третьем к тому же нет интервала между элементами (рис. 3, 7, 9).

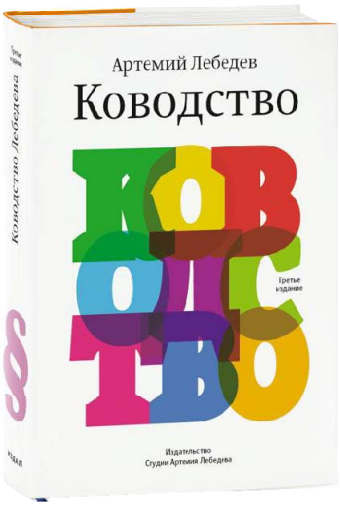


Рис. 7. Суперобложка третьего переиздания

Рис. 8. Суперобложка четвертого переиздания

Все текстовые элементы разбиты на смысловые текстовые блоки: заголовочный текстовый блок (название книги и имя автора) и блоки с дополнительной информацией, а именно подзаголовок, название издательства.

На корешке размещается типичный набор элементов: графический элемент, повторяющий цветом и формой тему основного изображения на первой полосе обложки, альтернативное название «Ководство Лебедева», характерная надпись, которая выступает символом, аналогичным логотипу по функции, – «ИЗДАЛ». На всех переизданиях после первого присутствует также подзаголовок, сообщающий номер переиздания (рис. 8).

Шрифтовое оформление для всех текстовых элементов на первой полосе обложки, кроме подзаголовка, единообразное. Для них используются следующие типы шрифтов: антиква для основных элементов и равнотолщинный гротеск для второстепенных элементов (например, названия издательства и надписи «ИЗДАЛ» на корешке). Наиболее крупный текстовый элемент – заголовок («Ководство»), чуть меньше – имя автора («Артемий Лебедев»), самый маленький – название издательства («Студия Артемия Лебедева»). Соотношение размеров и, следовательно, оптического веса объектов позволяют сделать вывод о значимости элементов: главные – имя автора и название книги, остальное играет второстепенную роль, соподчиняясь наиболее значимому.

Для подзаголовка применяется как антиквенный (рис. 3, 5, 8), так и гротескный (рис. 4, 6-7) типы шрифта, в то время как за другими элементами закреплен один из них. Особое начертание подзаголовка используется в шестом издании (рис. 9), где эта надпись принимает вид графического элемента, благодаря чему набирается акцидентным шрифтом.

Если подзаголовок не входит в состав изобразительной части суперобложки, то все текстовые блоки окрашены черным цветом. Если входит – цвет подзаголовка может повторять основную цветовую схему изображения (рис. 4, 6, 9). Это характерно и для шестой суперобложки, графическим элементом которой выступает бывший текстовый подзаголовочный блок «шестое издание». Данное изображение окрашено таким же синим цветом, как и непосредственно обложка шестого переиздания и графический элемент корешка суперобложки (рис. 9). В этом плане выделяется и седьмое переиздание, в котором в состав подзаголовка была включена цифра семь, а он сам был разбит на два отдельных слова. В итоге подзаголовок

оказывается включенным в метрический ряд посредством особого оформления каждого из слов и добавления символа (рис. 6).

Рис. 9. Суперобложка шестого переиздания

Цветовые сочетания изображения разнятся практически в каждом варианте суперобложки для «Ководства». Можно назвать две характерные для всех переизданий модели: первая – нюансные оттенки одного цвета (рис. 4, 9), вторая – использование множества цветов и их оттенков (рис. 3, 5-8). Общей чертой в цветовом оформлении становится использование ярких, сложных цветов.

Удачные и неудачные варианты оформления «Ководства» определялись на основе анализа дизайнерских решений исполнения суперобложек книги, а также выявления степени соответствия внешнего оформления издания его внутреннему содержанию. На основе этого удачными вариантами дизайнерского оформления суперобложек можно назвать суперобложки первого, второго, четвертого и шестого изданий (рис. 4-5, 8-9).

Оформление первого издания полностью соответствует его содержанию: первый вариант книги был представлен читателям на сайте Артемия Лебедева, для которого была важна рубрикация посредством символа «§». Автор в тексте статей часто ссылается на другие части, употребляя слово «параграф» для упрощения способа

взаимодействия с аудиторией, потому что у нее была возможность переходить к нужному разделу с помощью манипуляций с поисковой строкой и гиперссылками. Подзаголовок книги («Параграфы о дизайне») также располагает к использованию данного символа в дизайне обложки. Здесь слово «параграф» используется в значении «статья, заметка», но его также можно понимать прямо как собрание параграфов (глав) на тему дизайна.

Во втором издании также есть частичное соответствие содержанию и нет нарушений принципов дизайна, которые в «Ководстве» оглашает Лебедев. Иногда кофе упоминается в книге для сравнения каких-либо явлений со знакомым образом. Это слово вынесено в название одного из параграфов («Кофе – оно»), но посвящен он не самому напитку или его образу, а лингвистическому анализу слова в сравнении со словом «метро» (по поводу употребления грамматической категории рода применительно к ним). Кроме того, второе издание отличается от других своей цветовой гаммой и задумкой оформления, что обуславливает ее эстетическую привлекательность.

Четвертое издание тоже характеризуется соответствием содержанию, оно является классическим вариантом исполнения суперобложек, и отмечен интересной задумкой показать в метрическом ряду эволюцию символа амперсанда, часто применяемого в дизайне. В четвертом издании «Ководства» есть параграф (112), посвященный происхождению символа «&», его назначению и применению. В тексте присутствует упоминание символа, вынесенного на обложку, но на этой части размышления не ставят акцент, почему весомого обоснования помещения амперсанда на суперобложку нет.

Несмотря на то, что шестое издание в своем оформлении имеет некоторые погрешности (например, снижение удобочитаемости графического элемента), его можно считать удачным вариантом благодаря тому, что в нем используются успешные эксперименты с типографикой и цветом.

Суперобложки третьего, пятого и седьмого переизданий можно назвать неудачными, потому что они не отражают содержание книги, противореча некоторым ее положениям (рис. 3, 6-7).

В ходе анализа были выявлены черты фирменного стиля оформления книжных изданий издательством «Студии Артемия Лебедева» на характерном примере визуального образа суперобложек «Ководства». Объединение всех переизданий книги в своеобразную серию позволяет создать уникальный бренд издания, что делает его конкурентоспособным на рынке литературы о дизайне. Внешняя схожесть

книгоиздательского проекта с другими проектами студии сразу отсылает читателя к другим популярным работам компании и ее авторитетности в сфере дизайна. Все это подкрепляет имидж «Ковод-ства» как источника актуальной и востребованной информации.

