МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Филологический факультет
Кафедра издательского дела

КНИГА
В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Сборник научных статей

Выпуск 12

Книга: пространство взаимодействий и трансформаций

Воронеж
Издательский дом ВГУ
2024

УДК 002.2;655.4
ББК 76.17
К53

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

Книга в современном мире : сборник научных статей / науч. ред. А. А. Житенев ; Воронежский государственный университет. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2024. – Вып. 12. Книга : пространство взаимодействий и трансформаций. – 294 с.

К53

ISBN 978-5-9273-4160-3

В издание вошли статьи, главной темой которых стала интерпретация книги как феномена, находящегося в точке пересечения разных культурных процессов.

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 978-5-9273-4160-3

© Воронежский государственный университет, 2024
© Оформление, оригинал-макет. Издательский дом ВГУ, 2024

Раздел I. РАБОТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ И АСПИРАНТОВ

УДК 002.2

П. В. Белоусова

Воронежский государственный университет

КНИЖНАЯ СЕРИЯ КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ КРУГА ДЕТСКОГО ЧТЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ СЕРИИ «ДЕТСКИЕ КЛАССИКИ» ИЗДАТЕЛЬСТВА «САМОВАР»)

Аннотация. Статья посвящена исследованию книжной серии как способа формирования круга детского чтения. В статье рассмотрены специфика и законы формирования круга детского чтения. Представлено влияние книжной серии на круг детского чтения на примере серии «Детские классики» издательства «Самовар».
Ключевые слова: книжная серия, круг детского чтения, издательство «Самовар».

Abstract. The article is devoted to the study of the book series as a way of forming a circle of children's reading. The article discusses the specifics and laws of the formation of a children's reading circle. The influence of the book series on children's reading is presented using the example of the "Children's Classics" series from the Samovar publishing house.
Key words: book series, children's reading circle, Samovar publishing house.

Круг детского чтения – это некоторый объем и перечень книг и других изданий, предназначенных для читателей определенного возраста с целью их развития, воспитания и обучения, имеющий исторически конкретную и индивидуальную направленность. Следовательно, круг детского чтения является подвижным, его составляющие зависят от:

– доступности языка изложения (тексты, в которых много устаревшей лексики, непонятны и неактуальны для детей);

© Белоусова П. В., 2024

– соответствия предложенных в тексте ценностей тем, которые общеприняты в социуме на данном этапе его развития;

– соответствия идеологической направленности конкретной эпохе, ведь в нашей традиции уже с XVIII в. литература мыслится как инструмент формирования будущего гражданина.

В круг детского чтения могут входить:

1. Произведения, прямо адресованные детям, например, стихи А. Л. Барто. Поэтесса исследовала проблемы восприятия текстов детьми разного возраста, она говорила: «Детям нужна вся гамма чувств, рождающих человечность», этот принцип лежал в основе ее творчества [1, 46].

2. Произведения, которые были адресованы взрослым читателям, но отклик нашли у детей. Примером может послужить поэзия А. С. Пушкина: «Сказка о рыбаке и рыбке» социально-бытовая, а волшебный мотив использован в ней с целью обличения людских пороков. Старик у А. С. Пушкина для юного читателя – тюфяк, глупый, нерешительный, а для взрослого читателя – старик-мудрец, который побеждает зло своим терпением.

3. В круг детского чтения входят произведения, написанные детьми. Это вновь творчество А. С. Пушкина, который писал стихи уже с 7 лет, поэзия М. Ю. Лермонтова, создававшего произведения с 13 лет, самое известное произведение П. П. Ершова «Конек-Горбунок», написанное практически в подростковом возрасте, на тот момент автору было всего 19 лет.

Круг чтения дифференцируется в зависимости от возраста:

– круг чтения дошкольников младшего возраста (2–4 года);

– круг чтения среднего дошкольного возраста (4–5 лет);

– круг чтения старшего дошкольного возраста (5–7 лет);

– круг чтения детей, начинающих самостоятельное чтение (1 класс);

– круг чтения детей младшего школьного возраста (2–4 класс);

– круг чтения подростков (10–14 лет).

Для каждой возрастной группы круг детского чтения разрабатывается отдельно. Начиная со школьного периода он определен школьной программой, в дошкольный период на формирование круга чтения отдельного ребенка большое влияние оказывает книжный рынок, так как выбор литературы осуществляют

взрослые. У родителей бывают разные стратегии формирования круга чтения:

– некоторые родители формируют круг чтения своего ребенка подобно тому, который был в их детстве. Однако не все произведения, входившие в круг детского чтения 20 или 30 лет тому назад, остаются актуальными с течением времени;

– кто-то предлагает тексты определенной тематики, пытаясь заложить какие-либо конкретные качества или интересы. Например, родитель хочет, чтобы ребенок стал врачом, поэтому преимущественно в круг чтения он включает: «Доктора Айболита» К. И. Чуковского, «Про бегемота, который боялся прививок» В. Г. Сутеева, «Скорая помощь доктора Мышкина» Ф. Стера;

– есть родители, которые осознанно предлагают ребенку взрослую литературу, однако психологами такой подход характеризуется как несостоятельный. В круг детского чтения, по мнению исследователей, должно входить 1–2 более взрослых произведения. Родитель или педагог должен внимательно отнестись к пониманию и восприятию данных текстов. Примером может послужить «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери – текст, в котором автор затрагивает социальные и философские вопросы, трудные для ребенка. Примечательно, что при всей его сложности, произведение любят дети старшего дошкольного возраста.

Одной из действенных методик формирования корректного круга детского чтения является обращение к книжной серии. Книжная серия – это книги, по тем или иным причинам позиционированные издателем как составляющие единую последовательность или набор. Серия – один из классических способов организации печатной продукции. Появление книжных серий относится к эпохе Возрождения. Серийная форма организации явилась одним из способов упорядочения и систематизации, причем не просто книг как совокупности артефактов, но знаний, человеческой мысли, постепенно накапливаемой и воплощенной в книжную форму.

Серия позволяет издателю продемонстрировать литературную эрудированность, позицию и ориентиры издательства, широту контрактов издательства, связь с читателем, материалы и художественное качество полиграфического исполнения. Серия для издателя – это во многом творческий процесс.

Можно выделить три закона формирования как книжной серии, так и круга детского чтения.

1. Закон возрастных ограничений (ЗВО): произведения отличаются отсутствием сложных для понимания ребенка проблем, доступностью формы (языка) текста.

2. Закон возрастных соответствий (ЗВС): произведения отобраны специально для детей определенной читательской группы, учитывают их возрастные возможности и интересы.

3. Закон возрастных перспектив (ЗВП): произведения затрагивают «зону ближайшего развития», обогащают тематику, круг чтения расширяется за счет включения литературной классики.

У большинства крупных издательств есть одна или несколько книжных серий, адресованных детям:

– Эксмо. Серия «Книги – мои друзья» составлена из веселых рассказов писателей XX в.;

– АСТ. Серия «Школьное чтение» состоит из текстов признанных мастеров мировой литературы, многие из которых официально в школьную программу не входят;

– Росмэн. Серия «Внеклассное чтение», в которую вошли тексты из соответствующего раздела школьной программы;

– Махаон. Серия «Классная классика» сочетает в себе отечественные и зарубежные тексты, которые не всегда входят в школьную программу, но, по мнению издателя, «должны быть прочитаны каждым школьником», например, «Поллианна» Элинор Портер.

Более подробно хотелось бы остановиться на серии «Детские классики» издательства «Самовар». Это относительно молодое издательство, оно было организовано в 1990 г. Автором идеи создания данного издательства стал Эдуард Успенский, а название для него придумал Андрей Усачев. Закономерно, что издательство, у истоков которого стояли классики детской литературы, стало одним из лидеров в области книгоиздания для детей. Политика издательства строится на выпуске лучшего, что есть в детской литературе, того, что уже является классикой или имеет все шансы ею стать. Это произведения К. И. Чуковского, А. Л. Барто, М. М. Пришвина, К. Г. Паустовского, В. П. Катаева, В. В. Бианки, Б. В. Заходера, С. В. Михалкова, В. Д. Берестова, Э. Н. Успенского и других любимых детских писателей. Одним из главных принци-

пов издательства является доступность. Это книги, которые можно обнаружить в любом книжном магазине по очень демократичной цене. При этом издатель не экономит на оформлении, все книги дополнены яркими иллюстрациями. Высокая художественная ценность иллюстраций часто объясняется широкими контактами издателя и публикуемых авторов. Издательство «Самовар» в сложные 1990-е гг. старалось не оставить ребенка без книги, научить его доброте, дружбе, чувству прекрасного. Э. Н. Успенский писал об издательстве: «Все, что в “Самоваре” выходит, является добротным, “сделанным на сливочном масле”» [2, 127].

В рамках деятельности издательства выходит целый ряд книжных серий: «Детские классики», «Для самых маленьких», «Книжка в подарок», «Любимые сказки мира», «Малышам», «Наши любимые мультфильмы», «Новые сказочные повести», «Сказка за сказкой», «Тридесятые сказки», «Школьная библиотека».

Серия «Детские классики» примечательна тем, что в нее вошли стихи, проза, сборники произведений отдельных авторов, а также песни для детей дошкольного возраста. Серию составили произведения А. С. Пушкина, К. И. Чуковского, А. А. Усачева, С. В. Михалкова, Ю. С. Энтина, М. С. Пляцковского, Б. В. Заходера, А. Л. Барто и др. Серия ориентирована на читателя младшего школьного возраста. В ней представлены разные жанры детских текстов, подходящих для данного возраста: сказки (сборник «У лукоморья дуб зеленый…» А. С. Пушкина), стихи (сборник «Уронили мишку на пол» А. Л. Барто), песни (сборник «Ничего на свете лучше нету…» Ю. С. Энтина), былины (сборник «Иван – коровий сын» А. А. Усачева). Каждая книга из серии дополнена ярким красочным оформлением.

Сборники с поэтическими текстами имеют пометку «стихи для детей», призванную дополнительно сориентировать покупателя в книжном магазине. Серия также отличается доступностью: книги стоят в среднем около 200 рублей (по данным на 2024 г.). В серии собраны произведения выдающихся детских писателей, которые развивают кругозор ребенка, обучают языку и культуре, развивают позитивное мышление и пробуждают добрые чувства. Многообразие жанров, обилие классических текстов, красочное оформление, доступность – все это делает серию комплексной,

способной составить полноценный круг чтения ребенка младшего школьного возраста.

Современный книжный рынок впечатляет количеством серий. Постепенно они становятся одним из наиболее распространенных способов организации печатной продукции. Взрослый читатель часто рассматривает серию с точки зрения удобства: издатель уже собрал тексты и представил их в едином оформлении, ставшим визуальным маркером. Более того, в книжном магазине серии чаще всего представлены собранием книг в одном месте, и в зависимости от качества исполнения имеют различную стоимость. Таким образом, читатель заранее знает примерную цену искомой книги. Для ребенка серия становится способом реализации потребности в собирательстве. Коллекционирование является важной частью детской субкультуры, собранные предметы воспринимаются ребенком как исключительно его, что способствует формированию самодостаточной личности. Ребенок старается изучить эти предметы, рассматривает их детально, нуждается в их демонстрации. Из этого следует, что это дополнительно стимулирует ребенка не только к коллекционированию книг из серии, но и к их прочтению.

Литература

1. *Барто А. Л.* Записки детского поэта / А. Л. Барто. – Москва : Советский писатель, 1976. – 336 с.

2. *Успенский Э. Н.* Дядя Федор, пес и кот / Э. Н. Успенский. – Москва : Самовар, 2009. – 128 с.

УДК 002.2:7.071.1.(470)

А. П. Гладышева

Воронежский государственный университет

КОЛЛЕКЦИЯ МАЛОТИРАЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗДАНИЙ, ВЫШЕДШИХ В ПОСЛЕДНИЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ ЗА РУБЕЖОМ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Аннотация. *В статье рассматриваются малотиражные авторские издания художника Н. Е. Дронникова из библиофильского собрания О. Г. Ласунского, хранящегося в отделе редких книг Зональной научной библиотеки ВГУ.*
Ключевые слова: *книжное дело, история книги, книгоиздание, оформление книги, малотиражные издания, художники, Н. Е. Дронников, О. Г. Ласунский.*

Abstract. *The article deals with small-circulation author's editions by the artist N. E. Dronnikov from the bibliophile collection of O. G. Lasunsky, which is held in Rare Books Department at the Scientific Library of Voronezh State University.*
Key words: *book industry, book history, book publishing, book design, small-circulation editions, artists, N. E. Dronnikov, O. G. Lasunsky.*

Книги, о которых пойдет речь в статье, изданы в Париже в 90-е гг. XX в. Это малотиражные, то есть отпечатанные ограниченными тиражами (до 100 экземпляров) издания. В основном они распространялись в узком кругу русских интеллигентов, живущих за рубежом, и редко пересекали границу.

Пополняя свою библиофильскую коллекцию, подаренную университетской библиотеке, О. Г. Ласунский передал в отдел редких книг несколько экземпляров, изданных в Париже русским художником-графиком, скульптором, издателем авторских книг Николаем Дронниковым.

Николай Егорович Дронников родился в 1930 г. в Тульской области. Первые шаги в искусстве он сделал в довоенной Москве,

© Гладышева А. П., 2024

в изостудии Дома пионеров. Начинал он как скульптор, показав на общегородской выставке скульптуру «Весна» – она представляла собой гипсового мальчика, который пускал кораблик в ручье. Сам Дронников считает эту скульптуру «началом всех своих начал». В 1947 г. Николай поступил в столичное «Художественное училище 1905 года». Обучение было прервано службой в армии, где зимой 1951–1952 гг. он с друзьями создал литературно-художественный журнал «Морж». Демобилизовавшись, Дронников окончил училище и стал студентом института имени В. И. Сурикова на Таганке, где вошел в подпольную группу сокурсников «Классики». В течение трех лет пятнадцать молодых людей, помимо занятий в аудиториях, проводили на частных квартирах семинары по искусству и музыке, которые были посвящены авторам, исключенным из официальной творческой жизни, а также устраивали выставки собственных работ.

В 1972 г. Николай Дронников не вернулся на родину из частной поездки во Францию. Стараясь сохранить в тайне планируемую эмиграцию, он перед отъездом сжег все свои работы. «Они прекрасно горели, и дым их был горьким – дым прощания», – напишет он позднее.

Художник уехал в Париж не столько из-за политических, сколько из-за эстетических разногласий с режимом. Вся его жизнь – это противостояние. Сам о себе он говорит так: «Я – отшельник. Мой идеал – художник Возрождения. Отсюда скульптуры, живопись фигуративная и абстрактная, книги по искусству и истории России, портретная галерея. Я изображаю движение и дух творчества».

Дронников живет и работает в Париже, оставаясь при этом истинно русским художником. За три с лишним десятилетия в своем доме в пригороде Парижа Иври-сюр-Сен он создал подлинный музей русского искусства. Всюду – дронниковские полотна, рисунки, скульптуры. В кабинете – превосходная русская библиотека с дореволюционными фолиантами, собранная во Франции.

Однако Николай Егорович не только собирает, но и сам создает книги. Появился даже особый термин – «дронниковская книга». В чем же ее уникальность? Это и необычные материалы, используемые для переплетов и суперобложек – ткань и фольга («серебряные» книги); качественная мелованная бумага и простой картон.

В одном издании страницы могут быть разных цветов, размеров, иногда с нарочито неровно обрезанными краями, из различных материалов, например, из холста, кальки и др. Удивительны шрифты, которыми набраны тексты, их смешение по размеру и рисунку. Однако это не только не мешает, а скорее настраивает на определенное прочтение текста, дополняет его.

Есть этому и прозаическое объяснение. «Издательство Дронникова» поначалу было скромной мастерской со списанным типографским оборудованием и набором разрозненных шрифтов. Штат сотрудников состоял из жены, сына и одного помощника. Поэтому экземпляры книг всегда были и остаются штучными. Их тираж редко превышает 200, обычно это 25–100 экземпляров; каждый пронумерован самим издателем, иногда даже раскрашен лично, как, например, «Статистика России 1907–1917. Записная книжка Н. Дронникова». Каждая книга рукотворна, тщательно продумана и создана им самим; и нигде он не повторяется: ищет и находит новые средства в графике, дает рисунки-перевертыши к стихам, выстраивает из рисунков-набросков цепь ассоциаций.

Особое место среди изданий Дронникова занимает книга Геннадия Айги «Три стихотворения» [1]. Этому поэту посвящена целая серия книг Дронникова со стихами Айги и собственными рисунками издателя. Каждая из этих книг – а всего их около сорока – полиграфический шедевр.

Геннадий Николаевич Айги (1934–2006) – чувашский поэт-авангардист, писавший по-русски, переводчик, лауреат премии Французской академии имени П. Дефея (1972) за перевод на чувашский язык антологии «Поэты Франции». Он принадлежит к поколению, которое принято называть «шестидесятниками». В своей творческой манере Айги соединяет по меньшей мере три весьма разные культурные традиции: чувашскую, русскую и французскую. Новаторское творчество Айги выбивается из контекста отечественной литературы 60–90-х гг. XX в. В современной поэзии он представляет авангардное начало. Он создал собственный поэтический язык, собственную манеру обращения со словом, даже собственную систему пунктуации.

Книга «Три стихотворения» выпущена в Париже в 1991 г. тиражом 265 экземпляров. На титульном листе расположены три на-

звания: «Листки – в ветер праздника», «Двенадцать параллелей к Игорю Вулоху», «Снег в полдень». Под обозначением количества экземпляров приписка: «изданы и отпечатаны Николаем Дронниковым на разных сортах бумаги плюс 50 экз. в открытках». Каждый экземпляр пронумерован карандашом от руки лично художником. На имеющемся у нас экземпляре стоит: «№ 140» и инициалы: «ДН». Сопровождающие стихи иллюстрации выполнены в конструктивистской манере. Книга одета в суперобложку из плотной фольги и выглядит «металлической».

В начале 80-х гг. XX в. Дронников начал издавать серию «Портреты современников. 9 альбомов. 1980–1999». В них, наряду с репродукциями картин, портретов, зарисовок публикуются факсимиле писем, воспоминания, стихотворения, отрывки из книг и пр. Среди героев – Александр Солженицын, Булат Окуджава, Святослав Рихтер, Мстислав Ростропович и многие другие. Дронников принципиально против позирования. «Мои портреты – это всегда рисунок с натуры, – рассказывает художник, – Причем никто не позирует. Человек читает стихи, играет на рояле, с кем-то беседует, идет по улице…»

Книга «Бродский» – тому пример [2]. Она издана в Париже в 1996 г. тиражом 30 нумерованных экземпляров. Рассматриваемый экземпляр – под номером два. На обложке – двухцветный рисунок: красные и синие кирпичики – мостовая Венеции. В книге приводится текст Александра Бренера «Поэзии нет и не нужно», который представляет собой факсимиле рукописного текста. Александр Давидович Бренер (р. 1957) – современный поэт, художник, критик, писатель, один из лидеров московского акционизма.