Литература

1. Студия Артемия Лебедева : официальный сайт. – Москва. – URL: https://www.artlebedev.ru/ (дата обращения: 04.03.2023). – Текст : электронный.

2. Смирнова, М. А. Дизайн фирменного стиля и его роль в формировании имиджа компании / М. А. Смирнова, Н. А. Бобырева. – Текст : электронный // Вестник Института мировых цивилизаций. – 2020. – № 1. – С. 11–16. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dizayn-firmennogo-stilya-i-ego-rol-v-formirovanii-imidzha-kompanii/viewer (дата обращения: 13.05.2023).

3. Рунге, В. Ф. Основы теории и методологии дизайна : учебное пособие / В. Ф. Рунге, В. В. Сеньковский. – Москва : МЗ-Пресс, 2003. – 252 с. : ил., табл. – Текст : непосредственный.

4. Рашидов, Ж. Х. Современные проблемы и тенденции развития книжного дизайна / Ж. Х. Рашидов. – Текст : электронный // Вестник науки и образования. – 2020. – № 24. – С. 106–109. – URL: https://cyberleninka.ru/article/ n/sovremennye-problemy-i-tendentsii-razvitiya-knizhnogo-dizayna/viewer (дата обращения: 02.05.2023).

5. Минимализм / составлено и подготовлено к публикации гуманитарным просветительским проектом «Культура.РФ» ; Министерство культуры РФ. – Текст : электронный // Культура.РФ : [проект]. – URL: https://www.culture.ru/ s/slovo-dnya/minimalizm/ (дата обращения: 18.03.2023).

УДК 81'42-028
О. А. Михайлова
Воронежский государственный университет

ВЕРБАЛЬНОЕ И ВИЗУАЛЬНОЕ В СОВРЕМЕННОМ КОМИКСЕ И СПЕЦИФИКА ЕГО РЕДАКТИРОВАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ МАНГИ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»)

Аннотация. Статья посвящена выявлению специфики вербально-визуальной составляющей комикса и описанию особенностей работы редактора с подобными изданиями. Исследование проводится на основе манга-адаптации романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы».

Ключевые слова: комикс, манга, редактирование комиксов, вербально-визуальная специфика.

Abstract. The article is devoted to identifying the specifics of the verbal and visual information presented in comics and describing the features of working with such publications. The manga adaptation of the novel by F.M. Dostoevsky “The Brothers Karamazov” was used during the research.

Key words: comics, manga, comic book editing, verbal-visual specificity.

Начиная с древних наскальных рисунков, традиция рассказывать истории с помощью изображений развивалась и применялась как в религии, так и в повседневной жизни. Картины, нарисованные доисторическими художниками, хотя и не были полноценными комиксами, но рассказывали подлинные истории посредством изображений примерно так же, как это делают современные графические романы. Искусство такого рода пользовалось особым вниманием в разные периоды и в разных культурах. Европейские карикатуры XVIII века и русские лубки являются предшественниками современных комиксов.

К началу XX века комиксы стали одним из самых популярных жанров массовой культуры. К этому времени они в значительной степени утратили то комическое качество, благодаря которому получили свое название. Некоторые исследователи рассматривают комиксы (рисованные истории) как другой вид медиа, отмечая, что их появление схоже с возникновением интернета. Образуется совершенно новая коммуникативная среда, которая полностью отражает желания потребителя. Г. Почепцов характеризует это как «очередной прорыв визуальности, сравнимый с появлением кино или телевидения» [1].

Главная особенность комикса заключается в том, что основное действие в нем передается за счет изображения и все повествование строится на картинке, которую нам показывает художник. Текст уходит на второй план и выступает лишь в качестве поддержки визуальной составляющей. Несмотря на предпочтение изображения тексту, в комиксе может встречаться закадровый голос рассказчика, поясняющий нам некоторые моменты истории, которые мы не можем узнать от самих персонажей. В качестве закадрового голоса могут выступать и сами герои комиксов, озвучивая свое видение истории, высказывая собственные мысли и чувства по отношению к происходящему.

С морфологической точки зрения разные части речи имеют свои особенности в функционировании текста манги. Некоторые из них употребляются реже, некоторые – чаще. Из-за взаимодействия текста и изображения вербальный ряд представлен достаточно скудно: он короткий и сжатый, чтобы уместиться в небольшой разговорный пузырь. Роль текста вторична, поэтому выбор языковых единиц должен проводиться тщательно.

Вербальная характеристика действия в манге осуществляется с помощью звукоподражания и знаменательных частей речи. Почти все действия и движения имеют текстовое отражение, что является одной из главных особенностей манги как жанра комикса. Самой часто употребляемой частью речи являются междометия, которые могут описывать различные действия персонажей, громкие звуки, выделять конкретную эмоцию.

Почти каждое предложение содержит глагол или глагольную форму. Это обусловлено тем, что действия в манге происходят очень быстро, сменяя друг друга, чтобы сюжет двигался и развивался. Речь, насыщенная глаголами, выразительно рисует стремительно разворачивающиеся события, создает энергию и напряженность повествования. В репликах героев редко встречаются осложнения в виде деепричастий или других оборотов. Присутствует большое количество звукоподражаний, использующихся для имитации окружающих звуков. Таким образом, текст приобретает не только визуальное, но и звуковое сопровождение.

Разного рода звуки, которые происходят в процессе человеческого действия, могут отражаться через междометные и звукоподражательные слова. Кроме того, звуки могут идти параллельно, накладываясь друг на друга и повторяясь. Усеченные междометные глаголы также часто используются в тексте для передачи коротко-

го, быстрого действия (например: *прыг, скок, шмыг, зырк, круть, хвать*). Движение передается не только глаголами и междометиями, но и видоизменяющимися рисунками. По мере приближения героев кадры с изображением становятся крупнее, размер шрифта в это время постепенно увеличивается. Все это помогает читателю уловить движение.

Звукоподражания не выделяются в отдельный разговорный пузырь, выступая в качестве фона для основного действия. Они дополняют главное, подчеркивая эмоцию или состояние героя в данный момент. Следует отметить, что звуки могут употребляться как единичные, так и в качестве звуковой полифонии. Это стремление передачи многозвучия текста: одновременно передаются звуки голоса человека, звуки результата его действий и звуки окружения.

При разработке традиционного книжного издания с иллюстрациями художественный редактор оценивает их пропорции по отношению к тексту и друг к другу, следит за качеством их выполнения и рассматривает как дополнительные элементы к изданию. Однако в комиксе иллюстрации являются ключевым элементом, формирующим авторский текст с развитием сюжета, персонажами, описанием времени и места действия. Литературный редактор должен работать над кадрами комиксов, чтобы улучшить графический текст и оценить выраженную композицию и сюжет.

Несмотря на это, он не имеет возможности полностью редактировать произведение, поскольку любые изменения, внесенные не самим автором, будут рассматриваться как нарушение оригинального авторского текста в виде рисунков. Главная задача редактора – давать автору четкие указания по улучшению произведения, не затрагивая художественное пространство текста.

Графический стиль манги характеризуется простыми линиями, фигурами и текстом без лишней детализации. Каждая панель обычно содержит только персонажа и фон, который является пространством для действия. При редактировании изображения персонажа важно учитывать его индивидуальность или типичность и адаптировать его к жанру и целевой аудитории. Для этого редактор должен полагаться на традиции, которые существуют в манге и ее жанрах.

Оценивая изображение героя, редактор может использовать метод закрытия других элементов кадра, кроме глаз, чтобы понять, что персонаж испытывает в данный момент. Редактору необходимо «читать» внешность героя и на этой основе делать выводы о его характере и значимости в эпизоде.

Таким образом, профессиональный редактор должен: изучить литературу по истории и особенностям комиксов; соблюдать традиционное соответствие текста и изображения; знать и понимать «язык» комиксов, особенности построения композиции и сцен; изучить шаблоны изображения частых эмоций и сцен; уметь грамотно соотносить вербальное и визуальное в композиции комикса.

Литература

1. Почепцов, Г. Комиксы как медиакоммуникации / Г. Почепцов // URL: http://osvita.mediasapiens.ua/material/34373 (дата обращения: 08.04.2023).

2. Яковлева, В.В. Взаимодействие вербального и невербального в образовательном комиксе / В.В. Яковлева // Вестник ВолГУ. Серия 2 : Языкознание. 2020. – №6. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-verbalnogo-i-neverbalnogo-v-obrazovatelnom-komikse (дата обращения: 08.04.2023).

3. Сонин, А.Г. Комикс как компонент культуры современного западного общества / А.Г. Сонин // Текст: структура и функционирование: Сб. ст. / Под ред. В.А. Пищальниковой. Выпуск 2. – Барнаул : Изд-во Алтайского ун-та, 1997. – С. 38-44.

4. Стризое, А.Л. Вербальное и визуальное в культуре: иерархия или дополнительность? / А.Л. Стризое, В.А. Храпова // Вопросы философии. 2018. – № 6. – URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2001 (дата обращения: 08.04.2023).

5. Кораблева, Е. Ученый Ник Соусанис: «Комиксы – естественный способ формулировать наши мысли» / Е. Кораблева // Theory&Practice. – 2012. – URL: http://theoryandpractice.ru/posts/5580-uchenyy-nik-sousaniskomiksy-estestvennyy-sposob-formulirovat-nashi-mysli (дата обращения: 08.04.2023).

УДК 82
Л. А. Ухтомская
Воронежский государственный университет

ВЕСТИМЕНТАРНАЯ ЭСТЕТИКА В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»

Аннотация. В статье исследуется вестиментарный словарь романа В.В. Набокова «Отчаяние», делаются выводы относительно его релевантности для раскрытия авторского замысла как на структурном, так и на содержательном уровнях.

Ключевые слова: эстетика, этика, двойничество, В. В. Набоков, «Отчаяние», знак, вещи, гардероб.

Abstract. The article deals with vestimentary vocabulary of V.V. Nabokov's novel «Despair», conclusions are drawn as to its relevance for the disclosure of the author's intention both at the structural level and at the content level.

Key words: aesthetics, ethics, duality, V.V. Nabokov, “Despair”, sign, things, clothes.

Роман «Отчаяние» целиком выстроен как повествование главного героя о ходе его мыслей, фантазиях, воспоминаниях, отношениях к событиям, людям и вещам, включающее метатекстуальные комментарии. Герман Карлович рассказывает историю, но удельный вес его оценочных ремарок занимает большую часть объема всего произведения Владимира Набокова.

Коллизия, напомним, конструируется вокруг ситуации двойничества, существующего только в сознании героя. Владимир Набоков предоставляет Герману возможность высказаться и не прерывает его на всем протяжении текста (за исключением специфики нарратива финальной главы). А.А. Фаустов фиксирует следующие признаки двойнического текста: наличие двух персонажей, обладающих зримым сходством, их встреча и взаимное удостоверение такого сходства (признаваемого также другими) [6, 73]. В случае «Отчаяния» признак симметрического удостоверения сходства, в котором убежден Герман, выпадает, что впоследствии и разрушает воображаемый им омонимический мир [7], если принять идею Ч.С. Пирса о том, что человеческая внешность способна выполнять знаковые функции. По мысли же Германа подмена соматического объекта во времени и пространстве с помощью тщательно организованной антуражности обеспечит семиотическое превращение одного актанта в другого.

Человеческой речи, как известно, присуща интенциональность, направленность на что-либо, в настоящей работе мы рассмотрим один из ее аспектов применительно к заявленному литературному произведению, а именно **вестиментарный дискурс** (от лат. vestitus «одежда») или систему знаков письма, описывающих систему знаков одежды. Под вестиментарным словарем произведения мы подразумеваем все упоминания предметов одежды героев, сопутствующих аксессуаров и принадлежностей, а также вещей, выполняющих функцию одежды. Последнее касается в первую очередь Ардалиона, который спит в купальном трико, носит на голое тело *малярский балахон почти до пят* и встречает Новый год, завернувшись в плед, – одним словом, эксплуатирует *модерный штиль* [4] не только на своих полотнах.