В книге собраны портреты Иосифа Бродского работы Николая Дронникова. Их много, и на всех поэт разный. Первая часть книги называется «Часть речи. Стихотворения 1972–1976». На странице, предваряющей первый портрет, помещена дарственная надпись: «Николаю Дронникову от Иосифа Бродского». Художник часто берет крупный план, сосредотачивает внимание на чертах лица или укрупняет руки с сигаретой. Рисунки предстают как будто кадрами из неснятого фильма. Еще один раздел книги представляет собой альбом рисунков «Акварели Италии», где собраны акварельные рисунки с видами Венеции, Флоренции и нескольких других ита-

льянских городов. Эти рисунки также перемежаются рисованными портретами Бродского. Каждый рисунок подписан вручную карандашом «ДК» (Дронников-Коновалов – полная фамилия отца художника), датирован и предохранен калькой. В конце книги приводится еще одно факсимиле, на этот раз воспоминания Дронникова о Бродском.

Еще одно издание из серии «Портреты современников» посвящено Виктору Некрасову (1911–1987) – русскому, советскому прозаику, участнику Великой Отечественной войны. В 1946 г. была опубликована его самая значимая работа «В окопах Сталинграда», удостоенная Сталинской премии (1947), что спасло ее от разгрома. Официальная критика встречала в штыки и его художественные произведения, и заметки об искусстве. После нескольких очерков о заграничных поездках в печати появились статьи, обвиняющие писателя в «низкопоклонничестве» перед Западом. В 1974 г. Виктор Некрасов был лишен советского гражданства и эмигрировал в Париж.

Книга, о которой пойдет речь, называется «В окопах Виктора Некрасова. Том II. Представление в двух картинах с прологом» [3]. Тираж издания – 100 экземпляров; приведенный экземпляр имеет порядковый номер 33. Книга по большей части составлена из портретов Виктора Некрасова работы Николая Дронникова. Многие рисунки подписаны инициалами «ДК». Использованы различные виды бумаги и смешанная техника печати, имеются наклейки. Все страницы в книге разноцветные, курсивом набраны отрывки воспоминаний Дронникова о Некрасове. На обложке – наклеенный портрет писателя в профиль. Суперобложка изготовлена из серебряной фольги.

С 1982 по 1986 г. Дронников составил и издал шесть номеров сборника «Статистика России. 1907–1917 годы», где представил интереснейшие данные. Седьмой выпуск под названием «Серебряный век. Статистика России 1907–1917. Записная книжка Н. Дронникова» увидел свет в 1995 г. [4]. В альбоме собраны фотографии, открытки с карикатурами, фотодокументы. В предисловии автор отмечает: «Фото из архивов западных агентств печати». Однако, несмотря на временные рамки, оговоренные в названии, издание открывается фотохроникой 1905 г. и продолжается вплоть до

1927 г. В книге отражена политическая, общественная и культурная жизнь России начала XX в. Тираж издания – 50 нумерованных экземпляров. Экземпляр университетской библиотеки облачен в суперобложку из плотной льняной ткани и имеет порядковый номер 15.

Все представленные малотиражные издания объединяет особое внимание к внешнему оформлению книги: качеству бумаги, печати, иллюстраций, отделки и т. п. Это своеобразный творческий метод автора, в котором он использует книжную форму в качестве основополагающего инструмента для самовыражения. Здесь «автор» понимается в широком смысле слова, как творец, мастер особого вида искусства. В отличие от писателя, он создает книгу как целостный организм, в котором текст становится лишь одной из составляющих комплексного арт-послания. Позднее Дронников передал свою типографию в Дом русского зарубежья им. Солженицына в Москве.

Малотиражные авторские издания являются уникальным явлением книжного мира; они находятся в основном в частных коллекциях и редко попадают в государственные библиотеки. Благодаря библиофильскому собранию О. Г. Ласунского, хранящемуся теперь в фонде университетской библиотеки, мы имеем возможность познакомиться с редкими рукотворными «дронниковскими книгами».

Литература

1. *Айги Г. Н.* Три стихотворения / Г. Айги ; гравюры Н. Дронникова. – Париж, 1991. – 12 с.

2. Дронников Н. Е. Бродский / Н. Дронников ; текст А. Бренера. – Париж, 1996. – 62 с.

3. В окопах Виктора Некрасова. Представление в двух картинах с прологом / декоратор Н. Дронников ; стихи Г. Айги, Л. Робель, П. Лартиг. – Париж, 1995. – 46 с.

4. Серебряный век : [альбом] / [сост. Н. Дронников] . – Париж, 1995. – 110 с.

УДК 028 02

Ж. В. Грачева

Воронежский государственный университет

ЧИТАТЕЛЬСКИЕ ТАКТИКИ, ТЕОРИЯ ЧТЕНИЯ И ПОНЯТИЕ «БИБЛИОТЕКА» В КНИГЕ ПЬЕРА БОЙЯРА «ИСКУССТВО РАССУЖДАТЬ О КНИГАХ, КОТОРЫХ ВЫ НЕ ЧИТАЛИ»

Аннотация. *В статье представлен анализ читательских тактик, теории чтения и трансформации понятия «библиотека» («коллективная», «внутренняя» и «виртуальная») в книге П. Бойяра «Искусство рассуждать о книгах, которых вы не читали».*
Ключевые слова: *Пьер Байяр, «Искусство рассуждать о книгах, которых вы не читали», «коллективная», «внутренняя» и «виртуальная» библиотеки.*

Abstract. *The article presents an analysis of reading tactics, theory of reading and transformation of the concept of “library” (“collective”, “internal” and “virtual”) in P. Boyar’s book “The Art of reasoning about books that you have not read”.*
Key words: *Pierre Bayard, “The art of talking about books you haven’t read”, “collective”, “internal” and “virtual” libraries.*

Французский специалист по литературоведческому эпатажу и знаток психоанализа Пьер Байяр выпускает 2012 г. книгу «Искусство рассуждать о книгах, которых вы не читали» (она будет переведена более чем на 25 языков мира и приготовит читателю сюрпризы, парадоксы, провокации и загадки). Автор выдвигает (не без иронии) вместо обычного подхода к чтению иные пути знакомства с книгой:

1) пролистать;

2) узнать содержание от друзей;

© Грачева Ж. В., 2024

3) начисто забыть то, что было прочтено (то есть уравнять прочитанное с непрочитанным) [1, 2].

При этом он утверждает, что говорить о непрочитанных книгах – это настоящая творческая деятельность, требующая от рассказчика необходимости «психологически доразвиться» – «суметь освободиться от целого множества запретов, чаще всего неосознанных, которые давят на наши представления о книгах и со школьных лет заставляют нас считать их неприкосновенными объектами и соответственно испытывать чувство вины, как только из-за нас в них происходят какие-то изменения» [1, 179]. П. Байяр утверждает, что главное – это вслушиваться в самих себя. Закономерно, что эпиграфом к книге выбраны слова О. Уайльда «Я не читаю книг, на которые должен писать рецензии, ведь так просто попасть под их влияние» [1, 5]. Главный текст О. Уайльда, посвященный «угрозе», которую таит в себе чтение, называется «Критик как художник». Задача критики, по мнению О. Уайльда, это говорить о себе. Литературное произведение низводится до положения предлога. При этом опасность от хороших книг, по мнению О. Уайльда, куда больше, чем от плохих [1, 176]. Поясняя этот тезис, П. Байяр отмечает: «Парадокс чтения в том, что путь к самому себе лежит через книгу, но его нужно пройти, не слишком задерживаясь. Именно «полет над книгой» – метод хорошего читателя, который знает, что «каждая книга хранит в себе частичку его самого и может открыть ему путь к этой частичке, если у него хватит мудрости не останавливаться надолго» [1, 176]. Единственный способ, по мысли П. Байяра, говорить о книгах удачно – это говорить о себе, опираясь на книгу.

Такого рода ироничные (но далеко не во всем) выводы П. Байяра вытекают из разного рода читательских тактик и созданной им собственной ***теории чтения***.

В частности, он вводит понятие ***коллективная библиотека*** – *это книги, которые представляются важными для определенной группы читателей*.

(Позволю себе небольшое отступление: в этом смысле Россия была (и, надеюсь, осталась) особой страной: ее называли литера-

туроцентричной; у всех русскоязычных читателей было (и есть) свое общее литературное пространство, общий большой школьный текст от Пушкина до Булгакова, освоенный всеми по-разному: кем-то прочитанный, а кем-то только пролистанный или освоенный через рассказ учебника, учителя или соклассника. И все же общий текст. Он мог быть кем-то воспринят как навязанный, обязательный, а значит – насильственно вложенный в сознание. Однако в воображении ***каждого*** возникал образ своей Татьяны Лариной и Наташи Ростовой, Воланда и Григория Мелехова. Замечу, что далеко не во всех странах литература является обязательным и ограниченным программой предметом. То есть далеко не у всех народов есть общее культурное *литературное* объединяющее поле).

Однако вернемся к Пьеру Байяру. Следующее понятие, которое он вводит, – это понятие ***внутренняя библиотека*** – *«личное подмножество коллективной библиотеки, которое включает в себя книги, важные для определенного человека»*, основополагающие, определяющие его отношение к другим текстам [1, 81] (курсив мой – *Ж. В. Грачева*). Именно об этом писал Ф. Искандер, когда утверждал, что «культура – это не количество прочитанных книг, а количество понятых» [3, 192]. К сказанному можно было бы добавить: это те книги, которые «присвоены», то есть стали частью тебя, твоего мышления и представления о жизни. Французский писатель и политик Эдуар-Мари Эррио сформулировал свое понимание культуры так: «Культура – это то, что остается, когда остальное забыто» [4].

«Во время бесед, – указывает П. Байяр, – наши внутренние библиотеки, которые мы выстроили за много лет и куда мы помещаем наши тайные книги, вступают во взаимодействие с чужими внутренними библиотеками» [1, 82], и если они не совпадают, то возникает конфликт, поскольку «мы не просто носим в себе каждый свою библиотеку, мы сами представляем собой сумму собранных в ней книг, которые понемногу формировали нас, и теперь их не удается безболезненно от нас отделить» [1, 82].

Пьер Байяр справедливо полагает, что «мы не можем вынести, когда критикуют романы, написанные кумирами, поскольку слова,

задевающие наши внутренние библиотеки, задевают тем самым нашу личность и могут ранить очень глубоко» [1, 82].

Герои романов влияют на выбор, который мы делаем, например, в любви, они создают недостижимые идеалы, под которые мы стараемся, чаще всего безуспешно, подогнать других людей. Но если говорить о более тонких материях, любимые книги создают образ нашей собственной внутренней вселенной, куда мы хотим на роль героя пригласить нашего избранника.

Кроме дефиниций «***коллективная***» и «***внутренняя***» библиотека, П. Бояр вводит понятие «***виртуальная библиотека»*** – «*пространство общения по поводу книг – а в более широком смысле – культуры вообще*» [1, 130], в котором «*книги заменяются своими вымышленными образами*» [1, 131]; это «подвижная часть библиотеки каждой культуры, и *располагается она в том месте, где встречаются внутренние библиотеки всех участников дискуссии*» [1, 130] (курсив мой – *Ж. В. Грачева*).

В ***виртуальных библиотеках*** мы рассказываем через книги о себе, чтобы представиться другим людям и общаться с ними. Пьер Байяр замечает, что, «как и язык, книги помогают нам выразить себя, но, кроме того, они дополняют недостающие фрагменты нашей личности: для этого мы извлекаем из них нужные фрагменты, перекраиваем на свой лад и компенсируем таким образом то, чего нам не хватает» [1, 133]. Кроме того, – это пространство игры, напоминающей детство и театр.

Виртуальная библиотека – это пространство нереальное, но там хранятся образы, в том числе и нас самих. В кругу интеллектуалов прочитанные книги воспринимаются как составная часть нашего портрета.

Книги не только представляют нас, но и меняют. Они, как части нас, помогают сохранить нашу внутреннюю цельность. Книга не остается безразличной к тому, что о ней говорят, она изменяется, в том числе и прямо во время обсуждения.

Такая подвижность текста – это источник неопределенности в многозначном пространстве виртуальной библиотеки. Книга не застывает раз и навсегда, а представляет собой подвижный объект, и

его подвижность связана с той системой отношений и положений, которая вокруг него выстраивается.

Книги, о которых мы рассуждаем, это не только реальные томики, материальные объекты, данные вам в ощущении для идеального прочтения от корки и до корки, но еще и ***книги-фантомы***, *возникающие при соединении виртуальных нереализованных возможностей каждой книги и нашего подсознания* – такое продолжение книг дает порой даже больше пищи, чем реальные книги. Книги-фантомы, принадлежащие виртуальной библиотеке, складываются из наших бесед и текстов.

Книга-фантом, по мнению П. Байяра, – неуловимый и подвижный объект, который возникает, когда мы беседуем или пишем о книгах. Она складывается при встрече нескольких ***книг-ширм*** (еще одно понятие Пьера Баяйра). Книга-ширма – отсылка к понятию Фрейда, который «использует выражение «***воспоминание-ширма*** (или “покрывающее воспоминание”) для обманчивых воспоминаний детства, задача которых – скрыть другие воспоминания, неприемлемые для нашего сознания, травматичные, болезненные» [1, 55]. Чтобы убедиться, что любая книга – это книга-ширма, автор предлагает сравнить воспоминание о книге из детства с этой самой книгой (хотя непонятно, откуда возникнет «эта самая книга», если она тоже через минуту станет воспоминанием). И тем не менее автор обращает наше внимание на то, насколько воспоминания о книгах, ставшие частью нас самих, подвержены влиянию конкретного момента и наших бессознательных устремлений [1, 56]. Книги, как и воспоминания, не только дают нам возможность рассказать о себе, но и позволяют нам «спрятать себя» (если мы этого хотим), сделать невидимыми для других людей, «непрозрачными», по определению В. В. Набокова.

Читая книгу П. Байяра, подумалось о том, что отчасти это рассказ про то, что было, что сегодня, как правило, доминируют внутренние интернет-блоги и интернет-мемы, которые образуют виртуальные интернет-пространства.

Итак, провокационный текст П. Байяра «Искусство рассуждать о книгах, которых вы не читали» написан как психолого-и-

ронический тренинг для тех, кто стремится освободиться от подавляющего образа безупречной образованности, может подтачивать изнутри и мешать читателю быть самим собой. Если выйти за пределы провокационного текстового пространства Пьера Байяра, то можно увидеть, что пишет он в том числе о том, о чем сказал М. Светлов: «Литература – это когда читатель столь же талантлив, как и писатель» [2]. И еще: «Учитель в искусстве – это человек, который помог тебе стать самим собой» [3, 193].

Литература

1. *Байяр П.* Искусство рассуждать о книгах, которых вы не читали / П. Байяр. – Москва : Текст. – 2013. – 189 с.

2. Михаил Светлов : цитаты, афоризмы, высказывания. URL: https://citaty.info/man/mihail-svetlov?page=1 (дата обращения: 05.11.2024).

3. *Шевченко М. Ю.* Интерпретационное поле концепта «культурный» в русских афоризмах и крылатых выражениях / М. Ю. Шевченко // Коммуникативное поведение. Вып. 22. Коммуникативное поведение славянских народов. – Воронеж : Истоки, 2006. – С. 189–193.

УДК 821.161.1

А. А. Житенев

Воронежский государственный университет

О ПЛАСТИКЕ ЗРИМОГО МИРА В РАССКАЗАХ РИДА ГРАЧЕВА

Аннотация. *В статье рассматриваются особенности моделирования предметного мира в прозе Р. Грачева. В фокусе исследования – особенности референции, модальность повествования, детализация реальности, субъектность рассказчика. На материале рассказов писателя делается вывод о том, что «сюрреалистическая» образность Р. Грачева – способ отразить разрыв между частным и общим, приватным и социальным в советской культуре «оттепели».*
Ключевые слова: *Рид Грачев, рассказ, художественный мир, советская литература, «вторая культура».*

Abstract. *The article examines the features of modeling the objective world in R. Grachev's prose. The focus of the study is on the features of reference, the modality of narration, the detailing of reality, and the subjectivity of the narrator. Based on the material of the writer's stories, it is concluded that R. Grachev's "surrealistic" imagery is a way to reflect the gap between the particular and the general, the private and the social in the Soviet culture of the Khrushchev Thaw.*
Key words: *Reed Grachev, story, artistic world, Soviet literature, "second culture".*

Рид Грачев (1935–2004), классик ленинградской неподцензурной литературы 1960-х гг., до сих пор остается малоизученной фигурой. Между тем поэтика его произведений уникальна и на фоне литературы «оттепели», и на фоне литературы «застоя». Одной из отличительных особенностей малой прозы Р. Грачева является игра с референтными отношениями, которая делает изображаемый мир очень пластичным, допускающим самые разнообразные трансформации.

© Житенев А. А., 2024

Вне зависимости от того, насколько тесно связанной с повседневностью и в этом смысле «реалистичной» является фабула, повествование неизменно включает в себя смысловые паузы, которые дезориентируют читателя, провоцируют неузнавание вещей и непонимание происходящего. Особенно часто такие паузы возникают при изображении стремительного действия, резкой и внезапной перемены в положении героя.

Удар, падение, порыв оказываются первообразом события как такового, тем, что прежде всего заслуживает запечатления. При этом внезапное действие, как правило, оказывается не названо, и осознание произошедшего к читателю, как и к герою, приходит с задержкой. Допустимость позиции внешнего наблюдателя, а значит, и вненаходимости тем самым поставлена под вопрос. Постоянное воспроизводство таких положений наводит на мысль о системообразующем характере смысловой дискретности в прозе Р. Грачева, об интерпретации непредсказуемости и вариабельного развития событий как важнейших характеристиках художественного мира. В тех же факторах организации повествования можно усмотреть и неявное признание неизмеримости субъективного опыта общей мерой.

Одним из показательных примеров проявления этих закономерностей может служить рассказ «Адамчик», рефреном которого не случайно оказывается формула «не понимаю». В эпизоде, изображающем падение героя во время упражнений на велосипеде, из изображения оказывается изъят сам герой; субъектами действия оказываются вещи вокруг: «Качнулся Сенат, опрокинулось розовое небо и придавило Адамчика к асфальту крутящимся колесом. Обожгло руки. Над головой просвистела машина» [1, 272]. В эпизоде, где герой по неосторожности налетает на группу людей, субъектность за ним сохранена, но именование отдельных слагаемых действия препятствует складыванию целостной картины происшествия: «Впереди, рассеивая свет, возникли четыре фигуры. Адамчик откинулся. Поздно. Беззащитные руки взлетают косо. Нельзя. Адамчик резко бросил тело в сторону. Теплые ладони, темные руки, черные лица, белые воротнички» [1, 272]. Та же логика обнаруживается и в сцене угона купленного мотоцикла, где событие разделено на мелкие и, кажется, не связанные друг с

другом действия: «Под ухом Адамчика взревел мотоцикл. Перед глазами качнулся светлый пиджак с голубым значком» [1, 267].

Присутствие разрывов в описании создает разрывы в организации причинно-следственных связей. Программируемое текстом развитие событий практически всегда оказывается обманутым. Логика перипетии у Р. Грачева – это логика неравновесного баланса, нарушить который может любое случайное обстоятельство.

В «Научном случае» речь рассказчика создает по крайней мере две линии ожидания: упоминание о разочаровании в науке заставляет предположить событие, которое поставит под сомнение ее авторитет; встреча с незнакомцем, который присваивает себе власть над рассказчиком, заставляет предположить неслучайность этой встречи. Ни первое, ни второе ожидание в тексте не оправдываются.

«Гражданин» в рассказе – самозванец, и его власть над рассказчиком сохраняется ровно столько, сколько ему удается сохранять флер таинственности вокруг себя и своих намерений. Он демонстрирует «быстрым движением» «книжечку вишневого цвета» на почте – и этого оказывается достаточно, чтобы герой за ним последовал. Предложение «пройти» и рефрен «а то неизвестно, когда в следующий раз придется», внушает мысль, что незнакомец обладает какой-то властью. Стремление взять такси, чтобы проехать небольшое расстояние, внушает мысль о нестесненности в средствах. Все меняется, когда конечной точкой путешествия оказывается не казенное учреждение, а коммунальная квартира, когда разговор о работе сменяется деталями частной жизни, когда решительность «гражданина» сходит на нет перед намерением жильцов сдать чужака в лечебницу. Странность поведения проявляет нестыкуемость присвоенных ролей: «И тогда только на шум выходит мой гражданин, особый работник, капитан Анисимов, скрытый рядовой, переодетый поэт и, быть может, чей-нибудь шпион. Кто его теперь знает, этого Николая» [1, 306]. «Научный случай» оказывается «ненаучным», поскольку в нем все происходит не так, как себе представляет герой: «Что же вы, работать не умеете, гражданин. Не доставили меня куда следует, а такой устроили из меня цирк. Ну, взяли, ну, отвели. Ну, разобрались. Виноват – засадили, не виноват – выпустили. Не по науке у вас получается» [1, 307–308]. Смысл всего произошедшего от рассказчика оказывается скрыт.

В рассказе «Зуб болит» сюжетное ожидание программирует уже не рассказчик, а повествователь. Сближение героев, Тольки и Павла, настроившее их обоих на исповедальный лад, не предполагает продолжения, хотя оба делают попытки его обеспечить: «Кому ты в лесу пожалуешься? – неожиданно громко кричит <...> Толька. Кричит он от удивления. Он все ждал, что Павел скажет ему что-то очень важное, после чего Тольке легче станет жить на белом свете. Не зря же так необыкновенно много рассказывал он Павлу о себе, не зря же Павел так внимательно слушал его» [1, 257].

Закономерное, но тягостное для обоих расставание оказывается логичным продолжением их постоянно обрывающейся беседы. Дискретность разговора, рассыпающегося на отдельные реплики, прямо подчеркивается. Подросток «говорит вдруг», «продолжает свой рассказ так же внезапно, как начал». Герои не осознают, куда их способна вывести беседа, и не управляют ее ходом; характерно, что, комментируя тональность, в которой говорит «подросток», повествователь указывает на широту эмоциональных «качелей»: Толька говорит «с вызовом», «с кривой усмешкой», «радостно подхватывает», «с готовностью подхватывает», «говорит плачущим голосом», «твердо отвечает» и т. д. Оборвавшаяся на полуслове и не сопровождавшаяся фиксацией каких-то пунктов согласия беседа позволяет говорить об открытом финале: не ясно, как именно эта встреча скажется на Тольке, непонятно, изменит ли она Павла и будет ли ему памятна.

Дискретность диалога в некоторых случаях обнажает у Р. Грачева коммуникативный провал, взаимную непереводимость разных языков и контекстов. В разных текстах эта ситуация может принимать разный вид. В рассказе «Нет голоса» в хоре голосов оказываются незаметны и молчание хористов, и их крик: «Все поют, мы кричим, а получается, будто молчим. Хор ведь громко поет!» [1, 174] В «Адамчике» последний из разговоров, в который вступает главный герой, – это разговор с напарником Гришей, который неспособен к членораздельной речи: «Охм вщ-вщ-вщю-ую. Дынн. Амаанхыы вафабн- бынбе. Ваа-вынн. Вза-вынн. – И он постучал себе пальцем по груди, выгибаясь, улыбаясь, радуясь» [1, 296].

В рассказе «Молодость» ситуация взаимной непереводимости частного и социального становится сюжетообразующей и опреде-

ляет логику изображения предметного мира. Здесь между героем и миром возникает звуковая стена, в которой формулы товарищеского суда создают рассыпающуюся речь, близкую к белому шуму зала, в котором проходит заседание. Рассказчик не способен вслушаться в то, что говорят другие, он лишь ориентируется в общем смысле сказанного, выхватывая слова-маркеры: «Я услышал за спиной легкое потрескивание, будто что-то тихо жарилось в зале, или скрипели сотни стульев, или хрустели подставки для книг. Это стало громко, как огромная сковорода, плещущая расплавленным жиром, и у меня затрещало в ушах. <...>. Наташа Фомина – ее назвали, и она сразу крикнула: “невозможно”, “возмутительно”, “мы, девушки”, “нечутко”, “так, товарищи, нельзя”. Она взмахнула руками и тяжело слезла вниз» [1, 152].

Событие превращается в серию ритуальных жестов, и стратегия героя состоит в том, чтобы претерпеть его, сведя к минимуму свое в нем участие. Реальность психологического насилия рисуется остраненно, между предметностью и телесностью в ней нет качественного различия: «Синее платье тяжело взбиралось на трибуну, сопело, шуршало, и я увидел красное некрасивое лицо Наташи» [1, 152]; «Выходили незнакомые, строгие, в черных пиджаках, говорили незнакомое: “острая оценка”, “не место”» [1, 154].

Рассказчик, принимая навязанную роль объекта манипуляций, не столько участвует в разбирательстве, сколько откликается на требования толпы, на все расспросы отвечая односложно: «Когда меня стали звать из-за стола, сверху, я не поверил даже, что меня, что мне рукой машут, наверное, разрешают прочесть лекцию, но почему – раз все еще тянут, бесконечное, синее. Толкнула тишина. Толкнула в спину, и я встал, поднялся наверх и хотел на трибуну, но подозвали к столу» [1, 154]. Суд кажется ему игрой – но играет он намеренно неправильно, спутывая карты инициаторам процесса: «Не могу. Что? Что игра? Что воспитание на примере? Как это точно сказано: “воспитание на примере”. Это я сказал? Это я придумал? И как это? Собрание давно говорит не по существу. <...> Как? Это меня не касается» [1, 156]. Повествование приобретает клочковатый вид: тягучая, непереносимая атмосфера вынуждает рассказчика купировать длинные речевые периоды. Метафора «тянуть жилы» реализуется, и в тексте снова и снова упоминается о

«узлах синего» вне пространства судебной аудитории: «Будто какие-то узлы из толстого и синего неизвестно чего, так просто не назовешь, легко не отделаешься. Я подумал: “просто вечер, синие окна вечером”, – но там так оно шевелилось, что будто из меня вытягивали толстое, синее, мягкое, спокойно, уверенно» [1, 153].

«Игра», «экзамен», «спектакль» – перебирая разные метафорические «ключи» к описываемому событию, Р. Грачев неизменно акцентирует отъединенность героя от всего происходящего, которая выражается не только в смысловом, но в физическом дистанцировании: «Я увидел, что все на меня смотрят, много черточек на розовом, сильный свет, и я на этом свету, как конферансье, забывший текст, и знаю, что от стола сейчас подскажут <...> Это я читаю стихи на вечере в школе и забыл середину» [1, 154]. В ситуации отчуждения герой начинает путать границы «я» и «не-я»: «Из окон лезет синяя вата. Из меня. Или из окон. Все равно. Говорю сквозь вату. Или не я говорю. Чьи-то слова как вата. Невнятные. Лишние, бесконечные. – На вопросы отвечать не хочу. Виновным себя не считаю. Нет» [1, 156]. Нормализация восприятия происходит только тогда, когда из социального пространства герой перемещается в приватное, а диалог со студентами заменяется разговором с девушкой.

Убежденность в том, что достоверное изображение реальности может быть создано только тогда, когда она преломлена через сознание свидетеля-рассказчика, определяет интерес Р. Грачева к ситуациям, в которых это сознание оказывается в лиминальной ситуации. Крайним из всех возможных пределов оказывается смерть, а потому рассказ «Песни на рассвете» с его неостраненным изображением перехода в небытие, которое героем не осознается, кажется одним из наиболее типичных для писателя.

Одна из наиболее специфических особенностей этого рассказа – неопределенная модальность. Начало и конец текста заставляют читателя поверить в то, что все изображаемое – это «учения». В финале упоминается о «стрельбище», «холостых патронах»; в начале пулемет заменен «деревянной трещоткой», слово «противник» взято в кавычки. Однако такой трактовке противоречит иррациональная середина текста, которая по крайней мере в трех отношениях совершенно исключает такую трактовку.

Во-первых, в безопасном пространстве «учений» кажется непредставимой ситуация, в которой происходит настоящий взрыв, а именно такой в тексте и изображается: «Неслышно развернулись вокруг один за другим веера белого пламени, и земля дрогнула под ногами. Прокатился нарастающий гул. Это вихри раскаленных газов поднялись вверх, превратив землю и небо в дымное огненное месиво» [1, 98]. Во-вторых, в этой части текста меняется ощущение героем своего тела и характер его взаимодействия с миром, который начинает во всем поддаваться: «Ни ребят. Ничего нет. Ни кустов, ни взрывов, ни деревянной трещотки. Значит, это было по-настоящему? <...> Ночь колдовала для того, чтобы Капустину стало хорошо. И он почувствовал небывалую легкость. Он поднялся и пошел по лугу, дивясь внезапному доброжелательству природы. Трава стала короткой и не цеплялась больше за ноги, а земля под ногами пружинила, подталкивала. Капустину показалось, что ноги двигались сами по себе, без всякого усилия» [1, 99]. В-третьих, совершенно не согласуется с логикой решения учебных задач мистериальный характер происходящего на ночной поляне: «А Пашков сделал что-то уж совсем странное. Он взял свой карабин, прислоненный к валуну, и вложил светлячка в ствол» [1, 102].

В то же время зачарованный ночной мир с его потерянными на поляне и онемевшими героями, совершающими странные действия, кажется вполне объяснимым, если воспринимать его как потусторонний. Примечательно, что и «противник» здесь оказывается фиктивным, а захват леса завершается всеобщим примирением и играми: «Взвод собирался у офицерской столовой. Там уже спорили бойцы взвода с бывшими «противниками». Затеяли возню, подчиняясь желанию израсходовать как можно скорее избыток энергии. А ее оставалось еще так много!» [1, 103]. Именно с центральным эпизодом рассказа связаны наиболее примечательные особенности в изображении предметного мира.

Первая из этих особенностей – обратимость микро- и макро-: «ночная» реальность кажется и беспредельно раздвинувшейся – герои видят себя в пространстве мира, вселенной – и в то же время сузившейся – до лесной поляны и травяных зарослей у ручья: «Он увидел небосвод крохотного мира, светящийся изнутри. В этом маленьком мире, на его земле и небе, стояла ровная тишина. <...>

В нем заключалось средоточие ночи, ее нежданная красота, ее бездонный смысл, ощущаемый десятками людей, затерянных на лесной полянке, ощущаемый всеми на земле, кто должен был не спать в эту ночь» [1, 101].

Вторая особенность состоит в изменении привычных качеств вещей: имеющее вес становится невесомым, неподвижное – подвижным, и эти перемены не кажутся странными: «По поляне медленно двигались пепельные фигуры, они двигались по воздуху – плавали над поляной. <...> А Капустин подумал, что и это в порядке вещей, что так и должно быть <...> Вокруг людей двигались деревья, мерно бежали слева направо и обратно, и тех, что были позади, обгоняли передние. В эту ночь и деревья должны были двигаться» [1, 99].

Третья особенность состоит в интенсификации зрительного восприятия, которое предстает как неконтролируемая игра форм и цветов: «Коричневые узоры разбегались по лугу в разные стороны, завивались спиралью, и раскручивались, и сползались в середине, образуя клубок пересеченных линий, и разом растворялись в гаснущем мерцании. <...> Сквозь лес проступали расплывчатые зеленые пятна и тотчас же поглощались синевой. Казалось, новый небосвод хочет пробиться на место ночного, а ночь не пускает, возмущенная необычным цветом этого небосвода» [1, 99].

Острота чувственного восприятия корреспондирует с навязчивым чувством возврата к началу бытия. Герой снова и снова усматривает в происходящем референсы к детству как состоянию единения с миром: [1, 97]; «– Светлячок... – прошептал Капустин и стал подкрадываться к нему на цыпочках, зажав в руке пилотку. Это тоже напоминало детство: мальчик с марлевым сачком так и подкрадывается к пестрой бабочке, боясь ее спугнуть» [1, 101]. Детскость обращает к сути вещей, и блуждания ночью предстают поиском этой сути: «Все они ищут таинственную причину, ищут ключ, в котором сосредоточена чудесная сила, давшая жизнь этой ночи» [1, 100].

Уход из реального мира в потусторонность и обратно маркирован изменениями в свето-теневой моделировке вещей. В финале рассказа возвращение в мир предполагает возвращение объема: «Внезапно обнаружилась трехмерность предметов. Угловатые

домики выбегали из тьмы, нацелив на шоссе косые срезы крыш, кюветы показали острое дно, мутное пятно у складов оказалось цистерной» [1, 103]. В начале рассказа предвестием мистического оказывается, наоборот, уплощение вещей: «Сначала тени от людей достигли окопа, а тени от разрушенной мызы пересекли дорогу <...> Затем головы человеческих теней ушли в кусты, тени тел растворились в частом иван-чае. Поднялся из-за кустов туман, <...> и теней не стало» [1, 96].

Концовка рассказа помещает все, о чем в нем шла речь, в притчевую форму повествования об извечном столкновении человека с окраинами бытия и со смертью: «Жители просыпались в домах, но не сердились на солдат. Здесь привыкли к тому, что по ночам мужчины распевают на дорогах свои боевые песни» [1, 104]. Конкретное тем самым оказывается разомкнуто в область архетипического. При этом условием этого размыкания оказывается крайне субъективный опыт, разделить который можно, только создав для него особый язык описания. Художественный опыт Р. Грачева кажется уместным связать именно с этой попыткой соизмерить уникальное и повторяющееся, частное и общее.

Литература

1. *Грачев Р.* Письмо заложнику / Р. Грачев. – СПб. : Журнал «Звезда», 2013. – 656 с.

УДК 81.42

О. В. Загоровская
Независимый исследователь

КНИЖНЫЙ ЯЗЫК КАК ПОНЯТИЕ РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Аннотация. *Статья посвящена вопросам смысловых изменений понятия «книжный язык» в русской лингвокультуре. Рассматриваются исторические трансформации названного понятия в досоветский, советский и новейший периоды развития русского языка и его соотношение с понятиями «язык русской письменности», «русский литературный язык», «язык современной русской книги». Основное внимание уделяется семантике термина «книжный язык» в русской лингвокультуре XXI в.*
Ключевые слова: *русская лингвокультура, книжный язык, книжно-письменный язык, книжность, русский литературный язык, модус существования национального русского языка, языковая культура, терминологическое значение, лексико-семантический вариант.*

Abstract. *The article is devoted to the issues of semantic changes in the concept of «book language» in Russian linguoculture. Russian language historical transformations in the pre-Soviet, Soviet and modern periods of the development of the Russian language and its relationship with the concepts of «the language of Russian writing», «Russian literary language», «the language of modern Russian books» are considered. The main attention is paid to the semantics of the term "book language" in the Russian linguoculture of the XXI century.*
Key words: *Russian linguoculture, book language, book-written language, bookishness, Russian literary language, mode of existence of the national Russian language, linguistic culture, terminological meaning, lexico-semantic variant.*

Понятие «книжный язык», как и синонимичное ему «книжно-письменный язык», относится к числу центральных понятий русской гуманитарной науки. Более того, представляется, что

© Загоровская О. В., 2024

названные понятия входят в число основных концептов русской культуры и поэтому определение динамики их смыслового развития, в том числе применительно к «собственно новейшему» этапу истории национального русского языка (см.: [1]) представляет несомненный интерес.

В современных специальных и общих словарях русского языка, включая лингвистические словари и справочники (см., напр.: [2; 3; 4; 5]), а также в специальных научных исследованиях отмечается несколько значений номинации «книжный язык», которые считаются актуальными для современного русского языкового сознания:

1) язык традиционной русской книжно-письменной культуры, древних и старых русских письменных текстов;

2) язык русской письменной литературы разных стилей и жанров;

3) язык, свойственный письменному изложению, лишенный яркости и образности живой русской устной речи;

4) письменная форма реализации русского литературного языка, которая характеризуется кодифицированностью и строгим соблюдением норм литературного словоупотребления; книжно-письменный тип (вариант) русского литературного языка;

5) стили русского языка, располагающиеся выше нейтрального стиля по стилистической шкале (официально-деловой, научный, художественный и др.) и использующиеся, как правило, в жанрах письменной речи.

Как показывает анализ, приведенные значения номинации «книжный язык», представленные в современной справочной и научной литературе, не только различаются по целому ряду параметров, в том числе таким, как а) тип лексического значения языкового знака; б) время формирования в семантическом пространстве русской культуры; в) степень актуальности для языкового сознания современных носителей русского языка и полнота представления ими смыслового объема того или иного лексико-семантического варианта рассматриваемой номинации; г) уровень соответствия современным реалиям (реалиям современного информационного общества); д) отнесенность к активному или пассивному запасам русской лексики и терминологии, но и по тому, что представляется

особенно значимым – объективно отражают определенные этапы исторического развития семантики рассматриваемой номинации.

Исторически первичным для составного словосочетания «книжный язык» в русской лингвокультуре, безусловно, является первое из приведенных значений – «язык традиционной русской книжно-письменной культуры, древних и старых русских письменных текстов» (в лексикографических изданиях названный лексико-семантический вариант с полным правом обычно занимает ведущую позицию, хотя его формулировки могут несколько различаться). Указанное значение исследуемой номинации полностью соотносится с исходной семантикой терминов «книжный язык» и «книжность», заимствованных русским языком из старославянского для обозначения тех кодифицированных языков (церковнославянского и письменного древнерусского), на которых на Руси создавалась церковная, а позже светская литература [2, 152; 3, 190]. Сравним в этой связи представленное в энциклопедии «Русский язык» мнение о том, что книжная речь «восходит к церковно-славянскому пласту древнерусской книжности», в XVIII в. становится основой высокого стиля, впоследствии определившего многие традиционные черты русского литературного языка и русской речевой культуры [3, 190].

Понимание книжного языка как языка древней русской книжной письменной культуры является общефилологическим и узкоспециальным, т. е. характерным в основном для профессионального научного общения. Как показывают исследования, в русистике термин «книжный язык» в указанном специальном значении весьма активно используется на протяжении двух последних веков в работах по истории русского языка, а также по истории русской литературы. Частотность его употребления в приведенном выше значении не сокращается и в XXI в., и названный лексико-семантический вариант анализируемой номинации до настоящего времени остается актуальным для специального употребления.

Изучение вопросов семантического развития номинации «книжный язык» позволяет утверждать, что на основе первичного специального значения у исследуемого языкового знака в русской культуре достаточно рано сформировались два справедливо отмечаемых в научной и справочной литературе по русистике об-

щеупотребительных лексико-семантических варианта: один более широкий по сравнению с исходным, с небольшим набором дифференциальных (детализирующих) сем, в том числе производного характера, соотносящий понятие русского книжного языка с письменным языком русской литературы независимо от времени ее создания («язык русской письменной литературы разных стилей и жанров»); другой – с принципиально новым составом дифференциальных семантических компонентов, в том числе ядерных, соотносящий названное понятие не с письменным языком русской литературы, но с письменной русской речью, которая по своим типологическим характеристикам, включая степень экспрессивности и образности, принципиально отличается от живой русской речи («язык, свойственный письменному изложению и лишенный яркости и образности живой устной речи»).