Говоря об одежде, мы volens-nolens попадаем в эстетическое измерение, связанное с внешним образом человека, его телесной репрезентацией; с помощью вестиментарного словаря Герман обнаруживает свое **отношение к другим героям** наиболее полно и с изрядной долей сарказма, а также приоткрывает для читателя рукописи собственную **систему ценностей.** Риторической вендетты не избегает никто из ближайшего окружения Германа: ни его жена, ни ее брат-художник, ни случайный двойник. В одном фрагменте Герман говорит, что произвел *опись душевного имущества*. С одной стороны, это метафорический перенос, но с другой – профанизация и упрощение плана человеческого содержания, описываемого в тех же терминах, что и материальный план его выражения – *царство моих аккуратно сложенных вещей.* Таким образом, рукопись, которую он сочиняет, продиктована его влечением к упорядоченности и аккуратности. Итак, Герман ценит вещи (чего стоят одни лишь желтые перчатки, по частотности упоминания не уступающие второстепенному Орловиусу) и, кроме этого, заигрывает с марксизмом: *«*мне грезился новый мир, где все люди будут друг на друга похожи, как Герман и Феликс, – мир Геликсов и Ферманов*»* [4].

Несмотря на осторожно декларируемые симпатии к коммунистическим идеям, Герман – всеобщий эксплуататор. Жена существует для того, чтобы его обожать, а случайно встреченный двойник – тело, обладающее полезным свойством (сходство) и способное конвертироваться в деньги (компенсация страхового общества на случай смерти). Такое свойство «счастливчика» Феликса как смертность обогащается чудом подобия – *совершенным, беспри-*

чинным, бесцельным – характеристики, дважды продублированные в тексте романа без изменений.

Дополнительным подтверждением сказанному послужат презрительные классовые высказывания рассказчика-повествователя об Ардалионе (*из проймы его ужасного вытянутого трико то и дело выскакивал нательный крест* ***мужицкого образца***) и о Феликсе (*его пыльные бедные башмаки, носками внутрь, стояли на полу, и с* ***пролетарской аккуратностью*** *было сложено на стуле его платье)*. Отправляя роковое письмо Феликсу (с приглашением на казнь), Герман не может расстаться с ним как собственник со своим имуществом, хотя воображает это до мельчайших деталей, вплоть до того, как впоследствии побьет ладонь о ладонь, *«точно могли к перчаткам пристать какие-то пылинки от этого письма, уже брошенного»* [4] (и снова перчатки!).

Отметим, что в одной из глав Герман презентует себя как автора некоего сочинения об Игреке Иксовиче, связанное с переодеванием и квипрокво. Краткое его изложение таково: имярек бродил по городу в сиреневом галстуке и белых башмаках. Его любовные силы тратит подвернувшаяся яркоглазая девушка в красной юбке, прельстившаяся его **изысканным нарядом**. Желанная же им дама была соблазнена бронзовой наготой двойника героя – рыбака. В комментариях к этому литературному опыту Герман отстраненно и холодно замечает: *пошлятину эту я писал в муках.*

В этой связи позволительно, думается, говорить о некой навязчивости идей, связанных с переодеванием и болезненно острое восприятие героем костюма с точки зрения его семиотического наполнения**.** Описывая «работу» для Феликса, Герман сравнивает ее с игрой: *вот как дети переодеваются и изображают солдат, привидения, авиаторов.* Кроме этого, в романе есть вставка о «лже-аббате», заночевавшем в женском монастыре, совершившем для этого также трюк с переодеванием. Как говорилось выше, герой вставного эпизода был наделен сиреневым галстуком. Такой же галстук, как мы знаем, есть и у Германа: *«гладко зачесанные назад волосы, бледно-серый костюм, сиреневый галстук», «наконец выбрал* ***любимый сиреневый галстук*** *и плотный темно-серый костюм, который обычно носил в последнее время», «на мне был, между прочим, сиреневый в черную мушку галстук, который слегка взлетал, когда я поворачивался на каблуке», «я помог ему справиться с гетрами и повязать сиреневый галстук* [4]*».*

Чаще этого предмета гардероба на страницах романа встречаются только желтые перчатки героя, которые заметны уже при его первом появлении (*пошел наугад, размахивая руками в новых желтых перчатках)* и которые финализируют как сборы Германа в день совершения им убийства, так и последний наряд Феликса (*последний штрих – желтые перчатки).* Еще один повторяющийся образ – дама в лиловом, держащая веер: сначала это воображаемая мать Германа (в действительности грубая женщина в грязной кацавейке), потом иллюстрация с обертки разоряющего его шоколада. Сиреневый и лиловый – это примерно одинаковые цветовые оттенки, что отражается и на уровне языковых структур: «сирень» по-английски «lilac». Неизбежно здесь и упоминание о том, что псевдоним автора Сирин [2], фонетическое сходство единиц нарицательной лексики с личным именем позволяет трактовать сиреневую деталь как автограф, прием, в набоковиане обычно закрепляемый за чешуекрылыми.

Помимо «сиринского» кода, в «Отчаянии» просвечивает спортивная линия, скорее даже **линия игры в мяч**, прочерчиваемая в том числе с помощью упоминаний спортивной одежды. Так мы узнаем, что Лида на отдыхе *смеялась, подпрыгивала, в тесном палевом трико с двухцветным, красным и синим, ободком, – прямо крокетный шар*, сравнение вполне уместное, так как именно шарами желтого (палевого), красного, голубого и черного цветов играют любители крокета. Девочки в Тарнице бросают стеклянный шарик с искрой в лунку, выдавленную в земле под березой. Другие девочки, уже в Берлине, играют в аналогичную игру. Переписку с Феликсом герой сравнивает с игрой в теннис: *письма чередуются, – это вроде мяча, летающего через сетку туда и обратно,* а сам он однажды *был в гольфных шароварах, или, по-немецки, в кникербокерах.*

Лунка, сетка, «мышеловка» (фигура в крокете) семантически отсылают читателя к идее **ловушки**, в которую, как известно, попадется и сам Герман, действующий в традициях двойнического дискурса: обычно персонажи-двойники не способны к кооперации, а сам текст стремится к устранению или исчезновению одного из них тем или иным способом [6, 76].

Примечательно, что анализ вестиментарной лексики героя высвечивает его отчетливое **дистанцирование** от остальных персонажей романа. Во-первых, рассмотрим то, как Герман описывает себя глазами Другого. Автоописание со стороны безличного субъекта: *«прекрасно одетый господин, хлопающий себя желтой пер-*

чаткой по колену», описание от имени Феликса выглядит следующим образом: *«рядом с ним сидел и глядел на него прекрасно одетый господин».* Придуманный на скорую руку брат встретил *«меня, дорогого Германа, внезапно, в чудном сером костюме, восставшего из мертвых»* [4]. Во всех случаях нарочито подчеркнута восторженность от появления элегантного человека, одетого со вкусом. Герой описывает Другого, описывающего его самого. Снова обнаруживается двойное кодирование образа, «сторонний» взгляд лингвистически расщепляет двух Германов.