В других названных значениях номинация «книжный язык» активно использовалась в русистике и XIX, и XX вв. и в исходных, и в несколько трансформированных вариантах. Например, в XIX в. в значении «противопоставленный живой устной речи русского народа, лишенный яркости живой устной народной речи» понятие книжного языка использовалось в работах В. И. Даля, в том числе в предисловии к его знаменитому «Толковому словарю живого великорусского языка». В XX в., в советский период истории русской лингвокультуры, в осмысление книжного языка как языка письменного изложения, противопоставленного живой устной речи, добавилась его соотнесенность с сухими канцелярскими документами и концелярским стилем изложения. В осмыслении же книжного языка как языка русской письменной литературы в XX в. появилась яркая вероятностная сема «прежде всего – русской классической литературы», а также сема «свойственный высокому стилю русской речи» (ср., напр., толкования лексемы «книжный» в наиболее известных словарях русского языка советского времени, в том числе в «Толковом словаре русского языка» под редакцией Д. С. Ушакова, «Словаре русского языка» в 4 томах под редакцией А. П. Евгеньевой и «Словаре современного русского литературного языка» в 17 томах под редакцией В. И. Чернышева).

Как показывают специальные социолингвистические исследования, основанные на анкетировании носителей современного

русского языка, названные значения номинации «книжный язык» в их уточненных вариантах XX в. остаются актуальными для русского языкового сознания и в XXI в. и в целом соответствуют реалиям современной русской культуры. Указанные лексико-семантические варианты анализируемого термина активно используются в русском дискурсе новейшего периода, в том числе в общенародном (неспециальном) дискурсе культурноречевой направленности.

В XX в. у словосочетания «книжный язык» в русской лингвокультуре возникло два новых специальных значения: 1) «письменная форма реализации русского литературного языка, которая характеризуется кодифицированностью и строгим соблюдением норм литературного словоупотребления» (в иной формулировке – «книжно-письменный тип (вариант) русского литературного языка, отличающийся строгой нормированностью») и 2) «стили русского языка, располагающиеся выше нейтрального стиля по стилистической шкале (официально-деловой, научный, художественный и др.) и использующиеся, как правило, в жанрах письменной речи».

Как видно из приведенных толкований, оба названных значения являются не только специальными терминологическими, но и собственно лингвистическими, ориентированными на отражение особенностей русского языка и специфики форм его существования. Данные значения сформировались у термина «книжный язык» при разработке отечественными лингвистами теории русского литературного языка, включая вопросы его типологических характеристик и разновидностей, места в системе национального русского языка, норм литературного словоупотребления и теории функциональных стилей.

Как известно, в середине и начале второй половины XX в. в научных работах по русскому языкознанию благодаря исследованиям Ф. П. Филина, В. В. Виноградова, С. И. Ожегова, Д. Н. Шмелева и др. прочно закрепилось представление о том, что русский литературный язык как высшая форма национального русского языка существует в двух вариантах: книжно-письменном и устно-разговорном. При этом книжно-письменный вариант русского литературного языка (или книжный литературный язык) характеризуется концентрацией книжно-письменных языковых средств (синтаксических, лексических, словообразовательных и собствен-

но текстовых), строгой кодифицированностью и обязательным соблюдением норм литературного словоупотребления, а также реализацией в письменных функциональных стилях: официально-деловом, научном, художественном и частично в публицистическом. Объединение перечисленных функциональных стилей в рамках книжно-письменного русского литературного языка базировалось на идее его разграничения на язык специальный (язык специальных функциональных стилей, «специальная речь») и язык художественно-изобразительный (язык художественного стиля, «художественно-изобразительная речь») [3, 189].

Понимание «книжного языка» как письменной формы реализации русского литературного языка, противопоставленной его устно-разговорной форме, и соотнесение данного понятия с языком письменных функциональных стилей русского литературного языка прочно вошло в русистику конца XX в., а затем было перенесено и в науку о русском языке XXI в., а также в учебную и справочную литературу, в том числе в изданные в начале XXI в. лингвистические словари и в их переиздания последних лет. При этом во всех современных лингвистических справочных изданиях названные выше специальные значения термина «книжный язык» подаются как современные и актуальные.

Отмеченное обстоятельство вызывает серьезные возражения. В настоящее время очевидно, что применительно к современному состоянию русского языка указанные лексико-семантические варианты рассматриваемой номинации переходят в разряд устаревших, т.к. отражают реалии русской лингвокультуры прошлого века. Как доказано современными лингвистическими исследованиями, русский язык в XXI в. существует не в двух противопоставленных формах устной и письменной речи, а в трех: речь устная, речь письменная и речь устно-письменная (мультимодусная), реализуемая в мультимедийных текстах [6, 99; 7, 6–7]. При этом русская письменная речь в XXI в. может существовать не только в традиционной форме, но и в форме «живой» («разговорной») письменной речи, не требующей соблюдения кодифицированных норм литературного словоупотребления [8], а сам русский литературный язык перестал быть ориентированным на классическую русскую литературу и его базой в настоящее время выступают со-

временные массмедиа [7, 7–8; 9, 130]. Указанные обстоятельства делают определение книжного русского языка как письменной разновидности русского литературного языка применительно к новейшему периоду его истории не вполне корректным и требующим при лексикографическом описании дополнительных комментариев и темпорально-стилистических помет.

Специальные социолингвистические исследования, проведенные методом анкетирования современных носителей русского языка, показывают, что соотнесенность номинации «книжный язык» с понятиями «кодифицированная письменная разновидность русского литературного языка», «нормированный («правильный») русский язык», «образцовый русский письменный язык, представленный в произведениях русской классической литературы» во втором десятилетии XXI в. частично сохраняется в языковом сознании представителей старшего поколения россиян, имеющих высшее образование и традиционные взгляды на сущность русского литературного языка применительно к его состоянию в «доинформационном» обществе. В то же время в языковом сознании молодых носителей русского языка осознание названной соотнесенности либо отсутствует, либо представлено на уровне периферийных компонентов смыслового содержания номинации «книжный язык».

Принципиально важным представляется и то обстоятельство, что согласно результатам специальных социолингвистических и психолингвистических исследований у значительной части современных носителей русского языка не только младшего, но и среднего, а также старшего возраста исследуемая номинация начинает все более определенно соотноситься с понятием «язык современной книги», которое в настоящее время в русском языковом сознании основывается на новом осмыслении не только собственно языковых реалий (прежде всего новых форм и модусов существования русского языка и русской речи, изменений в русской лексике и нормах литературного словоупотребления, трансформациях стилистической системы русского языка и т. п.), но и реалий, связанных с современными особенностями создания и существования книги как продукта творческой деятельности человека в цифровом обществе (речь идет о новых форматах книг, их новом техни-

ческом оснащении и новых стратегиях производства, о создании цифровых и «гибридных» книг, сочетающих элементы печатной и электронной продукции, использующих QR-коды, а также самые разные визуальные и аудиальные образы).

Изложенное выше, как представляется, позволяет говорить о формировании в русском языке XXI в. нового значения номинации «книжный язык», возвращающего названному языковому знаку исходную связь с понятием «книга» с учетом особенностей названного феномена в современной реальности. Думается, что новое значение термина «книжный язык» применительно к отечественной культуре может быть сформулировано не только как «язык современной русской книги», но и как «язык современной русской книжной культуры». При этом понятие «язык» в рассматриваемой номинации выходит за пределы собственно лингвистического осмысления и начинает обозначать совокупность самых разных средств выражения, характерных для современной книжной продукции, включая в том числе и дизайн, и особенности используемых визуальных рядов, и др., а понятие «книжная культура», с необходимостью включающее в себя не только культуру подготовки книги и ее распространения в обществе, но и культуру чтения книги и устойчивого взаимодействия автора и читателей, закономерно трансформируется в современном мире «вместе с главными действующими персонажами своей “галактики” – Книгой и Человеком» [10, 114].

Очевидно, что изменения в семантике номинации «книжный язык» в русской лингвокультуре, особенно применительно к реалиям XXI в., требуют проведения специальных исследований с применением методов не только социо- и психолингвистики, но и корпусной лингвистики, а также с учетом возможности индивидуального варьирования тех или иных представлений в языковом сознании современных носителей национального русского языка и вариантности их идиостилей как отдельных реализаций русской языковой системы и русской лингвокультуры, основанных на стабильности ряда языковых признаков (см. [11]). Однако уже сейчас очевидно, что имеющиеся в современных словарях и справочниках лексикографические описания составной устойчивой номинации «книжный язык» требуют обязательной корректировки.

Литература

1. *Загоровская О. В.* Этапы развития русского языка в новейший период его истории (рубеж XX–XXI веков) / О. В. Загоровская // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2020. – № 4. – С. 16-22.

2. *Жеребило Т. В.* Словарь лингвистических терминов / Т. В. Жеребило – Назрань : Пилигрим, 2010. – 486 с.

3. Русский язык. Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Караулов. – Москва : Большая Российская энциклопедия ; Дрофа, 2003. – 704 с.

4. Словарь социолингвистических терминов / отв. ред. В. Ю. Михальченко. – Москва : Ин-т языкознания РАН, 2006. – 312 с.

5. *Ефремова Т. Ф.* Современный толковый словарь русского языка : в 3 т. / Т. Ф. Ефремова – Москва : АСТ, 2006. – Т. 1. – 1168 с.

6. *Загоровская О. В.* Типологические разновидности национального русского языка и формы его существования в начале XXI века / О. В. Загоровская // Известия Воронежского государственного педагогического университета. – 2015. – № 3 (268). – С. 96–101.

7. *Загоровская О. В.* Динамические процессы в развитии русской лингвокультуры XXI века в аспекте проблем языкового образования в современной России / О. В. Загоровская // Современная языковая ситуация и проблемы подготовки учителя-филолога : материалы Междунар. науч.-практ. онлайн-конф.. – Воронеж : Воронежский государственный педагогический университет, 2022. – С. 3–11.

8. *Загоровская О. В.* Естественная (непрофессиональная) письменная речь как модус существования современного русского языка и «зеркало» идиолекта его носителя / О. В. Загоровская // Известия Воронежского государственного педагогического университета, 2019. – № 2 (283). – С. 202–206.

9. *Солганик Г. Я.* Современная языковая ситуация и тенденции развития русского литературного языка / Г. Я. Солганик // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. – 2010. – № 5. – С. 122–134.

10. *Кривич Н. А.* Книжная культура : вызовы современности / Н. А. Кривич, А. Ю. Чукуров // Общество. Среда. Развитие. – 2016. – № 4. – С. 110–114.

11. *Litvinova T.* On the stability of some idiolectal features / T. Litvinova, O. Zagorovskaya, P. Seredin, O. Litvinova, T. Dankova // Lecture Notes in Computer Science. – 2018. – T. 11096 LNAI. – P. 331–336.

УДК 821.161.3-21

Д. П. Зылевич

Белорусский государственный технологический университет

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖАНРА ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

Аннотация. *В статье охарактеризована современная белорусская издательская практика в области драматургии; дан обзор жанров, указанных на обложке или титульном листе изданий; дана рекомендация о необходимости современного издательского позиционирования драматических произведений.*
Ключевые слова: *жанр, драматическое произведение, комедия, трагедия.*

Abstract. *The article describes modern Belarusian publishing practice in the field of drama; an overview of the genres indicated on the cover or title page of publications is given; a recommendation was made on the need for modern publishing positioning of dramatic works.*
Key words: *genre, dramatic work, comedy, tragedy.*

Известный российский критик и театровед Павел Руднев считает, что белорусская драма оказалась «самой влиятельной и представительной в 2000–2010-е гг. на всем постсоветском пространстве» [1, 407], и на сегодняшний день имена многих белорусских драматургов известны не только на их Родине, но и в других странах.

По словам доктора филологических наук Светланы Гончаровой-Грабовской, современная белорусская драматургия развивается в разных литературных направлениях: в русле реализма (Е. Попова, А. Делендик, Д. Балыко), постреализма (Д. Богославский, Н. Халезин), модернизма (А. Курейчик, Н. Рудковский), постмодернизма (Г. Бартош), авангардизма (Д. Строцев). Жанровый диа-

© Зылевич Д. П., 2024

пазон также достаточно широк: социально-бытовая драма (Д. Балыко, Е. Таганов, А. Курейчик), историческая драма (А. Курейчик, Д. Балыко), мелодрама (С. Бартохова, А. Делендик), драма абсурда (А. Курейчик, П. Пряжко), пьеса-притча (Н. Халезин, А. Курейчик), комедия (Н. Рудковский, В. Ткачев, Е. Попова), трагикомедия (С. Бартохова, Е. Анкундинова), пьеса-сказка (В. Ткачев). Отдельно исследователь отмечает жанровую поливекторность пьес А. Курейчика (комедия, трагикомедия, драма, ремейк, притча, драма абсурда) [3, 8–9].

Объектом нашего внимания стали книжные издания с драматическими произведениями, выпущенные белорусскими издательствами в 2019–2024 гг. и адресованные взрослому читателю. Анализ базы электронного каталога Национальной библиотеки Беларуси позволил выявить 26 книг на белорусском языке и 13 – на русском. Доминируют произведения современных авторов, однако периодически издаются отечественные и зарубежные классики (А. Дударев, Б. Брехт, У. Шекспир).

Предмет исследования – жанр, однако мы не будем анализировать жанровую специфику современных пьес с точки зрения литературоведения. Наша цель – дать обзор интерпретации жанра в издательской практике, т. е. посмотреть на то, как обозначен жанр драматического произведения в издании. Указание жанра произведения на обложке или титульном листе книги помогает читателю понять общее настроение произведения.

Кроме традиционных комедии, трагедии и собственно драмы, читателю нередко предлагаются более креативные варианты. Например, пьесы для чтения. Руслан Васильев предлагает сборник «Пьесы для чтения. Отвлечь. Увлечь. Развлечь», тем самым подчеркивая, что произведения не предназначены для постановки на сцене. Аннотация предлагает нам сыграть эти пьесы в уме, включив рекомендованную автором в ремарках музыку. Очевидно, этим объясняются и пространные внешние ремарки. Три пьесы имеют свои жанровые подзаголовки: «Олимпиада, или Игры» (одноактная комедия положений), «Осуждение Булгакова» («заседание в трех актах»), «Подлинная история Кармен» (детективная фантазия в трех актах). Для пьес характерен повышенный психологизм, саморефлексия, поиск смысла жизни. Здесь в рамках одной пьесы

органично сосуществуют Константин Сергеевич Станиславский, Иосиф Виссарионович Сталин, Иван Бездомный, Наталья Николаевна Пушкина. Сюжеты основаны на абсурдных ситуациях.

Виолетта Гапонова написала триптих «Местоимения». Первая пьеса – «Я. Драма микромасштаба в одном действии». Герои в ней отражают современный срез общества: Человек, Память, Девчонка, Клерк, Богатая дама, Старик, Алкоголик и др. Вторая пьеса называется «Они. Драма макромасштаба в одном действии». И в ней только два персонажа: Первый прохожий, Второй прохожий. Между ними происходит странный разговор на мощеной площади в дождь. Третья пьеса – «Он, или Проблемы Бога. Драма масштаба Вселенной в одном действии». Тут перед нами предстают Бог, Сатана, Люди.

Аннотация к сборнику «Крошеная эстетика. Спектр», в котором размещены эти драмы, дает подсказку читателю о философичности их содержания: «Эта книга представляет собой спектр проявленных кадров процесса, который принято скрывать, отрицать, подавлять либо игнорировать, притворно теряясь в догадках касательно его сути. К нему же призывает каждая из глав».

Николай Калядный предложил читателям сборник романов и пьес «Касьмічныя праекцыі» («Космические проекции»), объединяющий произведения жанра «проекция». Нам представлены «рэсткая праекцыя» («остаточная проекция»), «культавая праекцыя» («культовая проекция»), «псыхічная праекцыя» («психическая проекция»), «канодная праекцыя» («конодная проекция») и «герархічная праекцыя ў асобах» («иерархическая проекция в лицах»). Основная идея сборника – довести до читателя мысль, что вся наша жизнь – это космические проекции, которые обусловливают наши мысли, чувства и поступки. Познать смысл жизни помогут знания про космос. Герои пьес – это Домохозяйка, Мэр, Бродяга, Влюбленная, Научный деятель, Проститутка, Сумасшедший, Студент. Таким образом автор широко охватывает нашу жизнь и доказывает, что «спокойного, эволюционного всхождения Земли на очередную ступеньку уже не будет».

В сборнике пьес Олега Мельникова «Цугцванг» есть почти фантастическая драма «Пьедестал» с глубокими философскими размышлениями о природе власти и человека, о революции, свобо-

де и предательстве. В этой же книге представлена абсурдистская и криминально-фантастическая драма «Клиника», действие которой происходит в кабинете главврача и больничной палате; а также абсурдистская драма «Война собак и кошек», в центре которой – репетиция театральной постановки.

Можно заметить, что многие современные драматурги поднимают актуальные проблемы социума, тяготеют одновременно к эстетическому примитивизму и философской обобщенности, сочетающей в себе постмодернизм и экзистенциализм. Герои часто ущербные, потерявшиеся в нравственных парадигмах современного общества (подробнее см. в монографии С. Ковалева, И. Лаппо, Н. Русецкой [2]). Многим авторам свойственно повышенное внимание к маргинальным ситуациям. Поэтому и в жанровых подзаголовках встречаются слова «абсурдистский», «почти фантастический», «макромасштаб», «микромасштаб», «проекция». Все это – подсказки для читателей: о чем пьеса и каково общее настроение текста.

Иногда в изданиях с драматическими произведениями жанр не указывается вовсе, что нарушает общепринятую традицию. Так, в книге Александра Беганского «Диалоги за кефиром, или Идущие на шум» даже не написано, что перед нами – пьесы. Подсказку читателю дает аннотация: «Книга обращена к широкому кругу читателей, желающих проверить свое духовное, душевное и физическое здоровье. Воспринявшие ее всерьез могут столкнуться с серьезными проблемами; отнесшиеся к ней несерьезно – с несерьезными отклонениями… Хотя по своей форме данный текст близок театральной пьесе или киносценаию, его можно воспринимать как самодостаточную панораму, открывающуюся перед внутренним взором читателя».

События разворачиваются в «эпицентре психического здоровья». И произведение явно больше рассчитано на «литературную» жизнь, чем на «театральную», поэтому определено как «текст», а не «пьеса».

Если авторы делают упор на сюжет и настроение своего произведения, то появляется, например, такой подзаголовок, как «хулиганская пьеса» (Сергей Зеньков «Дембельский аккорд… или Только для взрослых: хулиганская пьеса для тех, кому за двадцать»).

Произведение погружает нас в советскую действительность, а для читателей, которые не жили в то время, есть примечания, где автор объясняет распространенные тогда имена собственные и некоторые понятия: ИМЛИ, Михаил Сергеевич Горбачев, Зарница, Алексей Григорьевич Стаханов, Прасковья Никитична Ангелина, замполит.

Обратимся к более привычным для нас определениям жанра. Современные драматурги пишут и исторические драмы, и мелодрамы, и трагикомедии. Издательство «Позитив-центр» выпустило исторические пьесы Андруся Внучека «Біблія князя Радзівіла» («Библия князя Радзивилла») и Алексея Шеина «1517». Главным героем и объединяющим образом для пьес выступает Библия, потому что она отыграла значительную роль в судьбе канцлера Великого Княжества Литовского Николая Радзивилла Черного и первопечатника Франциска Скорины. Авторы произведений дали интересную интерпретацию знаковому для Беларуси историческому периоду.

Тема истории, более близкой к нам, является основной в книге «Быць на зямлі чалавекам: меладрама ў трох дзеях, адзінаццаці карцінах з пралогам і эпілогам» («Быть на земле человеком: мелодрама в трех действиях, одиннадцати картинах с прологом и эпилогом») Нежданы Окрик (Светланы Ласточкиной). Это пьеса о женщине, которая вместе с маленьким сыном в годы Великой Отечественной войны спасла на оккупированной территории раненого советского летчика, чей самолет был сбит около их деревни. В основе пьесы лежат воспоминания подросшего мальчика. Жанр «мелодрама» определен автором верно: в произведении сильно трагическое и сентиментальное настроение.

Есть интересные интерпретации комедийного жанра в пьесе. Например, комедия-фарс в одном действии «Паехалі» («Поехали») Николая Захаренко. Евгений Хвалей предложил комедию с социально-психологической проблематикой «Цешча без пяці хвілін, або Незвычайны зяць» («Теща без пяти минут, или Необычный зять»). Это произведение про ухажера-мошенника, представившегося французом. Тематика таких произведений социально-бытовая, что традиционно для комедии.

Анатолий Андреев в сборнике пьес «Главные слова для любимой женщины» предлагает читателям лаконичные комедии («Я женюсь, мама!», «Главные слова для любимой женщины», «Цирк на дроте») и трагикомедии («Развод», «Евгений Маратович. Выяснение отношений в двух действиях»). Главная тема – любовь, где, как известно, есть место и комедийным, и трагедийным моментам. Фарсово-комедийное начало органично связано с трагическим. Психологизм доминирует над сюжетностью. В аннотации сказано: «мы застаем героев в переломные моменты их жизни, когда они вынуждены делать судьбоносный выбор в сложных, этически неоднозначных обстоятельствах. При этом герои раскрываются с неожиданных сторон, в том числе для самих себя».

Очень актуально звучит трагикомедия Виталия Кирпиченко «Условный человек». Процитируем слова президента «Клуба дураков»: «Мы пробовали адаптировать под себя роман Достоевского “Идиот” – ничего хорошего не получилось. Время, видать, сказалось. Там герой – идиот, но какой идиот! Таких среди разумных сейчас – раз-два и обчелся! Он, мало того, что не дурак, так еще и необыкновенно порядочный. В пример нам его не резон ставить. Время диктует героя нового типа: бескомпромиссного, целеустремленного. Пусть ошибается, но добиться своей цели он обязан. Не беда, если напортачит в сельском хозяйстве или промышленности, организует в государственных масштабах, а еще лучше – в мировых, кризис и дефолт – все равно разберемся и сделаем по-своему, пусть будет хуже, чем у других, но по-своему. Допускаем даже, что развяжет ненужную кровопролитную войну, перебьет своих больше, чем врагов, но в конечном счете победа должна быть за нами!..». В аннотации написано, что это «пьесы о нашем времени, о нас, о наших проблемах». Можно согласиться с издателями, поскольку в произведении явно просматривается пародия на социально-политическую реальность современного мира.

Проведенное нами исследование позволяет сделать вывод о том, что в последние пять лет авторы драматических произведений и издательства, готовящие их к выпуску, не всегда проявляют креативность в указании жанра пьесы. При общей тенденции уделять повышенное внимание форме произведения, в том числе и жанру,

авторы и редакторы нечасто стремятся «зацепить» читателя оригинальным жанровым подзаголовком.

При этом можно отметить, что в последние годы происходят очень интересные жанровые модификации драмы. В монографии 2015 года С. Я. Гончарова-Грабовская утверждает жанровую диффузность современной драматургии, отсутствие «чистых жанров», такое определение жанра, как «текст»: «Комедия соседствует с абсурдом, мелодрама с «черным юмором», трагикомедия – с фарсом, историческая драма насыщается гипернатурализмом и трагическими интенциями, приобретая притчевую структуру» [3, 19]. Поскольку многие современные пьесы рассчитаны в большей степени на «литературную» жизнь, чем на «театральную», редакторам следовало бы больше внимания уделять издательскому позиционированию произведений, в том числе формулированию жанровых подзаголовков на обложке или титульном листе изданий, что позволило бы решить маркетинговые задачи. Интересная подача драматических текстов помогла бы им найти своего читателя. Это актуальная задача, потому что тиражи таких книг невысокие. Некоторые издательства профессионально подходят к этому вопросу («Колорград», «А. Н. Вараксин», «Медисонт», «Беларусь», «Голиафы»).

Литература

1. *Руднев П.* Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е / П. Руднев. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – 492 с.

2. *Ковалев С.* Поколение RU белорусской драмы : контекст – тенденции – индивидуальности / С. Ковалев, И. Лаппо, Н. Русецкая. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2020. – 290 с.

3. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Русскоязычная драматургия Беларуси рубежа XX–XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия) / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск : БГУ, 2015. – 207 с.

УДК 655.52

А. И. Кондратенко

Орловский Дом литераторов

РАБОТА ПРИОКСКОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА В ОЦЕНКАХ ОРЛОВСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ (1960–1980-е гг.)

Аннотация. *В статье рассматриваются отклики и оценки орловских писателей в отношении работы Приокского книжного издательства. Исследование основано на архивных материалах и публикациях в периодике в 1960–1970-е гг.*
Ключевые слова: *Приокское издательство, Орловская область, писатели, художественная литература.*

Abstract. *The article examines the responses and assessments of the Orel writers in relation to the work of the Prioksky book publishing house. The research is based on archival materials and publications in periodicals in the 1960–1970s.*
Key words: *Prioksky book publishing house, Orel region, writers, fiction.*

Приокское книжное издательство было создано в ходе крупной реформы отрасли, когда в августе 1963 г. в соответствии с указом Президиума Верховного Совета СССР Главиздат был преобразован в Государственный комитет Совета министров СССР по печати (Госкомпечать), а ЦК КПСС принял постановление, которым предусматривалось укрупнение издательств. В частности, Приокское было сформировано на основе областных издательств Тулы, Калуги, Орла, книжной редакции издательства «Брянский рабочий». Базировалось издательство в Туле.

С этого времени на протяжении более четверти века орловские писатели издавали свои книги в основном в Туле (эпизодически книги выходили в Москве, в исключительных случаях – в других городах страны). Как складывалось взаимодействие? На этот вопрос еще никто из исследователей не искал ответ. Данная публикация – одна из первых попыток.

© Кондратенко А. И., 2024

Анализ документов в архивном фонде Орловской писательской организации (Государственный архив Орловской области, ф. 3603) позволяет не только восстановить «картину», но и увидеть ее в динамике. Судя по приглашениям и командировочным удостоверениям, в первые годы был установлен довольно тесный контакт писателей и межобластного издательства. Даже повышенная требовательность со стороны нового (межобластного) издательства воспринималась писателями как естественная по сравнению с более комфортными условиями для авторов в издательстве «домашнем».

Уже в сентябре 1964 г. состоялась двухдневная командировка ответственного секретаря Орловского отделения Союза писателей РСФСР В. А. Мильчакова в Тулу «для личного контакта с тульским отделением СП и издательством». Традицию деятельного сотрудничества продолжил новый ответсекретарь – Е. А. Зиборов. В январе 1965 г. он участвовал в работе редколлегии межобластного сборника «Приокские рассветы». Предшествовала поездке срочная телеграмма от писателя А. С. Козина из Брянска (15 января): «Командируйте представителя отделения в Тулу 18-го [января] для обсуждения литературного сборника четырех областей. Срок четыре дня. Гостиница забронирована» [1, 17]. Судя по сохранившемуся командировочному удостоверению, Зиборов пробыл в Туле тогда четыре дня, а затем еще три дня в феврале.

Регулярно работали в издательстве и другие орловские писатели, а также художники-иллюстраторы: автор книги стихов для детей В. М. Катанов выезжал в Тулу на два дня в феврале 1965 г., Е. К. Горбов – на три дня в феврале 1966 г., И. А. Рыжов – на два дня в июле 1966 г. (для работы над рукописью), В. В. Рассохин – на три дня в апреле 1968 г. (его первый поэтический сборник «Капель» был подписан в набор 6 мая), художник В. А. Пуршев – на три дня в марте 1966 г. (для работы над оформлением книги Е. Зиборова).

Именно руководитель писательской организации Зиборов наиболее часто бывал тогда в Туле, оперативно решая все возникавшие издательские вопросы. Сохранилось, например, письмо (без даты) редактора детской литературы И. Ф. Панькина Зиборову: «Приокское книжное издательство просит Вас прибыть на неделю в г. Тулу для доработки рукописи 13 июля 1966 г.» [1, 39]. Судя

по командировочному удостоверению, Зиборов пробыл в Туле с 13 по 16 июля. Ездил он в командировки в Тулу и в сентябре 1966 г. (совещание ответственных секретарей в издательстве), в ноябре 1967 г. (двухдневное совещание по плану на 1968–1969 гг.), в январе 1968 г. (по вопросам издания рукописей орловских авторов), в апреле 1968 г. (совещание по плану на будущий год), в октябре 1969 г. (совещание по плану на будущий год) и т. д.

Как видим, во второй половине 1960-х гг. взаимодействие Орловской писательской организации и Приокского издательства было весьма деловым. Однако при этом все равно возникали вопросы. Например, старейший орловский писатель (стаж в СП СССР с 1945 г.) Е. К. Горбов, пытаясь понять логику новых издательских чиновников (выбор авторов, очередность издания, количество печатных листов), пришел к выводу о том, что преференции получает его бывший коллега по «Орловской правде» Анатолий Яновский. Переделывая свои старые произведения, он выдает их за новые, пользуясь тем, что его супруга работает редактором Орловского отделения издательства. В газете «Орловский комсомолец» в конце августа 1966 г. появилась объемистая публикация Горбова (довольно сложно определить ее жанр – сатирическая рецензия, фельетон, памфлет?) «Верхом на канистре: размышления над тремя книгами» с критикой Яновского за непрофессиональное отношение к своему творчеству. Как вспоминают очевидцы, выступление газеты вызвало в Орле бурную реакцию. Подвести черту под конфликтом было призвано писательское собрание (в хранящейся в Госархиве Орловской области стенограмме дата собрания, увы, не указана), тем более что в редакционном послесловии говорилось: «Редакция надеется, что выступление газеты станет темой серьезного разговора в Приокском книжном издательстве и в Орловском отделении Союза писателей РСФСР» [2].

В июле 1968 г. Горбов потребовал от руководителя писательской организации Зиборова подписать совместное письмо в ЦК КПСС по поводу искусственных препятствий в Приокском издательстве на пути писательских рукописей к читателю [3].

Значимый аспект взаимоотношений провинциальных писателей с издательствами затронул на собрании в Орле местный уроженец, а в то время ответственный работник столичного издатель-

ства, один из активных функционеров республиканского (РСФСР) литературного сообщества Николай Родичев. На собрании в Орле в марте 1971 г. он отметил: «Часто приходится с горечью думать о том, что во многих областных центрах живет большинство писателей, которые по уровню своей работы еще не достигли того, что можно назвать большой литературой. Многие из смолян, калининцев [речь идет о писателях Твери. – *А. К.*], рязанцев – им некуда деваться [кроме] как в зональное издательство… Совсем недавно проходил [в Орле] семинар молодых писателей. Мы на свой страх отбирали рукописи, что можно предложить в Москве. У каждого из нас были объективные и субъективные взгляды. Мы повезли в Москву [рукописи] на проверку другими литературными работниками издательств, особенно многими заинтересовалось издательство “Современник”. Этот заход оказался удачным. Почти каждая рукопись нашла положительную оценку и заинтересовала московские издательства» [4, 15].

Как видим, Родичев пытался смягчить уже зародившийся конфликт между писательской организацией и межобластным издательством. По сути, он предлагал не ждать в длинной очереди в Туле, а смело стучаться в двери столичных издательств. Примечательно, что тульское литературное сообщество не хотело отказаться от своего повышенного (по отношению к соседям) статуса. Так, уже в сентябре – октябре 1971 г. в Туле состоялся межобластной семинар молодых писателей (от Орла в нем участвовало несколько человек). В августе 1977 г. Тульское межобластное бюро пропаганды художественной литературы пригласило трех орловских писателей (председателя писательской организации В. М. Катанова, а также А. С. Шиляева и В. П. Перкина) на литературный праздник, посвященный 60-летию Октябрьской революции. Праздник должен был пройти в течение четырех дней (8–11 сентября), причем мероприятия были запланированы не только в Туле (в частности, на промышленных предприятиях), но и в Ясной Поляне, в сельских районах области.

Повсеместное учреждение областных литературных праздников стало своеобразной приметой 1970-х гг. Однако увлечение писателей зрелищной стороной литературной жизни в какой-то степени тормозило решение имевшихся творческих вопросов. О них,

в частности, шла речь на собрании Орловской писательской организации в июле 1979 г. Один из наиболее активных участников собрания (в скором будущем председатель организации) И. Г. Подсвиров вспомнил предыдущее собрание, где обсуждалась задержка с подготовкой сборника «Спасские аллеи»: «О том, что сборник задерживается, так и не понял, кто же его задерживает: здесь или там, в Туле» [5, 4]. Пояснение дал поэт, старший редактор областного отделения Приокского издательства В. П. Перкин: «Писательская организация затянула сроки сдачи рукописи “Спасские аллеи”» [5, 8]. Далее он посетовал на недобросовестность коллег по писательскому цеху: «Надо совместными усилиями … улучшать работу, чтобы ни в “Спасские аллеи”, ни в любые другие издания не сдавали писатели вторые-третьи экземпляры, предварительно сдав первые [экземпляры] в другие издательства» [5, 9]. Однако участники собрания не поддержали критический настрой редактора. Прозаик Н. Е. Калинин снова выступил с критикой: «Когда мы наведем порядок в издательском деле? Наверное, никогда. Никогда не вывешиваются планы» [5, 10]. Председатель организации В. М. Катанов пытался сгладить острые углы: «Калинин выступает: произвол в издательстве. Откуда это? Все рукописи рецензируются, рекомендуются писательской организацией. Некоторые, когда есть необходимость, – обсуждаются» [5, 11].

Казалось бы, задержка с подготовкой сборника (он вышел в свет только три года спустя, под названием «Рассвет над Окой») должна была заставить руководство писательской организации внимательно проанализировать взаимоотношения с издательством, обозначить болевые точки, найти пути решения проблем. Однако никаких действенных мер не было принято – так усиливался кризис, который спустя несколько лет привел к полному разрыву отношений. Но тогда еще какое-то время картина казалось вполне позитивной. Благодушием полна поздравительная телеграмма директору издательства В. М. Заломкину (1982 г.):

«Дорогой Вениамин Михайлович!

Сердечно поздравляем Вас с пятидесятилетием!

В день Вашего юбилея желаем Вам всего самого доброго в личной жизни, успехов в издательской деятельности, здоровья и бодрости духа.

Два раза Вам по двадцать пять.
Был путь Ваш по работе ярок.
Мы просим искренне принять
Наш поэтический подарок.

Все было: солнышко и дождь,
Цветы и снежные метели.
Вдруг не заметишь и не ждешь,
Что дни так быстро пролетели.

Но все, что было, позади,
Дало Вам крылья для полета,
И жар волнения в груди,
И просветленная работа.

И мы желаем Вам опять
(Пусть повторится эта фраза):
Два раза Вам по двадцать пять.
Еще по двадцать пять два раза.

Орловские писатели (Подсвиров)» [6, 64].

Может быть, столь лапидарный текст вообще характерен для поздравления от людей творческих? Но всего десятилетием ранее поздравления в адрес издательских вожаков были куда проще и скромнее. В качестве примера приведем телеграмму от 1 декабря 1971 г. – орловцы обращались к одному из редакторов Приокского издательства по поводу аналогичной даты:

«Панькину Ивану Федоровичу

Орловская писательская организация поздравляет Вас с 50-летием. Желаем счастья, здоровья, творческих успехов. Мильчаков» [7, 72].

По сравнению с 1960-ми годами в 1980-е резко сократилось личное общение писателей с издательскими работниками, к тому же во многом это общение становится формальным, ритуальным – просто участие в дежурных мероприятиях. Так, глава орловских писателей Катанов приезжал в Тулу на три дня в июле 1981 г. Сохранилось письмо директора Заломкина новому председателю Ор-

ловской писательской организации Подсвирову с просьбой принять участие в работе редсовета 21–22 апреля. Письмо датировано 19 апреля 1982 г. Если учесть, что на доставку почтой потребовалось хотя бы два дня, то само отправление подобного приглашения выглядит неким казусом. Впрочем, и другие аналогичные письма (например, письмо главного редактора Л. А. Москалева от 28 апреля 1983 г. с просьбой командировать Подсвирова и Дронникова для участия в обсуждении тематических планов с 28 по 29 апреля; приглашение директора Заломкина от 15 марта 1984 г. ответственному секретарю Шиляеву на заседание издательского совета ПКИ 15 марта) датированы днем начала совещаний. Можно предположить, что издательство приглашало писателей по телефону, а письменный вариант выдавался на руки уже на месте.

Ныне вызывает вопросы и формат встреч. Так уже не три или четыре дня в Туле длился обстоятельный разговор, а всего в три часа предлагалось вместить обсуждение сложной и многогранной темы. Например, орловские писатели получили датированное 15 ноября 1983 г. письмо Заломкина о том, что в Туле 14 декабря в 14 часов состоится расширенное заседание редакционно-издательского совета с повесткой дня «Работа с молодыми авторами. Перспективы их творческого роста» [8, 83]. В частности, предполагалось обсудить вопросы:

– молодые авторы – резерв для расширения и пополнения писательских рядов;

– профессиональная подготовка литераторов и их учеба как залог повышения творческого мастерства;

– гражданская позиция молодых, творческий диапазон, тематика и художественный уровень произведений;

– молодые литераторы и наставничество.

Подтекст послания понятен – в регионах необходимо учить молодых литераторов, создавать условия для их профессионального роста. А издательство выступало уже лишь в роли ментора, пенявшего младшим коллегам на их недоработки. Однако на деле у самих писателей возникало все больше и больше претензий к работе редакторов. Отношения обострились до предела с началом перестройки, о чем свидетельствуют и стенограммы собраний в Орле, и публикации в периодике.

Кто-то пытался объяснить очевидный издательский кризис упущениями самих писателей. Самодеятельный орловский поэт Василий Зеленченков, стоявший на учете в парторганизации писательской ячейки, призывал: «Надо лучше пропагандировать книги наших орловских писателей в печати. Бюро пропаганды обязано больше уделять внимания пропаганде новых книг. Чаще работникам бюро заглядывать в учебные заведения и в библиотеки для организации там читательских конференций» [9, 1].

Другие видели причиной отсутствие гласности и коррупцию. Когда на партийном собрании в мае 1986 г. поэт Л. К. Котюков воскликнул «Руководству нашей писательской организации надо больше гласности, а ее, как и раньше, еще мало» [10, 2], его поддержал прозаик, участник Великой Отечественной войны А. Н. Яновский, поднявший вопрос о деятельности недавно уехавшего из Орла на постоянное жительство в Москву бывшего редактора Перкина: «Гласности у нас, действительно, маловато. По этой причине у нас процветала коррупция. Так Перкин больше занимался самоизданием, воспользовался своим положением и делал, что хотел по изданию своих, как выясняется сейчас, не совсем доброкачественных стихов. И в Туле подобные факты имеются» [10, 2].