Во-вторых, небезынтересно то, как сам герой говорит о себе, какие формулировки, главным образом, предикаты и эпитеты использует. В этой группе примеров встречаем следующие: *«носком моего* ***изящного*** *ботинка»*, *«я, человек-молния,* ***озаривший*** *эту картину», «я* ***принадлежу к той породе*** *мужчин, которые ненавидят нести что-либо в руках:* ***щеголяя дорогими*** *кожаными перчатками, <…> не по росту моему маленькие [ноги], в* ***идеально*** *чистой и блестящей обуви, в мышиных гетрах, – гетры то же, что и перчатки, – они придают мужчине* ***добротное изящество***», *«мое* ***чудное*** *бежевое пальто, осторожно надел* ***элегантную*** *шляпу»* [4].

Ролан Барт пишет о существовании на уровне одежды-описания двух классов: в один он помещает собственно черты одежды, в другой – черты ее носителя и обстоятельства ее ношения [1, 55]. Благородство, щегольство, идеальная чистота, сияние, элегантность, хорошее качество, высокая стоимость (перчаток, портсигара, шевровых ботинок, шелкового кашне etc.) – те качества, которые Герман с явным удовлетворением приписывает себе. В то же время герой не рефлексирует ни по поводу того, что Д.Б. Джонсон назвал «моральным безумием», ни по поводу отсутствия у себя всякого сострадания [3, 45]. По характеру упоминаемых в тексте романа материалов вещей и по вниманию, уделяемому комбинации элементов костюма, можно предположить, что Герман бессознательно оправдывает (превозносит) себя как с эстетической, так и с этической стороны, создавая контрастную границу, отделяющую его от других участников событий. Новые перчатки и белое кашне выступают в тексте не столько материальной оболочкой героя, сколько доказательством его превосходства, позволяющего претендовать на распоряжение жизнями других людей.

Обратим внимание на то, как Герман характеризует других героев, атрибутируя именно их гардеробные особенности. *Ардалион бродил по комнате, одеваясь по мере того, как находил – в самых*

неожиданных местах – разные части своего туалета, Феликс *поднял голову, держа в руке* ***безобразный*** *башмак*. Первое описание Феликса: *между нижним краем воротничка (мягкого, с двумя петельками спереди для* ***несуществующей булавки****) и верхним краем рубашки розовела полоска кожи. Тощий конец вязаного галстука* ***свесился набок****, и на груди не было* ***ни одной пуговицы****. В петлице пиджака* ***увядал пучок бледных фиалок****, одна выбилась и висела головкой вниз. Подле лежал грушевидный заплечный мешок с* ***ремнями****,* ***подлеченными веревкой****.* Так Герман оценивает внешний вид Феликса повторно: ***пыльные башмачища****, толстые носки,* ***плохо подтянутые****; затем –* ***лоснящиеся*** *синие штаны (тогда были плисовые, - вероятно,* ***сгнили****), <…> синий пиджак и под ним вязаный* ***жилет дикого цвета****. Еще выше – знакомый воротничок, теперь* ***сравнительно чистый*** [4]. Форманты и эпитеты более чем красноречивые. Повествование пересыпано примерами неряшливости и нечистоплотности Лиды и ее брата, однако в тексте есть прямое указание на то, что Герман *ненавидит* эти качества в людях. Орловиус в романе символизирует герметичность, во время рукопожатия он пренебрегает русским обычаем и не снимает перчаток (*я пожал его шерстяную руку),* на праздновании Нового года он неподвижен *в черном сюртуке, очки блестят, отложной воротничок поглотил края крохотного черного галстука*. Вербальные вестиментарные структуры в отношении всех основных персонажей достаточно подробно представлены; они выполняют немаловажную функцию и зачастую выступают шифтерами их морально-этических характеристик.

Оговоримся, что тема декорирования и преображения человеческого облика при помощи одежды связана с косметическим и парфюмерным его дополнением. В отношении жены Германа прибегает к использованию весьма «ядовитых» кодов: Лида *могла нацепить изумрудно-зеленую фетровую шляпу при платье оливковом или нильской воды*, описывает сладкий и вульгарный запах ее духов, меховое леопардовое пальто, платье, пестрое, как рубашка игральной карты, земляничный халат, рваные шлепанцы, одновременные и аллитерированные черный кушак – черный кантик – черный бантик на шее (чкшк-чкк-чкш), кишащий клубок, содержащий *«тряпочки, ленточки, куски материи, ее паспорт, обрезок молью подъеденного меха, еще какие-то анахронизмы, например дамские гетры»*, *«грязный кружевной платочек»* [4]. Собранные вместе – предикативные, хищные, цветовые – эти признаки намагничивают образ героини, закреп-

ляя за ним раффлезианско-тропический субтекст. Стоит отметить, что Герман никогда не делает жене замечаний *как бы дурно она не оделась,* не критикует (хотя полностью себе отдает в этом отчет) ее забывчивость, *безалаберность, неряшливость*. Герман **потребляет восхищение им**, которое она с щедростью расточает, в том числе в области костюма: по мнению Лиды (как считает Герман), наряднее Германа не одевался никто. *«Я сшил себе новый смокинг с огромными панталонами» – Лида выразила «восхищение, граничившее с какой-то райской грустью»* [4].

Парадоксально, но нельзя не отметить наблюдательность и известную проницательность героя-повествователя. Ближе к концу романа Лида будет всерьез обеспокоена судьбой смокинга после отъезда его владельца. Вместо того чтобы запомнить сценарий подмены, героиня думает о вещах в прачечной и о том, сколько траурных платьев ей заказать после «смерти мужа», Герман же заявляет, что не хочет быть сожженным в смокинге. Добавочное ироническое значение последнего пассажа состоит в том, что необходимость появления смокинга исторически заключалась в том, чтобы предохранить дорогой фрак от пепла при курении. Упоминая о кремации и смокинге в единой связке, Герман Карлович попутно остроумно опрокидывает его предназначение, зафиксированное в самом наименовании этого вида одежды (от англ. smoking «курящий, дымящий, чадящий»).