На другом собрании И. А. Рыжов также высказался критично: «Издательствам сейчас даны широкие права. И они этими правами пользуются сполна. Я уже не говорю о некомпетентном вмешательстве отдельных редакторов в текст. Хуже другое: длинная очередь в издательстве. Надо ждать годами выхода книги. И крайне плохо, когда подошла так называемая очередь и поэтам, например, всем поровну дают по два печатных листа» [11].

Прозаик Н. Е. Калинин делился наболевшим в периодике: «В Приокском издательстве поэту И. Крохину запланировали книгу в четыре печатных листа вместо двух привычных. И что тут началось. Под видом демократии два-три человека настояли обсудить этот вопрос на собрании. Обсудили, спорили два часа и вынесли решение: всех уравнять, всем сестрам по серьгам. Удивительно, что в споре забыли – а каковы же сами стихи? Творческое начало оказалось побочным фактором. Сказалась застарелая привычка становиться в очередь и выпускать книжку в «свой» год независимо от ее содержания» [12, 26]; «Дружеское рецензирование,

взаимные уступки, кумовские отзывы и заискивания – все эти факторы не имеют ничего общего с настоящей литературой. Они ломают характеры, взгляды, разрыхляют душу, порождают зависть, мелочные обиды, а издательство не силах утешить недовольных. Более того, он само приспосабливается к этому потоку недозревших рукописей, если не сказать определеннее: ему по душе неприхотливый автор, знающий свой шесток. Этот автор не возмутится, когда редактор книжки предложит подписать «голенький» бланк договора, он даже не будет считать себя униженным, если потом указанную сумму оплаты за авторский лист изменят ему в ущерб и вышлют полноценный договор, а именно так и бывает в Приокиздате» [13].

Даже обычное участие руководства писательской организации в согласовании издательского плана теперь трактовалось в Орле как некая интрига и борьба. На одном из собраний поэт А. С. Шиляев поблагодарил председателя правления Л. М. Золотарева за то, что тот «по мере сил отстаивает наши книги на редакционном совете в Туле» [14, 3]. Действительно, Золотарев в апреле 1986 г. «на основании рекомендации бюро писательской организации выяснял вопросы планирования рукописей» к изданию, участвовал и в заседании редсовета в Туле в сентябре 1986 г.

С острой критикой Приокского издательства нередко выступал прозаик А.С. Лесных: «В Туле мы на положении пасынков. У нас получается так: хозрасчет для местных, провинциальных писателей – как петля на шее: пять лет вымаливаешь тираж и объем в 4–5 печатных листов. Не надо “возвращать” меня через 50–100 лет, а сейчас замалчивать. В Москве и в критике нас хвалят, мы, дети провинции, ходим с протянутой рукой, а все издательства, в том числе Приокское, печатают “Детей Арбата”. Идет дискриминация местной печати. Хотелось бы привлечь внимание местных партийных органов к этому важному вопросу. Хотелось бы, чтобы издатели встречались в обкоме в присутствии писателей. Об этом говорилось на выездном заседании секретариата в Рязани. Мне дают один лист или два, пока живой» [15, 4].

Приводил негативные факты и В. Д. Зеленченков: «15 лет назад представил рукопись стихов – запланировали на 1985 г., перенесли на 1986-й и снова не включили в план. У меня было

900 строк, сказали, что включим тебя в коллективный сборник, – Завалишин [Николай Николаевич Завалишин, 1948 г. р., с 1981 г. работал редактором Приокского издательства [15, 137]. – *А. К.*] прислал мне положительную рецензию. Но когда вышел сборник, то в нем не оказалось лучших моих стихов. В 1985 г. вышел коллективный сборник [произведений] участников войны, до сих пор [октябрь 1988 г.] не заплатили гонорар. Прошу побеспокоиться за нас в обкоме КПСС» [15, 6].

Однако апелляции в адрес Орловского обкома не имели никакого результата: деятельность Приокского издательства не входила в его компетенцию. И тогда возникла идея компромиссного решения – создать в Орле собственное издательство. Инициатором выступил Л. М. Золотарев, который от писателей-соседей узнал, что планируется осуществить аналогичный проект в Смоленске. Предложение вызвало горячий отклик орловцев.

А. Н. Яновский: «Дело о создании в Орле издательства товарищ Золотарев затеял, безусловно, важное и нужное. И для государства местное издательство даже и в отношении бумаги не было бы убыточным» [10, 2].

В. М. Катанов (к тому времени сменил Перкина по посту редактора Орловского отделения Приокского издательства): «Издательство в Орле – хорошее дело. Но нам надо подумать, что издавать. Сейчас в руках у меня рукописи только Яновского и Золотарева. Надо активно готовить рукописи… В издательство [имеется в виду Орловское отделение Приокского издательства. – *А. К.*] не поступило ни одной рукописи. Неужели нет готовых рукописей? Стихов, прозы, материалов по краеведению?» [10, 2–3].

И. А. Рыжов: «В один голос писатели говорят: необходимо издательство. Когда будет издательство, необходим литературный альманах» [14, 4].

Были и другие аналогичные отклики (А. С. Лесных, В. Г. Еремина, В. Д. Почечикина и т. д.). Предлагалось также учредить литературный альманах в Орле, открыть писательскую книжную лавку. Тема будущего областного издательства оказалась в центре внимания на партийном собрании в октябре 1986 г. Присутствовавший на нем представитель обкома КПСС, заместитель заведующего идеологическим отделом А. А. Лабейкин попытался на-

править писателей от деклараций к конкретным делам: «По издательству: первый секретарь обкома партии [Е. С. Строев. – *А. К.*] разделяет вашу тревогу, но вопрос затянулся в отделе пропаганды ЦК партии… Нужно послать обоснования в ЦК. Нужен тематический план, убедительный план. А кто этот план посмотрел? Я не специалист, те ли [книжные] серии Катанов определил? Целые пласты литературы нужно издавать: сельскохозяйственную и т. д. Писатели должны обсудить это предложение Катанова и сделать это, засучив рукава. Предложения лежат, но их надо шлифовать… вплоть до того, чтобы поехать в Госкомиздат и не уходить оттуда, пока не решат. И первый секретарь [обкома КПСС], и я, отвечающий за ваше направление работы. У нас у всех одно желание, но нужны обоснования. Значит, нужно послать гонца в Смоленск, где уже открыто издательство. Этот вопрос требует очень детального обсуждения и творческой помощи в поиске особых аргументов» [14, 6].

В постановлении собрания тогда было записано: «Всем писателям-коммунистам принять активное участие в работе по организации местного книжного издательства» [14, 10].

Ныне, спустя почти сорок лет, удивляет некая инфантильность писателей. Ведь на самом деле никакого нового издательства тогда в Смоленске не было создано. До начала 1990-х гг. книги в Смоленске по-прежнему выходили под маркой столичного издательства «Московский рабочий» (только в 1990 г. в Смоленске появилось небольшое частное издательство «Товарищ»). Регион был «прикреплен» к «Московскому рабочему» еще в середине 1960-х гг. в ходе упразднения областных издательств. Новация второй половины 1980-х гг. состояла лишь в том, что на титульном листе стали указывать не традиционные «Москва: Московский рабочий», а вначале «Москва – Смоленск: Московский рабочий», затем «Смоленск: Смоленское областное отделение издательства “Московский рабочий”». Повышение статуса отделения было вызвано, надо полагать, тем, что в 1975 г. в Смоленске вошел в строй один из крупнейших в СССР полиграфических комбинатов. Вполне логично, что книги готовились к печати и печатались на месте, минуя Москву. Активность орловских писателей в вопросе об открытии местного издательства имела подоплекой, как и в Смоленске,

развитие типографской отрасли: на юго-западной окраине Орла в 1986 г. началось строительство крупного газетно-журнального полиграфического комплекса. В ассортименте его продукции важное место должны были занять и книги (ежегодно до полумиллиона экземпляров в мягкой обложке) [17]. Однако, судя по документам, после бурного обсуждения на партсобрании в октябре 1986 г. никаких конкретных шагов по созданию Орловского издательства не было предпринято, например, даже год спустя в отчете с писательского собрания в областной газете констатировалось: «С тревогой говорилось на собрании о запутанности издательских дел… годами не обсуждаются рукописи писателей…Редакционный совет бездействует» [18].

В протоколе аналогичного форума в октябре 1988 г. в приложении к постановлению («Перечень предложений и критических замечаний») снова звучали лишь благие пожелания:

В. П. Дронников: «Больше уделять внимания издательскому вопросу».

В. Д. Зеленченков: «Прилагать усилия по открытию в Орле своего книжного издательства».

И. А. Рыжов: «Продолжить борьбу за создание Орловского книжного издательства».

В. В. Рассохин: «Добиваться открытия местного издательства… Проверить соответствие продукции и планов Приокского книжного издательства» [15, 24–25].

Так бесславно и с множеством обид завершалась четвертьвековая история сотрудничества Приокского издательства с орловскими писателями. Конечно, имелись в этой истории и позитивные страницы: было издано множество книг орловцев, причем тираж распространялся на территории четырех областей Центра России. Издательство дало путевку в жизнь немалому числу местных прозаиков и поэтов, пополнило частные собрания и публичные библиотеки томами по краеведению и литературной истории, выпустило серию «Отчий край» с произведениями земляков-классиков. Однако установившийся в начале деятельности издательства живой и конструктивный диалог с писателями уже к концу 1970-х гг. был явно утрачен. Диктат рентабельности, отсутствие у издательства интереса к малотиражным проектам, идеологическая зашорен-

ность и нехватка гласности, прочие причины привели к полной потере доверия. В свою очередь писатели, при всех благих пожеланиях, в условиях перестройки не смогли конструктивно работать в издательской сфере, найти свое место в создании жизнеспособного механизма продвижения рукописей к читателю. Эти вопросы со всей остротой остались в повестке дня работы уже на последующие, 1990-е гг.

Литература

1. Государственный архив Орловской области (далее – ГАОО). – Ф. 3606. Д. 37.
2. *Горбов Е.* Верхом на канистре: размышления над тремя книгами // Орловский комсомолец. 1966. 28 авг.
3. Орловский объединенный государственный литературный музей И.С. Тургенева. Ед. хр. 6427 ОФ.
4. ГАОО. Ф. 3606. Д. 42.
5. ГАОО. Ф. 3606. Д. 57.
6. ГАОО. Ф. 3606. Д. 38.
7. ГАОО. Ф. 3606. Д. 32.
8. ГАОО. Ф. 3606. Д. 41.
9. ГАОО. Ф. 3606. Д. 59.
10. ГАОО. Ф. 3606. Д. 66.
11. *Малыгина О.* Активнее вторгаться в жизнь // Орловская правда. – 1988. 29 сент.
12. *Калинин Н.* Откровенно о наболевшем // Политическая агитация (Орел). – 1988. – № 6 (март). – С. 24–27.
13. Калинин Н. Если бы молодость знала… // Литературная Россия.–1984, 23 марта. – С. 14.
14. ГАОО. Ф. 3606. Д. 78.
15. ГАОО. Ф. 3606. Д. 81.
16. *Макаров Н.* Писатели земли Тульской : биографический словарь. – Тула, 2017. – 367 с.
17. *Пехтерев В.* Будущий адрес «Орловской правды» // Орловская правда. – 1986, 7 февр.
18. *Бутузова Л.* Откровения и недомолвки // Орловская правда. – 1987, 1 окт.

УДК 002.2:769.2(47+57)

Ж. А. Леденева

Воронежский областной литературный Музей им. И.С. Никитина

КНИЖНЫЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПИСАТЕЛЯ, ИЛЛЮСТРАТОРА В.А. КОРАБЛИНОВА (1906–1989). ЭКСПОНАТЫ МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ

Аннотация. *В статье освещается оформительская деятельность прозаика, драматурга, художника-иллюстратора В. А. Кораблинова (1906–1989). Анализируются издания, над которыми работал художник. Выделены особенности оформления книги разных жанров, важными аспектами которых являются разнообразие стилей и индивидуальность авторской манеры. Рассматриваются графические работы Владимира Кораблинова различных музейных коллекций.*
Ключевые слова: *книжное дело, книгоиздание, оформление книги, история книги, иллюстрированные издания второй половины XX в., художники-иллюстраторы, музеи, В. А. Кораблинов.*

Abstract. *The article covers the work in the field of book design of the prose writer, playwright, and artist-illustrator V. A. Korablinov (1906–1989). The editions on which the artist worked are analyzed. The peculiarities of book design in different genres are highlighted, important aspects of which are the variety of styles and uniqueness of the artist's manner. Graphic works by Vladimir Korablinov from different museum collections are considered.*
Key words: *book studies, book publishing, book design, book history, illustrated editions of the second half of the 20th century, artists-illustrators, museums, V. A. Korablinov.*

Многие известные литераторы были талантливы не только в книжной сфере. Некоторые из них, помимо писательского труда, иллюстрировали книги, занимались изобразительным искусством. Автору проще выразить свои мысли в рисунке, ведь все написанное он прочувствовал и продумал много раз, пропуская через себя

© Леденева Ж. А., 2024

все переживания героев, их внутренний мир. Читатель видит героев книги глазами автора. Тем больший интерес и ценность представляет собой такое издание. Мастера слова поворачиваются к читателю еще одной гранью. К таким литераторам относится прозаик, художник Владимир Александрович Кораблинов.

За долгие годы творчества писатель испробовал свои силы в самых разных жанрах: исторической прозе, очерке, лирической повести, поэтической драме, детективе, киносценарии. Свой талант художника он плодотворно совмещал с писательством. Это довольно значимая и немаловажная часть его биографии, хотя публикаций о Кораблинове как художнике крайне мало.

«В детстве мне очень хотелось стать художником», – писал Владимир Александрович в своей книги «Лесов таинственная сень» [1]. Началось это увлечение с книги Данте «Божественная комедия» с рисунками Густава Доре, найденной на чердаке отцовского дома в далеком 1917 г. В 1919 г. Владимир поступил в Воронежские художественные мастерские, где проучился два года, беря уроки у известного воронежского живописца А. А. Бучкури (1870–1942) – как писал В. А. Кораблинов, «...дивного художника и человека». Он руководил Воронежскими художественными мастерскими. Оформительская деятельность Владимира удачно складывалась – его приняли на работу в издательство «Коммуна».

В 1933 г., уже после освобождения из лагеря, он вернулся в Воронеж и какое-то время работал оформителем в местных журналах. В литературном музее И. С. Никитина хранятся экземпляры журналов «Подъем» за 1934–1935 гг., выходившие в издательстве «Коммуна», иллюстрации для которого делал В. А. Кораблинов [2]. Тогда же ему было запрещено жить в родном городе, он был вынужден перебраться в Казань, где подрабатывал оформителем книг.

С 1939 г. он проживал в г. Борисоглебске Воронежской области, где работал художником в авиационном училище города: оформлял клуб, спектакли, выпускал окна сатиры «Таран», рисовал карикатуры и сам делал к ним подписи.

После окончания войны в 1946–1950 гг. семья поселилась на станции Графская Юго-Восточной железной дороги, откуда Кораблинов ежедневно ездил в Воронеж, работал сначала художником

в Воронежском областном книжном издательстве, затем в редакциях областных газет «Коммуна» и «Молодой коммунар». Свои рисунки на злобу дня в газете «Вперед» он сопровождал остроумными стихотворными подписями, создавал коллажи, шаржи. Графические изображения в сопровождении стихов несли образное и идейное решение той или иной ситуации.

На долгие годы книжная графика стала для В. А. Кораблинова основным источником существования. Работая в воронежском издательстве, Владимир Кораблинов иллюстрировал книги И. А. Крылова, М. Ю. Лермонтова, А. К. Барышниковой, А. Н. Корольковой, Н. А. Задонского, Н. Вирты, О. К. Кретовой, Б. Г. Пескова, В. И. Петрова, П. Н. Прудковского, Н. Романовского, А. С. Серафимовича, М. М. Сергеенко и др.

В 1956 г. в Воронежском книжном издательстве вышла книга Алексея Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» [3]. Иллюстрация на обложке и внутреннее оформление В. Кораблинова. Его рисунки – это отдельное «чтение», изучение мира, созданного художником. Все прорисовано до мельчайших деталей и элементов. Владимиру Александровичу удалось создать забавный, трогательный и живой мир. Это самая главная удача любого художника.

В 1957 г. в том же издательстве издана книги Артура Конан-Дойля «Затерянный мир» [4]. Рисунок на обложке и внутренние иллюстрации оформил В. А. Кораблинов. Писатель обладал тонким визуальным чутьем, образы, создаваемые Владимиром Александровичем, очень гармонично дополняли научно-фантастический мир Артура Конана Дойла. Отметим, что воронежское издание 1957 г. заняло достойное место среди крупных советских изданий Москвы, Киева.

Через год в 1958 г. в издательстве «Коммуна» вышел авторский сборник И. Ильфа, Е. Петрова «Двенадцать стульев. Золотой теленок». Иллюстрация на обложке и внутренние иллюстрации В. А. Кораблинова [5].

В 1959 г. в Воронежском книжном издательстве вышла книга А. Беляева «Властелин мира», оформленная художником В. А. Кораблиновым [6].

Сборники «В заповедном лесу» 1953 г. и «Олень – Золотые рога» 1959 г. – это прекрасные кораблиновские рассказы о «братьях наших меньших». За книгу «Олень – Золотые рога», оформленную самим автором, на выставке «Книги РСФСР» В. Кораблинов получил диплом I степени (1959). Высоко была оценена и иллюстрированная им «Воронежская поэма», удостоенная серебряной медали на ВДНХ в 1961 г. [7] [8] [9].

В семейном архиве Кораблинова сохранились рабочие материалы к сказкам А. К. Барышниковой, к собственным книгам рассказов о природе «В заповедном лесу» и «Олень золотые рога», а также нигде ранее не опубликованные иллюстрации к повести Марка Твена «Том Сойер». Нужно отметить, что его иллюстрации удивительно точно передают характер и внутренние переживания героев. Часто юному читателю нужна подсказка, зрительный образ. Вот этот образ и создается с помощью конкретных сюжетных сцен. И здесь художник становится соавтором книги, создает идеи и образы писателя зримыми, тем самым помогая лучше понять содержание, представить эпоху, быт, окружение героев книги. Вот перед нами Том, удирая от тетушки Мэри, перелезает через забор, а та, подобрав юбки, спешит за ним; вот он уже отдыхает и грызет яблоко, а его приятель красит забор; а вот он торгуется с Гекльбери Финном по поводу дохлой кошки и т. д.

В коллекции литературного музея им. И. С. Никитина хранится более 250 предметов В. А. Кораблинова, связанных с писательской и художественной деятельностью: это документы, рукописи, черновые вложения, письма, прижизненные издания, а также личные вещи, редкие семейные фотографии. Из последних, подаренных А. П. Гладышевой экспонатов, бесспорный интерес представляет кораблиновский этюдник 1960-х гг. с красками художника. В прямоугольном деревянном ящике около 30 тюбиков красок московских, ленинградских заводов, которые использовал Владимир Александрович.