После того, как полиция по горячим следам установила личность убийцы, загадкой осталось только то, *«каким образом моя жертва <…> очутилась в моих одеждах, или, точнее, как удалось мне заставить живого человека надеть не только мой костюм, но даже носки и слишком тесные для него полуботинки»* [4]. Итак, Феликс, подобно Эдгару По, был найден одетым в чужие вещи. Идеально спланированное убийство редуцировалось до гардеробной мистификации, что, в очередной раз, подчеркивает релевантный характер вестиментарного кода «Отчаяния». После описанных событий Герман получает письмо от Ардалиона, где тот заключает: *«вы очень похожи на большого страшного кабана с гнилыми клыками, напрасно не нарядили такого в свой костюм»* [4]. Намекая на крайнюю степень зверства, художник не упускает случая полудидактически упомянуть о костюме героя **как о покрове для зла**, исследованию которого, по мнению некоторых комментаторов, посвящена набоковская берлинская трилогия, в которую входит «Отчаяние» [3, 45]. Кабан в парадном наряде вполне мог бы стать предметом вдохновения авангардного портретиста.

Вестиментарный пласт любого текста дважды семиотически закодирован: знаками одежды и письмом о них. Таким образом порождается семиотическое отзеркаливание. Идея двойничества, как видим, мерцает как на уровне формального приема, так и в самой структуре содержания. Роман Владимира Набокова «Отчаяние» демонстрирует в рамках изолированного анализа гардеробного дискурса его художественные возможности, среди которых особенно заметны такие, как способ проведения лейтмотивов, характерология персонажей и аннексия этического нарратива.

Литература

1. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт; Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Зенкина. - Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2003 (ППП Тип. Наука). - 511 с.

2. Двинятин Ф. Пять пейзажей с набоковской сиренью. – URL: http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/dvinyatin-pyat-pejzazhej.htm (дата обращения 19.09.2023).

3. Джонсон Д.Б. Источники «Отчаяния» Набокова / Д.Б. Джонсон // Набоковский вестник / С.-Петерб. Музей В.В. Набокова. Вып. 5, 2000. – С. 37-46.

4. Набоков В. Отчаяние // Набоков В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. – Т. 3. – Санкт-Петербург.: Симпозиум, 2000. – С. 394-527.

5. Фатеева Н.А. Реализация и развертывание речевых клише как прием поэтизации прозы у В. Набокова / Н. А. Фатеева // Набоковский сборник: Искусство как прием. – Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – С. 85-92.

6. Фаустов А.А. Литературные двойники как семиотическая проблема / А.А. Фаустов // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика, 2019, № 3. – С.73-77.

7. Фаустов А.А. О метатропах: попытка систематизации // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2018, №4. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-metatropah-popytka-sistematizatsii (дата обращения: 24.09.2023).

УДК 82-31
Чжан И
Юго-Восточный университет (Нанкин, КНР)

Поэтика неомодернистского романа А. Н. Варламова «Мысленный волк»

Аннотация. Одним из важных литературных направлений в современной русской литературе является неомодернизм. Пространственно-временная категория и эсхатология «Мысленного волка» А. Н. Варламова воплощают в себе идейно-художественные особенности авторского стиля писателя. Сочетая исторические и личные нарративы, миры прошлого, реального и будущего, А. Н. Варламов размышляет об истории, отдает дань уважения Серебряному веку, исследует мотив судьбы России.

Ключевые слова: «Мысленный волк», А. Н. Варламов, неомодернизм, русская литература, пространственно-временная категория, эсхатология, Серебряный век.

Abstract. One of the important literary trends in modern Russian literature is neomodernism. The spatial-temporal narrative and eschatology of A. N. Varlamov's “The Mental Wolf” embody the ideological and artistic features of the writer. Combining historical and personal narratives, the worlds of the past, the real and the future, A. N. Varlamov reflects on history, pays tribute to the Silver Age, and explores the motif of Russia's fate.

Key words: “The Mental Wolf”, A. N. Varlamov, neomodernism, Russian literature, spatial-temporal narration, eschatology, the Silver Age.

Алексей Николаевич Варламов – современный русский писатель. В 2014 году вышел в свет его роман «Мысленный волк», который сам автор назвал «личной попыткой высказаться о Серебряном веке». В настоящей статье важным представляется рассмотрение историй трех персонажей. Один из них – механик Обуховского завода Василий Комиссаров, который живет со своей пятнадцатилетней дочерью Улей и второй женой Верой. Он является наивным мечтателем, в отличие от другого персонажа – писателя Павла Легкобытова. Они совместно размышляют о будущем России, хотя их взгляды совершенно различаются. Девушка Уля служит воплощением России в произведении, ее судьба тесно связана с будущим страны.

Выражение «Мысленный волк» происходит из второй молитвы святого Иоанна Златоуста: «*Да не на мнозе удаляяйся общения Тво-*

его, от мысленнаго волка звероуловлен буду», необходимой для защиты от дьявольских сил.

В романе утверждается, что причиной социальных потрясений является желание людей быть искушенными «мысленным волком». Он вторгается в сознания и души людей, является источником многих зол и несчастий. Персонажи в романе пытаются бороться с ним и охотиться на него. При этом вымышленные герои, перемешаны с настоящими историческими личностями, вызывают размышления и споры о прошлом, настоящем и будущем страны.

Данная статья анализирует идейно-художественные особенности романа «Мысленный волк» с точки зрения неомодернизма. Их можно изучать по двум направлениям: особенности категории пространства и времени и эсхатология. Эти два направления связаны: в нарративной стратегии неомодернистские писатели часто используют сложные спиралевидные, нелинейные повествования и открытый финал, чтобы описать онтологические проблемы.

В мире, созданном писателем, изменилось традиционное понятие о времени и пространстве, а также метод повествования. В «Мысленном волке» время делится на три вида: прошлое, настоящее и будущее. В романе представлена история России от Октябрьской революции до Первой мировой войны. Главные герои живут в эпоху Серебряного века. Вследствие воздействия силы мысленного волка границы времени нарушаются, и люди из прошлого и будущего проникают через бреши в настоящее, пытаясь изменить жизнь общества, чтобы повлиять на судьбу страны.

Вымышленные имена персонажей весьма символичны, и для большинства из них можно найти прототипы в исторической действительности. Например, Павел Матвеевич Легкобытов – это Михаил Пришвин, крестьянин из Сибири – Григорий Распутин, учитель Р-в – Василий Васильевич Розанов, Савелий Круд – Александр Грин, Исидор Щетинкин – Александр Керенский и т. д.