Его художественные работы представлены во многих музеях страны. В коллекции Государственного музея Л. Н. Толстого хранятся 13 графических рисунков В. А. Кораблинова к книге Л. Н. Толстого «Кавказкий пленник», предположительно 1930-х гг.

создания. Видимо, Кораблинов, живя в Казани в конце 1930-х гг., участвовал в издании популярного произведения писателя, многократно издававшегося и входящего в школьную программу. На этих работах перед нами предстают горцы, на колесах, верхом, в горах, искусно и мастерски изображенные Владимиром Александровичем.

В коллекции Воронежского областного художественного музея им. И. Н. Крамского хранится рисунок В. Кораблинова «Портрет Грибоедова» (1929). Справа на черном фоне – изображение А. С. Грибоедова, на белом – в левой части в беспорядке даны портреты героев «Горя от ума».

Хочется отметить, что имя Кораблинова-художника не забыто и по сей день. В 2015 г. Российской Государственной библиотекой в серии «Классика мировой литературы: Слово и образ» был подготовлен и выпущен альбом «П. П. Ершов. Конек-Горбунок», посвященный 200-летию со дня рождения П. П. Ершова (1815-1869) [10]. В издании собраны иллюстрации всех художников, когда-либо оформлявших сказку. Книга с его рисунками вышла в Воронежском областном книгоиздательстве в 1950 г. В юбилейном альбоме размещены пять рисунков Владимира Кораблинова. Большая любовь к русской народной сказке давала пищу его неуемной фантазии. Издатели любезно предоставили экземпляр книги семье художника, где он теперь и хранится.

Яркая, неповторимая личность нашего земляка В. А. Кораблинова остается жить в его литературных и художественных произведениях. С каждым годом мы заново открываем новые грани таланта этого замечательного человека, драматурга, прозаика, художника.

Литература

1. *Кораблинов В. А.* Лесов таинственная сень : повесть / В. А. Кораблинов. [ил.: О. Коровин]. – Москва : Молодая гвардия, 1960. – 224 с.

2. «Подъем». Ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический журнал. – Воронеж : Издание газеты «Коммуна», 1935. – № 1.

3. *Толстой А. Н.* Золотой ключик, или Приключения Буратино / А. Н. Толстой. [Художник В. А. Кораблинов]. – Воронеж : Воронежское книжное издательство, 1956. – 108 с.

4. *Дойль А. Конан.* Затерянный мир / А. Конан-Дойл ; пер. с англ. Н. Волжиной. [Ил.: В. А. Кораблинов]. – Воронеж : Воронежское книжное издательство, 1957. – 216 с.

5. *Ильф И. А.* Двенадцать стульев. Золотой теленок. Записные книжки Ильфа / И. А. Ильф, Е. П. Петров ; [Предисл. К. Симонова]. Художник В. А. Кораблинов. – Воронеж : Коммуна, 1958. – 695 с.

6. *Беляев А. Р.* Властелин мира / А. Р. Беляев. Художник В. А. Кораблинов. – Воронеж : Воронежское книжное издательство. 1959. – 488 с.

7. *Кораблинов В. А.* В заповедном лесу / В. А. Кораблинов. Рис. автора. – [Воронеж] : Воронежское областное книгоиздательство, 1953. – 100 с. : ил.

8. *Кораблинов В. А.* Олень – Золотые Рога : рассказы / В. А. Кораблинов. [Рис. автора]. – Воронеж : Книжное издательство, 1959. – 75 с. : ил.

9. *Кораблинов В. А.* Воронежская поэма / В. А. Кораблинов. [Рис. автора]. – Воронеж : Книжное издательство, 1960. – 78 с. : ил.

10. *Ершов П. П.* Конек-Горбунок : Русская сказка в трех частях / П. П. Ершов ; БАЕ ; РГБ. – (Классика Мировой Литературы : Слово и Образ). – Москва : КЕМ, 2015. – 441, [7] с.: ил.

УДК 821.161.1.

К. А. Нагина

Воронежский государственный университет

РУССКАЯ КЛАССИКА В СОВЕТСКИХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ: СЛУЖБА И БРАК КАК ИЗМЕРЕНИЕ ЖИЗНИ ГЕРОЕВ

Аннотация. *В советских экранизациях русской классики возникает устойчивый мотив, связанный с брачной несостоятельностью чиновника – адепта государственной власти. Этот мотив прослеживается в экранизации чеховского «Человека в футляре» (1939, режиссер И. Анненский), гоголевской «Шинели» (1960, режиссер А. Баталов), в «Женитьбе Бальзаминова» (1964, режиссер К. Воинов), в «Женитьбе» (1977, режиссер К. Воинов). Идеальным чиновником в них выступал физически выросший ребенок – свободный от всех взрослых желаний и амбиций, включая любовные.*
Ключевые слова: *русская классика, советские экранизации, чиновник, брак.*

Abstract. *In Soviet film adaptations of Russian classics, a persistent motif arises associated with the marital failure of an official who is an adherent of state power. This motif can be traced in the film adaptation of Chekhov's "The Man in a Case" (1939, director I. Annensky), Gogol's "The Overcoat" (1960, director A. Batalov), in "The Marriage of Balzaminov" (1964, director K. Voinov), in "The Marriage" (1977, director K. Voinov). The ideal official in them was a physically grown child – free from all adult desires and ambitions, including love ones.*
Key words: *Russian classics, Soviet film adaptations, official, marriage.*

В экранизациях русской классики XIX в. можно выделить устойчивый мотив: брачную аномалию или несостоятельность «нормализованного» героя. Особой проблемно-смысловой составляющей этой темы видится брачно-любовная несостоятельность *чиновника*, представителя государственной власти, акцентированная в экранизациях произведений Гоголя, Островского, Чехова. Принадлежность государственно-полицейскому порядку отождествляется для героя с «принципом реальности» вообще, который

© Нагина К. А., 2024

в результате оказывается несовместим с «принципом либидо». Тем самым цивилизация потенциально оказывается неспособной к самовоспроизводству, что предопределяет ее исчезновение.

И в эпоху сталинского тоталитаризма, и в пору относительно свободных «оттепели» и «застоя» этот сюжет недвусмысленно соотносился с современностью. Но если сталинское кино утверждало «идеальную» современность «от противного», связывая описанную дисгармонию с царским временем, то в 1960–1970-е гг. это время, наоборот, представало условной оболочкой критически оцениваемой современности.

Вместе с тем суммарно практически все фильмы этой темы проявляли присутствующую в первоисточниках общую подоплеку невозможности сочетания «мужа» и «чина». Основная причина неизменно оказывалась в том, что власть так или иначе останавливала взросление своего подопечного. Поэтому идеальным чиновником выступал физически выросший ребенок – свободный от всех взрослых желаний и амбиций, включая любовные.

В советском кинематографе 1930-х гг. «акцент в любовных сюжетах смещается в сторону политики и институализации, что делает престижным институт брака и семьи» [1, 31]. Свадьба героев знаменует счастливые развязки историй, сюжет которых не держится на классической связи влюбленных, вдвоем противостоящих угрожающему им миру. Напротив, государство, олицетворенное в его вождях, поддерживает любовь героев и помогает им соединиться. Вместе с тем сами эти герои десексуализируются: государство узурпирует интимную сферу и стирает ее границы, которые устанавливала культура XIX в. Тем самым эрос превращается в социальную обязанность в отношении общества. Семья предстает его «ячейкой», рождающей новые поколения благонадежных граждан, – так отождествляются любовь, работа и политическая благонадежность.

Эта триада логично проявляется «со знаком минус» в сознании и судьбе учителя царской гимназии Беликова (в исполнении Н. Хмелева), героя экранизации чеховского «Человека в футляре» (1939, реж. И. Анненский): Беликов не просто не вступает в брак, а гибнет на пути к нему.

В экранизации Анненского государство, как орудие порабощения, в том числе духовного, делает чиновника столь же рабским

орудием такого порабощения – угнетаемым и угнетателем одновременно. Это задает двойную роль чиновного мундира, в том числе в прямом смысле слова, поскольку без него Беликов в фильме не появляется. С одной стороны, он удостоверяет «государственное» право Беликова на административное и моральное подчинение других: выстраивание окружающих по собственному «рабскому» образцу человека без желаний и амбиций. С другой стороны, с молодых лет убивая в соответствии с чиновной нормой эти желания и амбиции в самом себе, Беликов перестает взрослеть, остается невстроенным в жизнь, беззащитным перед нею и потому подспудно страшащимся ее. И чиновный мундир служит ему защитой от этой чуждой, странной и потому страшной жизни.

Коллизия брака становится трагической для Беликова, поскольку совмещает взаимоисключающие для него позиции: осуществления социальной, то есть государственной, чиновной обязанности («*мужчина состоит из мужа и чина*») – и погружения в «беззаконную» и потенциально смертоносную гедонистическую область, в которой мундир – защитные латы – неизбежно придется снять («*как бы чего не вышло*»). Неразрешимость этого противоречия и ведет Беликова к гибели.

Чиновный мундир служит Беликову орудием подавления других («ограничения» их по своему образу и подобию). Он говорит весомо и много, в отличие от своего литературного прототипа, изрекавшего прописные истины или тягостно молчавшего по «странному обыкновению» в гостях у других учителей. У Анненского Беликов крайне уверен в себе: и в сцене, когда в кабинете директора убеждает не переводить Неверова в старший класс, поскольку его фамилия, декларирующая «неуважение к религии», в итоге может привести своего носителя к «оскорблению царственного дома»; и в сцене, где он отчитывает Коваленко за езду на велосипеде и грозится донести на него попечителю (здесь диалог Беликова и Коваленко целиком построен на чеховском тексте).

История «маленького человека» Чехова в общем-то повторяет ситуацию Гоголя, только под другим углом зрения – узурпации государством, состоящем из «людей в футляре», свободы граждан. А вот история вожделения к женственным объектам у Гоголя и Чехова является общей: гоголевский Акакий Акакиевич стремится

к приобретению шинели, выступающей в роли «подруги жизни», чеховский Беликов задумывается о женитьбе на Вареньке. Анненский сохраняет чеховскую мотивировку сводничества Варвары Александровны и Беликова: «Этот “грек” держит в руках всю гимназию!» И инспекторша, в исполнении Ф. Раневской, наконец отыскивает причину его «беспокойства» – отсутствие жены. Кинематографический Беликов не противится этой мысли, он гораздо решительнее, чем герой текста. Поскольку он лицо законопослушное, то в необходимости женитьбы не сомневается (в отличие от своего литературного прототипа, который никак не может найти силы сделать предложение Вареньке). «Каждый нормальный индивидуй обязан вступить в брак!» – повторяет он реплику инспектора и дополняет ее: «Мужчина состоит из мужа и чина! Чин у меня есть. А муж?» Кстати, сразу после этой реплики Афанасий вручает ему письмо, в котором находится карикатура на него и Вареньку. Беликов спешит быстрее сделать ей предложение.

Варенька в исполнении О. Андровской действительно выступает в роли «новой Афродиты», воплощая эротическое начало. Беликов онемевает в сцене общения с ней, что говорит об отсутствии языка любви в чиновном этосе. Варенька неожиданно говорит о «дынях», «кабаках» – «тыквах», отсылающих к ее полным женственным формам (находка сценариста, вставившего слова Вареньки из чеховского рассказа в нужный контекст). «Дыни» и «кабаки» в их метафорическом смысле пугают Беликова, как и велосипед, на котором позволяет себе ездить Варенька: он декларирует ее свободу и не подчиняющуюся контролю сексуальность. В той же сцене, где фигурируют «дыни» и «кабаки», Варвара Александровна задает своему спутнику вопрос относительно его «футлярной» одежды. Мундир Беликова и его форменное пальто (как мы знаем по Чехову, «на вате» – необходимой прослойке между ним и действительностью) служат своему хозяину орудием подавления других и в то же время защищают его от реальной жизни, смертоносной для него. Попытка ухаживания за Варенькой заканчивается не женитьбой, а смертью героя, который даже в бреду говорит «только то, что дозволено», и умирает со словами: «Как бы чего не вышло!»

Другой ракурс прочтения фигуры «чиновного девственника» русской литературы предлагает А. Баталов в экранизации гоголев-

ской «Шинели» (1960). В чем государственность Башмачкина? Он родился в «вицмундире и с лысинкой на голове», – то есть, оставаясь вечным ребенком в плане отсутствия каких бы то ни было взрослых потребностей, включая брак, он рождается изначально встроенным в чиновную иерархию в качестве ее неизменно нижнего (вследствие вечного детства), но именно поэтому фундаментального уровня. И отсюда в жизни Башмачкина служба играет двойную роль. С одной стороны, это область деспотии и помыкания со стороны высших чиновников, равных ему по чину, но *взрослых*. А с другой – именно вечное детство помогает Башмачкину превратить службу в сказочную игру, оживляя выводимые им буквы. Именно в русле этого детски-сказочного преображения реального мира бытия шинель становится для него «приятной подругой жизни», замещая возможную жену как таковую.

Р. Быков, сыгравший роль Акакия Акакиевича, заставляет увидеть в герое вечного ребенка. В своих воспоминаниях актер пишет, как на гриме стали «искать глаза» Башмачкина: «Какие? Пришло в голову – ребенка. И вообще он “дите” <…> я увидел себя, сделал короткие рукава – и все в принципе стало ясно: “Это трудно объяснить – ребенок!”» [2, 15] Р. Быков играет человека, который живет в детски счастливом мире. Он одинок, поэтому, как ребенок, одушевляет окружающие его предметы и в первую очередь буквы. Очень убедительно берет его под защиту жена портного Петровича, урезонивая своего мужа, выставляющего слишком большую цену за шинель. По-детски Акакий Акакиевич воспринимает и новую шинель, которую прижимает к себе и кладет рядом, когда ложится спать.

«Адское зло – моль, обнаруженную им в комнате и представляющую смертельную опасность для новой шинели, герой Р. Быкова поймает, но не раздавит. Он даст ей свободу, выпустив в форточку» [3, 143–144]. Детскость сквозит и в том, как Башмачкин на вечеринке, пытаясь увидеть танцующие пары, присядет на корточки и поднимет цветок, который после захочет вручить проститутке, назвавшей его «папенькой» и заведшей в пустынную галерею, где у него отберут шинель.

Но увидеть в ней «подругу жизни» героя читатель не может: скорее, это тот футляр, который, как материнская утроба, оберегает от тягот жизни, от ветра и снега, от насмешек окружающих. Здесь

сюжеты Гоголя и Чехова снова рифмуются: между женственными предметами вожделений Беликова и Акакия Акакиевича «встают персонажи другого масштаба, воплощающие сильное мужское начало» [4, 56]. В тексте Чехова Коваленко, «отнявший свою сестру у Беликова, внешне похож на грабителей, отнявших шинель у Башмачкина» [4, 56]: «…с громадными руками… говорит басом… голос как из бочки» (Чехов) [5, 284]; «сказал громовым голосом… кулак величиною с чиновничью голову…» (Гоголь) [6, 131]. В этот же ряд «больших людей» попадает и значительное лицо, после приема у которого Башмачкин, как и Беликов после визита к Коваленко, притащился домой, слег в постель и умер.

Однако финалы историй жизни Беликова и Башмачкина в фильмах И. Анненкова и А. Баталова не оставляют впечатления рифмующихся. В образ Акакия Акакиевича режиссером вкладывается иной смысл: вечное «безбрачное детство» защищает его от выморочного петербургского мира (в том числе чиновного), сказочно оживляя выводимые им буквы и превращая новую шинель в «приятную подругу жизни».

В «Женитьбе Бальзаминова» режиссера К. Воинова (1964) по комедии Островского заглавный герой в исполнении Г. Вицина окончательно утверждает статус идеального чиновника как вечного ребенка. В основе сценария фильма лежат первая и третья части трилогии А. Н. Островского «Праздный сон до обеда» и «Женитьба Бальзаминова (За чем пойдешь, то и найдешь)». Образ Миши Бальзаминова связан с мотивами сна и грез. Главная мечта Миши – найти богатую невесту. Эта мечта визуализируется в видении Бальзаминова: он, одетый в розовый халат, пьет кофе с молодой женой в своем имении. Этот эпизод имеет музыкальное решение (музыку к фильму написал Б. А. Чайковский) – исполняемый на балалайке вальс. «Несоответствие образно-смысловой нагрузки жанра и его инструментального решения» создает «эффект неожиданности» [7, 48], который усиливается в других сценах, визуализирующих грезы Бальзаминова. Когда тот представляет себя генералом, звучит военный марш «с переменной акцентировкой», создающей ощущение «сбивчивости метроритма» [7, 49], что подчеркивает неуверенность героя в себе даже в пространстве грезы. Музыкальное сопровождение сцены мечты о царской власти также

создает комический эффект, «возникающий вследствие имитации фортепиано колокольного звона, сопровождающего “венчание на царство”, и темы русской плясовой» [7, 49].

Ведущей музыкальной темой в образе Миши Бальзаминова становится песня «Лютики-цветочки» «в стиле “чувствительного романса”» [7, 47]. Ее наивность и простота соотносятся с фамилией героя, отсылающей к комнатному цветку, который может расти только в тепличных условиях. Бальзаминов целиком находится на попечении старших женщин – матери и служанки.

Кроме матери и служанки, в мире Бальзаминова присутствует и третья женщина, связывающая его с реальностью. Это сваха Красавина, которая «олицетворяет голос судьбы в комедийно-сказочном контексте, что готовит эстетическое и жанровое снижение образа “красивой жизни” из мечты Бальзаминова, частью которого является сваха» [8, 189]. Речь Красавиной, насыщенная пословицами и поговорками, противопоставляется обычной речи: «Поскольку набор фольклорных штампов абсолютно лишен информативности и смысла, то воспринимается, скорее, как магическое заклинание <…> Абсолютная естественность, с которой сваха воспринимает внятную ей абсурдность мира, делает ее образ пугающим, фантастичным, заставляет увидеть в ней нежить, хтоническое существо» [8, 189].

Красавина как раз и выполняет свою роль посредника между мирами, поддерживая переход Бальзаминова из-под опеки матери под опеку генеральши, роль которой исполняет Н. Мордюкова. Героиня, превосходящая Бальзаминова своей комплекцией, требует: «Полюби меня!» Но потом выясняется, что этого и не нужно. После поцелуя она приказывает свахе: «Он мне нравится! <…> Чтоб каждый день ко мне!» И в конечном итоге завладевает Бальзаминовым, лишая его какой бы то ни было свободы.

Вплоть до финала фильма Бальзаминов соответствует своему иронически сниженному образу героя-романтика, наивного сновидца с детски чистой душой. В начале сюжета «старшая» женщина (мать и ее круг) выступают для него субститутом государства, требующего брака как социального регулирования. Женитьбой Бальзаминов переходит под власть новой «старшей женщины». Та выступает «родовым» антропологическим стержнем государства, узаконивая в супруге тождество чиновничества и детства [9].

Таким образом, в «Женитьбе Бальзаминова» вечное детство заглавного героя – чиновника доводится до логического конца, представая, по сути, вечным младенчеством. Бальзаминов живет в своих снах и фантазиях, почти не отделяя их от реальности (основы которой – бедность и полная зависимость от матери в качестве ее пожизненного дитяти). В то же время формально заданный чиновный статус героя практически никак в фильме не проявлен: системой, в которую он встроен, является социальная рутина заштатного городка, самая являющаяся порождением государственной нормы. Бальзаминов, таким образом, чиновник государственно устроенной жизни.