А. Н. Варламов размывает границы между вымыслом и реальностью, что является отличительной чертой творчества писателя. Реальный мир прошлого пересекается с миром будущего, а вымышленные персонажи взаимодействуют с невымышленными. В романе «Мысленный волк» упоминается множество реалий общественной жизни Серебряного века. Представлены писатели и поэты (В. Брюсов, Л. Андреев, В. Соловьев, Д. Мережковский, Н. Гумилев, А. Толстой и д, названы произведения А. С. Пушкина («Капитанская дочка»), Ф. М. Достоевского («Бесы») и т. д., упоминаются

исторические события революция 1905–1907 гг., Октябрьская революция, действия армии, возглавляемой Николаем II во время Первой мировой войны, угрозы Григория Распутина императорской власти, выступления черносотенцев, чума в Астраханской губернии, холера в Царицыне и т. д. Все эти прямые описания или косвенные проекции представляют собой размышления А. Н. Варламова о Серебряном веке.

Спокойствие мира настоящего времени нарушается. Это демонстрируется диалогом Василия Комиссарова с Павлом Легкобытовым, который понял, что с реальной жизнью что-то не так: «*Неужели вы, механик человеческих душ, так и не поняли до сих пор, что настоящее управляется будущим? Или, точнее – из будущего*» [1, 83]. Он считал, что границы между их реальностью и будущим нарушены и люди из будущего пытаются попасть в настоящее, чтобы переписать историю. Именно существование писателя Савелия Круда доказывает это: в своей работе он изображает красоту будущего мира. Савелий часто надменно заявляет: «*Мои читатели – в будущем*». Его не понимает мир, поэтому писатель всегда ищет людей, подобных себе, и хочет «*уводить их в свой прекрасный, сияющий, блистающий мир*» [1, 197], и только он один знает «*время, место, способы и условия перехода*» [1, 197]. Все это намекает на то, что Круд может быть из будущего мира.

Позже Василий вспоминает слова Павла, сказанные им в разговоре с Дядей Томом, и понимает, что и прошлое переместилось в настоящее: «*А что если наоборот – настоящим из прошлого? Придумали и заслали. Белые начинают, черные выигрывают... Кто-то прогрызает стенки между временами и бегает, как мышь, туда-сюда*» [1, 94]. Когда люди из прошлого пытаются наказать Павла, который давно откололся от организации, Василий обнаруживает, что границы времени полностью разорваны. Эти революционеры искушают мысленного волка и приходят из прошлого, чтобы нарушить порядок мира.

Самое загадочное описание в книге – отрывок о «той июльской ночи»: по мере того, как медленно восходит луна, вокруг Веры, жены Василия, становится все больше и больше мышей, а затем наступает мрак, «*как не было от сотворения мира*» [1, 105]. В эту темную ночь на земле появился страшный провал, а в небе «*вдруг показалось что-то похожее на громадное сито*» [1, 105]. Это сито способно забрать все. С тех пор туннель времени открылся и мысленный волк наконец ступил на землю России. Какова будет ее судьба?

А. Н. Варламов построил отдельное, стабильное пространство и упорядоченное линейное время. Невзирая на это, в романе постоянно переплетаются воспоминание, воображение и реальность, а прошлое, настоящее и будущее объединены. Такой хаос в пространстве и беспорядок во времени подчеркивают разгром общественных правил и внутреннюю панику и замешательство людей, из-за чего рождается эсхатология.

Д. В. Кротова подчеркивает такую черту неомодернистских текстов, как «*"проблема онтологического зла", побуждающего героев к нравственному выбору*» [2]. Н. А. Бердяев указывает, что «*есть два преобладающих мифа, которые могут стать динамическими в жизни народов, – миф о происхождении и миф о конце. У русских преобладает второй миф – миф эсхатологический*» [3, 63]. Онтологические вопросы, исследуемые в «Мысленном волке», в основном отражены в теме смерти, показанной именно с позиции эсхатологии.

Наступление конца света в романе кажется предсказанным. После революции 1905 г. сибирские крестьяне уже чувствовали: «*сокращалось время, и надвигалось страшное*» [1, 188]. В этот период российские граждане легко верили любой внешней информации, в обществе царил хаос, а русская история круто менялась. Савелий Круд тоже воображает сцену землетрясения: «*он представил гигантские разломы на Невском, обрушившийся фасад Адмиралтейства ... мечущихся по улицам, обезумевших, рыдающих людей*» [1, 199]. Все эти «предсказания» передают читателю плохое предчувствие и закладывают основу для наступления конца мира.

В конце романа, после того, как Алеша выхватил сапфир у Ули, наступает конец мира. Решающим моментом является событие, когда Уля в одиночку сражается с мысленным волком. Уля как персонаж имеет символическое значение: она олицетворяет Россию. Время, когда девушка заглядывала в бездну, – это также время, когда Россия сталкивалась с великим вызовом. Уля боролась с дьявольскими силами за духовное бессмертие и будущее страны. А мысленный волк в бездне «*рос, набухал, раздувался, становился больше, чем этот город, он держал его в своей пасти, подминая собой всю землю и закрывая половину неба*» [1, 239].

Всепоглощающее отчаяние охватило Улю, как и всю Россию. Однако в критический момент, на грани жизни и смерти России, над городом появился гигантский крест, символизирующий православную веру, а мысленный волк «*зарычал, оскалился, отступил*», и мир на время оказался в безопасности. Гигантский маятник за-

медлил бег, но конец мира стал ближе. Возникает вопрос, что будет делать Россия со следующим нападением мысленных волков?

Я. В. Солдаткина считает, что в неомодернистских романах есть онтологические мотивы, и «*в структурном плане эти онтологические запросы реализуются с помощью открытых финалов, сложных спиралевидных, нелинейных композиций, отражающих идею о возвратности и бессилии времени*» [2]. В переплетенные, хаотичные и беспорядочные реальности «Мысленного волка» входят люди из прошлого и будущего, которые под принуждением мысленного волка разлагают Россию изнутри. Нелинейный подход к повествованию и открытый финал позволяют читателю размышлять о судьбе России вместе с писателем.

Разрушение временных границ и наступление конца мира – все это средства, с помощью которых писатель исследует будущую судьбу России. Герои в романе размышляют о прошлом страны, живут настоящим и смотрят в будущее, в то же время конец мира постепенно приближается, историческое повествование сливается с личным, реальный мир – с грядущим, и в конце концов традиционная православная вера спасает русскую землю.

Роман «Мысленный волк» – это дань уважения Серебряному веку, реалистичное осмысление А. Н. Варламовым национальной истории и исследование традиционных тем о том, куда идет Россия, заслуживающих глубокого изучения.

Литература

1. Варламов, А. Н. Мысленный волк / А. Н. Варламов. – Москва : АСТ, 2014. – 490 с. – Текст : непосредственный.

2. Солдаткина, Я. В. Время и пространство современной русской прозы: неомодернизм и постмодернизм (рецензия на учебное пособие: Кротова Д. В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. М.: макс Пресс, 2018. 224 с.) / Я. В. Солдаткина. – Текст : электронный // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. – 2018. – №4. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vremya-i-prostranstvo-sovremennoy-russkoy-prozy-neomodernizm-i-postmodernizm-retsenziya-na-uchebnoe-posobie-krotova-d-v-sovremennaya/viewer (дата обращения: 01.07.2023).

3. Бердяев, Н. А. Русская идея / А. Н. Бердяев. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. – 318 с. – Текст : непосредственный.

СОДЕРЖАНИЕ

Ендовицкий Д. А. Дорогие друзья! 3

РАЗДЕЛ I. Работы преподавателей и аспирантов

Герус А. А. Выбор декоративной иллюстрации для электронного издания: исследование читательского поведения пользователей mail.ru 4

Гладышева С. Н. Книгоиздательство «Север»: эстетика изданий для детей 8

Грачева Ж. В. Язык как эстетическая категория (на материале стихотворения В. В. Набокова «Влюбленность») 16

Грязнова А. Ю. Коллажная книга как форма воплощения художественного текста 22

Житенев А. А. Книга «Четыре конверта» (1976) Г. Сапгира – И. Кабакова: игра с конвенциями советской детской книги 28

Зылевич Д. П. Оформление обложек изданий белорусской классической литературы: современные тенденции 33

Кондратенко А. И. Орловское издательство в годы Великой Отечественной войны 39

Леденёва Ж. А. Графические произведения Ю.П. Анненкова из коллекции Литературного музея имени Никитина (на примере прижизненного издания поэмы А.А. Блока «Двенадцать» (1918) с иллюстрациями Ю.П. Анненкова) 49

Листенгартен В. С. Сборники памяти университетских ученых как научно-педагогическое наставничество в XXI веке 56

Меркулова И. А., Новикова Д. Д. Стилистические трансформации антропонимов 63

Нагина К. А. Книга и библиотека как «культ сочинителей» в философии «общего дела» Н. Ф. Федорова 71

Норенко М. В. Единство книги в синкретизме текстовой и визуальной ипостасей (на примере серии романов А. Сапковского «Сага о ведьмаке» и видеоигры «Ведьмак III: Дикая охота») 78

Подкопаева И. В. Российский театр XVIII века в прижизненных изданиях авторов (по материалам отдела редких книг Зональной научной библиотеки Воронежского государственного университета) 84

Подтележникова Е. Н. Есть только миг между прошлым и будущим, именно он называется – … радость 89

Подчиненко И. Ю. Виммельбух как новый этап в развитии книжной графики 95

Позднякова О. В. Национальные орнаментальные мотивы в иллюстрировании детской книги 99

Попов С. А. Каким быть топонимическому мартирологу региона? 104

Сидорова Е. В. Книги для тех, кто выбирает себя (из опыта лингвистического анализа современных книг-медитаций) 109

Ситникова Е. В. Экспериментальное изучение национально-культурных особенностей внутреннего лексикона человека 114

Сун Сюмэй. К истории изучения романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» в Китае 124

Тернова Т. А. Книга А. Мариенгофа для детей «Такса-клякса» ... 130

Тимофеева В. Г. Роль эстетического и языкового оформления книги в романе У. Эко «Таинственное пламя царицы Лоаны» 138

Тихонова О. В. «В голове Шерлока Холмса»: классический литературный детектив в комиксах 148

Токарева Н. В. Использование нейросетей в издательском деле: обзор реализованных проектов 157

Ульянова М. А. К вопросу о возможных представлениях древнерусского человека о любви (на письменном материале XI – первой трети XIII века) 164

Фролова А. В., Белоусова П. В. Зин как тип издания: концепция и эстетика (на примере современных поэтических зинов) 173

Чигирева Е. М. Отношение крестьянского населения к книге и чтению (на материалах Воронежской губернии) 183

Швецова О. А. Педагогическая поэма А.С. Макаренко – гимн искренней веры в человека 191

Яровая Т. Ю. Книга как форма нравственно-эстетического идеала главного героя (на материале романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева») 195

РАЗДЕЛ II. Работы бакалавров и магистрантов

Аскерли Э. Ю. Специфика и популярность переводов романов Дж. Р. Р. Толкина в России 203

Вислогузова М. А. Анализ дизайна обложек российских изданий фантастики для подростков издательства «РОСМЭН» на примере книжной серии Варвары Еналь «Живые» 209

Витович А. О. Жанровые особенности повести В. Аксенова «Мой дедушка – памятник» 218

Волков В. А. Реминисценции в литературе жанра «литРПГ» 225

Маняхина К. И. Выявление особенностей фирменного стиля в оформлении издания «Ководство» Артемия Лебедева 233

Михайлова О. А. Вербальное и визуальное в современном комиксе и специфика его редактирования (на материале манги «Братья Карамазовы») 243

Ухтомская Л. А. Вестиментарная эстетика в романе В. Набокова «Отчаяние» 247

Чжан И. Поэтика неомодернистского романа А. Н. Варламова «Мысленный волк» 255

Научное издание

КНИГА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Сборник научных статей

Продолжающееся научное издание

Выпуск 11
Эстетика книги

Научный редактор: А.А. Житенев

Дизайн обложки: А.А. Житенев

Корректоры: студенты направления «Издательское дело»
филологического факультета ВГУ
Аскерли Э. Ю., Вислогузова М.А., Волковская Е.А., Кашников Н.Е.,
Литвинов А.В., Миронова Я.А., Маняхина К.И., Стрелецкая А.В.,
Ярцева Т.В.

АНО «НАУКА-ЮНИПРЕСС»
394024, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 2
Формат 60×84/16. Бумага офсетная. Гарнитура Times.
Усл. п.л. 16,5. Тираж 80 экз.
Отпечатано в издательско-полиграфическом комплексе
АНО «НАУКА-ЮНИПРЕСС»
394024, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 2