В «Женитьбе» (1977) режиссера В. Мельникова по комедии Гоголя брак предстает для Подколесина в исполнении А. Петренко той же, что и для Беликова, формой чиновного самоутверждения, но в то же время источником неведомых эротических наслаждений. В пьесе женобоязнь Подколесина, невыросшего ребенка (отраженная в фольклорной демонизации женщины), в конечном итоге побуждает его отказаться как от радостей любви, так и от чиновной «полноценности». В фильме же Подколесин, с одной стороны, отторгает пошлость мещанского брака и самой среды, к которой он принадлежит, а браком – нарастит [10, 298–302]. С другой стороны, свою брутальную фактуру играющий Подколесина Петренко использует в качестве своего рода контрапункта в отношении как своей предполагаемой брачной жизни, так и текущей чиновной. В сцене его интимного объяснения с Агафьей Тихоновной в исполнении Светланы Крючковой служба является ему в его собственном монологе остраненно, о чем говорит его изумленное и повторяемое восклицание в адрес невесты: «Я каждый день хожу в должность!», как будто Подколесин впервые осознал это. Такой же «терра инкогнита» предстают в его финальном монологе радости семейной жизни. Таким образом, в версии режиссера Мельникова и исполнении Петренко довлеющие друг другу императивы «мужа» и «чина» предстают равно загадочными для «взрослого ребенка» областями непредсказуемых испытаний – влекущих и страшащих, как лес волшебной сказки.

Возможно, «Шинель» в наибольшей степени проявила общий иносказательный смысл фигуры «чиновного девственника» русской

литературы в советских экранизациях. Смысл этот (в соответствии с желанием режиссера либо вопреки ему) состоял в интуитивном отторжении нормализованным «советским человеком» брака как воплощения пошлости жизненной рутины. Образуя «ячейку общества», брак возводил эту рутину к ее государственному источнику, делая героя «чиновником семейной службы». Поэтому уклонение от нее становилось формой защиты личностного суверенитета.

Литература

1. *Мурашов Ю.* Любовь и политика: о медиальной антропологии любви в советской культуре / Ю. Мурашов // СССР: Территория любви / под ред. Н. Борисовой, К. Богданова, Ю. Мурашова. – Москва : Новое изд-во, 2008. – С. 10–53.

2. *Быков Р. А.* Маленькая коричневая тетрадь / Р. А. Быков, Е. В. Санаева // Быков Р. А. Я побит – начну сначала. – Москва : Астрель, АСТ, 2010. – С. 11–37.

3. *Елисеева Е. А.* Фантасмагоричность в изобразительном решении российских и итальянских фильмов экранизаций русской прозы / Е. А. Елисеева // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2012. – № 2 (30). – С. 143–144.

4. *Эпштейн М. Н.* Слово и молчание : метафизика русской литературы : учеб. пособие для вузов / М. Н. Эпштейн. – Москва : Высшая школа, 2006. – 559 с.

5. *Чехов А. П.* Собрание сочинений : в 12 т. / А. П. Чехов. – Т. 8. – Москва : Художественная литература, 1962. – 576 с.

6. *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 12 т. / Н. В. Гоголь. – Т. 3. – Москва : Художественная литература, 1984. – 294 с.

7. *Планида М. Ю.* Музыка Б. А. Чайковского к кинофильму «Женитьба Бальзаминова» : авторская трактовка драматургических функций» / М. Ю. Планида // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 2 (31). – С. 46–52.

8. *Брагина Н. И.* «Женитьба Бальзаминова» Островского : музыкальное прочтение» / Н. И. Брагина // Художественная культура. – 2021. – № 1. – С. 180–198.

9. *Варшавский Я.* Неожиданный фильм (Художественный фильм «Женитьба Бальзаминова». Сценарий и постановка К. Воинова) / Я. Варшавский // Советская культура. – 1965. – 27 марта.

10. *Мельников В.* Жизнь. Кино / В. Мельников. – Санкт-Петербург : БХВ-Петербург, 2011. – 386 с.

УДК 821.133.1

М. Н. Недосейкин

Воронежский государственный университет

ЖАНР ПАНЕГИРИКА В «ПРЕКРАСНУЮ ЭПОХУ»: ВАРИАНТ А. ФРАНСА

Аннотация. *В статье анализируется судьба жанра панегирика на рубеже XIX–XX вв. Материал статьи – это литературно-критическое наследие французского писателя Анатоля Франса (1844–1924). В статье обозначаются истоки кризиса жанра панегирика, имеющего последствия и для современного книжного пространства.*
Ключевые слова: *Анатоль Франс, французская литература, панегирик, Мольер, книга.*

Abstract. *the article analyzes the fate of the panegyric genre at the turn of the 19th-20th centuries. The material of the article is the literary and critical heritage of the French writer Anatole France (1844–1924). The article identifies the origins of the crisis in the panegyric genre, which has consequences for the modern book space.*
Key words: *Anatole France, French literature, panegyric, Moliere, book.*

Очевидно, что любые рассуждения о закономерностях развития книги в современном мире, предполагают – либо явно, либо имплицитно – момент сравнения с подобными трансформациями в прошлом. Эта универсальная мыслительная операция, свойственная всем социальным и гуманитарным исследованиям, касается не только собственно механизмов издательского или библиотечного дела, сферы бытования книги или условий функционирования института писательства, но и специфической логики развития самой литературы. А с учетом того, что переход от одной области культуры в другую зачастую становился структурирующим принципом формирования произведения (достаточно вспомнить такие явления конца XIX – начала XX в. как идея Книги С. Малларме или

© Недосейкин М. Н., 2024

разнообразные формы «Livre d'artiste»), то изучение конкретных примеров из сферы собственно истории литературы вполне может оказаться эвристическим для понимания и более глобальных современных процессов. В данном случае имеется в виду тот очевидный факт, что в актуальной мировой словесности жанр панегирика почти не присутствует. Речь при этом, конечно же, не идет о широко распространенном бюрократическом изводе этой традиции, которая может заинтересовать современного художника слова только в качестве своеобразного упражнения в иронии или сатире. Мы хотели бы обозначить иное: в наше время довольно сложно представить, что кто-то может занять какое-либо важное место в литературе, выпустив в свет книгу, состоящую из панегириков, написанных со всей возможной для этого жанра серьезностью. И хотя совсем исключить наличие такой книги в обозримом культурном пространстве мы не можем, но вместе с тем, как нам представляется, мало кто сможет утверждать, что подобного рода издание может стать для современной словесности тем, что Ю. Н. Тынянов называл «литературным фактом» [1, 255–270].

В качестве основного материала предложенной нами темы будет выступать литературно-публицистическое наследие Анатоля Франса (1844–1924), писателя, чья слава была сопряжена с ценностями «парнасской школы», а также с достижениями феномена интеллектуальной прозы и аналитическими методами импрессионистической критики. Речь пойдет о его рефлексии по отношению к той художественной традиции, воплощением которой в свое время стал Мольер (1622–1673). Это тем более любопытно, что обычно Мольер довольно редко соотносится с кругом писательских интересов Франса, только как часть некой обобщенной линии развития комического начала во французской словесности, не имеющая важного значения для становления французского писателя рубежа XIX–XX вв.

Такое представление в общем-то подкрепляют и некоторые прямые высказывания самого Франса, непосредственно посвященные наследию Мольера. Так, в 1913 г. Франс, уже сам будучи в статусе прижизненного классика французской литературы, публикует очередной сборник литературно-публицистических работ, но не под уже ставшим легко узнаваемым названием «Литератур-

ная жизнь», а «Латинский гений». Основной материал его рассуждений – это творчество авторов «золотого века», то есть как раз XVII в.: Жана де Лафонтена, Поля Скаррона, Жана Расина, Алена-Рене Лесажа, аббата Прево, и конечно же Мольера. Для Франса – это все представители своеобразного инонационального начала во французской литературе, начала, связанного, как это четко обозначено в заголовке книги, с более древней античной традицией, конкретно с традицией Древнего Рима. И именно они оказываются – слегка парадоксальным образом – основными хранителями и носителями истинного французского духа. Такая художественная элита словно бы говорит на ином языке, нежели основная масса читающей и пишущей публики.

Понятно, что такое заострение (настоящий француз – это древний римлянин), являющееся, кстати говоря, устойчивым интеллектуальным штампом, сформировавшимся как минимум в уже упомянутом XVII столетии, стало необходимо для Франса в уже совершенно ином художественно-политическом контексте начала XX в. Речь идет об известной деятельности национально ориентированных организаций, в литературном поле представленных прежде всего такими именами как М. Баррес и Ш. Моррас, для которых вопрос национальной идентичности во многом тогда сводился к проблематике «почвы», «расы» и т. п. По сути дела, Франс пытается им противостоять, вступая на их же территорию, он старается переформулировать их понятия, такие, к примеру, как «латинская раса», взяв себе в союзники лучших авторов Франции, в том числе и Мольера.

Здесь необходимо отметить, что все очерки, составившие эту книгу, первоначально были вступительными статьями к различным изданиям упоминаемых Франсом писателей (либо к отдельным изданиям произведений, либо к собраниям сочинений). И нельзя не заметить, что подобный жанр, который предполагает все-таки соблюдение целого ряда правил (от общего хронологического построения до обязательного упоминания оживляющих классиков «анекдотов» из личной жизни), не лучшим образом сказался на качестве представленных Франсом очерков. Они действительно почти все сделаны по одной схеме, изредка нарушаемой откровенно чрезмерными деталями семейной или карьерной истории того

или иного писателя. В этой же – во многом усредненной по «импрессионистическим» и «ироническим» меркам Франса манере – составлен и очерк о Мольере. В сдержанно-почтительном тоне, с перечислением основных пьес, с историей отношений с королем Людовиком XIV и, конечно же, с актрисами.

Другими словами, можно предположить, что Мольер оказался в этом сборнике во многом случайно, исходя из внешних обстоятельств, а не потому, что был чрезвычайно важен для Франса. Это не столько дань памяти, сколько обязательное упражнение, легко оборачивающееся забвением.

Схожий вывод можно сделать и в отношении еще одного обращения Франса к Мольеру, чуть более раннего. В январе 1908 г. в связи с двести восемьдесят шестой годовщиной со дня рождения драматурга, которое торжественно праздновалось Обществом друзей Мольера, Франс написал небольшой текст в жанре панегирика, изданный потом отдельной брошюрой, выпущенной уже 17 февраля 1908 г. – в двести пятую годовщину со дня смерти Мольера.

Опять приходится признать, что жанр подобного рода «подношений» и похвальных слов представляет собой жесткий каркас. Однако интересно, как именно отрабатывает, исполняет этот словесный ритуал Франс. Обозначив в начале текста Мольера как проповедника ценностей здравого смысла (который опять же у него зафиксирован за античностью, а потому противопоставлен христианской церкви Франции), Франс во многом неожиданно сообщает о том, что многие «выдающиеся умы века постарались сплести ему замысловатые венки, как это делали поэты-гуманисты эпохи Возрождения. Выдержав испытание временем, многие из этих венков сохраняют до сих пор блеск своих лавров» [2, 454].

И далее приводит эти несколько примеров. Первым идет стихотворное послание отца Богура, члена ордена иезуитов, современника Мольера. Общий пафос этого произведения предельно внятен: Мольер помогал искоренять пороки, наставлял как аристократов, так и мещан. Правда, как далее комментирует Франс, не обошлось в этом посмертном прославлении и без странностей: «Как видно, его преподобие принимал Тартюфа за янсениста… Янсенисты щеголяли своей суровостью, а непомерная суровость способствует лицемерию» [2, 455].

Следующим автором у Франса выступает уже Лафонтен, написавший такую эпитафию (жанр, как известно, во многом «парный» панегирику) Мольеру: «Теренций, Плавт лежат здесь, в сей могиле, / Хотя мы в ней Мольера только зрим. / Его талант от них неотделим: / Они втроем французов веселили. / Мольер почил. И вместе с ним почили / Теренций, Плавт. Их вместе погребли. / И, сколько б мы ни тратили усилий, / Они надолго в мир иной ушли» [2, 456]. Очевидно, что здесь мы снова оказываемся лицом к лицу с проблематикой национальной идентичности, с которой Мольер явно был связан в творческом сознании Франса.

Последним цитирует Франс известного литературного критика Николя Буало-Депрео, который в «Послании к Расину», рассуждая о том, что только после смерти драматурга все начинают его ценить, приводит в пример судьбу Мольера: «Тогда признали все Мольера гений. / Меж тем Комедия, простертая на сцене, /Давно немотствует, и некому помочь / Ей снова стать с колен и горе превозмочь» [2, 457].

На этой цитате похвальное слово Франса заканчивается. Очевидно, что Франс в целом солидаризируется с многоуважаемыми авторами, несколько их подправляя, но не более того. Он словно бы избегает формулировать какое-либо личное мнение о Мольере, скрываясь за масками классиков XVII столетия.

Понятно, что такую недобросовестность можно было бы списать на обычную в общем-то для позднего Франса практику быстрого письменного реагирования, написания текстов по тому или иному случаю, поводу и т. д. Умение компилировать действительно становится для его – особенно публицистической деятельности – чуть ли не базовым навыком.

Однако, как нам представляется, внешние обстоятельства подобно рода деятельности по производству текстов скорее просто отражают внутренние, сущностно-принципиальные установки творчества Франса. Речь идет об одной из самых излюбленных его тем, отражающей, по его мнению, саму природу художественного творчества, тему плагиата. Даже тот факт, что Франс написал два эссе под названием «Апология плагиата» (1891), по-своему уже демонстрирует значимость заявленного принципа. По мнению французского писателя, «…Мысль ценна лишь по своей форме и

что придавать новую форму старой мысли – это и есть вся задача искусства и единственное возможное для человечества творчество» [2, 286]. Люди не меняются, их страсти и поступки и сегодня легко укладываются в некоторое количество схем. Просто изменились экономические условия (тот же принцип авторского права), но для настоящего писателя в этом плане мало что поменялось, так как всякий настоящий творец знает, что и у кого он позаимствовал. «Что же касается Мольера, то, все, что он берет, тотчас же становится его собственностью, потому что он ставит на это свою печать» [2, 296].

Симптоматично, что именно Мольер оказывается у Франса наиболее репрезентативной фигурой всеобщего «воровства». Таким образом, текст похвального слова в общем-то написан был французским автором в подражание технологии самого Мольера. При этом самого себя из этого процесса он не исключает, так как неоднократно отмечает, что по-настоящему украсть все-таки никогда не получается, так как повторить один в один никогда невозможно. Или можно сформулировать это иначе: не «воровать» не получается, но «своровать» невозможно.

Такое парадоксальное положение дел позволяет нам предложить интерпретацию кризиса жанра панегирика, невозможность написать его со всей возможной серьезностью в эпоху, когда открыт механизм всеобщего плагиата. Литературное поле строится на самоповторах и придумать что-то новое в рамках этого уже не представляется возможным. Можно даже сказать, что Франс старается избежать самой установки на создание чего-либо нового, так как заранее подозревает скрытое заимствование. Одной из жертв этого литературного процесса и становится у него жанр панегирика.

Литература

1. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – Москва : Наука, 1977. – 574 с.

2. *Франс А.* Собрание сочинений : в 8 т. / А. Франс. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1957–1960. – Т. 8. – 1960. – 888 с.

УДК 008:316.33/.35

М. В. Норенко

Воронежский государственный университет

РЕАЛИЗАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В РОССИЙСКИХ ВИДЕОИГРАХ ЖАНРА «ФЭНТЕЗИ»

Аннотация. *В данной статье мы обращаемся к исследованию фольклорных элементов в отечественных видеоиграх. Своей целью мы ставим выяснить, каким образом эти элементы реализуются. Для этого проводится анализ видеоигр, выпущенных за последние 10 лет, что позволяет сделать выводы о современных тенденциях в российском сегменте.*
Ключевые слова: *видеоигры, фэнтези, фольклор.*

Abstract. *This paper studies the folklore elements in Russian digital games. Our goal is to find out how these elements are implemented in this case. For this, an analysis of digital games released over the past 10 years is carried out, which allows us to draw conclusions about current trends in the Russian segment.*
Key words: *digital games, fantasy, folklore.*

Сегодня индустрия отечественной разработки видеоигр находится на подъеме. Об этом можно судить только по количеству произведений, которые уже вышли и еще должны будут выйти в 2024 г. (более 10). Значительная часть этих видеоигр в своем сюжете и элементах геймплея обращается к фольклорным элементам: сказкам и мифам, в том числе малых народов России. Это представляет несомненный интерес для нас как для исследователей, поскольку такие видеоигры могут пробудить у детей и молодежи интерес к изучению отечественной культуры. В рамках нашего исследования мы рассматриваем видеоигры, выпущенные за последние 10 лет.

В настоящее время сказочный нарратив уже стал «своеобразной нитью между так называемой детской и взрослой культурой»

© Норенко М. В., 2024

[1]. Наиболее жизнеспособный сказочный нарратив «складывается в определенные клише или модели» [1], которые, зачастую становясь популярными, оказывают влияние на современное общество за счет того, что в конечном счете порождают большое количество интерпретаций. В своей работе «О соотношении литературной сказки и фэнтези» Я. В. Королькова устанавливает непосредственное родство двух этих жанров, отмечая, что корнем фэнтези является фольклорная сказка [2]. В основе сказки, которая становится основой для фэнтези, лежит идея чуда. Именно чудесное позволяет отличить их от всех остальных. В эпоху постмодернизма сказка получает новые возможности для развития. Игры с ней поддерживают «интерес к классической форме сказки, с одной стороны, и порождают огромное количество новых, “вирусных” версий и интерпретаций – с другой» [1]. В современном мире сказка, в том числе в видеоиграх, зачастую является «скелетом авторского произведения, своеобразной моделью» [1]. Одной из характерных черт сказки, согласно известному исследователю фольклора А. И. Никифорову, есть особенность – повторение элементов. Это может быть повторение событий или имен персонажей, к примеру, таких как Марья-царевна и Иван-дурак [3]. Действие сказки происходит вне времени, оно не связано исторически обусловленными событиями. Для фэнтези так же, как и для сказки, характерно «нагромождение повторяющихся элементов, однако в отличие от сказки в пространстве фэнтези точно определены и время, и место, и собственно личность героев» [1].

Именно эти черты фэнтези ложатся в основу многих современных отечественных видеоигр частично либо полностью. Так, в видеоигре «Человеколось» (2017) действие происходит ориентировочно в VII–XVII вв. на территории Пермского края; в «Черной книге» (2021) – в Чердынском уезде Пермской губернии Российской империи в 1879 г., главная героиня – молодая знатка (ведьма) Василиса; в «Ночь на Ивана Купалу» (2020) – период крещения Руси и конец XX в.; в «Смуте» (2024) – в 1612 г., во времена Смуты, главный герой – боярин Юрий Милославский. Для видеоигр «Skazka» (2022), «The Tales of Bayun» (2023), «Slavania» (2024), «Песнь копья» (2024) же характерны сказочные черты, их главные действующие лица – богатыри.

Отметим, что наиболее характерными фольклорными элементами для перечисленных выше видеоигр являются не какие-либо предметы (меч-кладенец, волшебный клубочек и т. д.), а персонажи. Соотнося исследования В. Я. Проппа и видеоигры, разделим этих персонажей на три условные группы: члены семьи, волшебные помощники, противники [4]. Член семьи обычно является человеком, но может быть и сверхъестественным существом, к примеру, домовым. Гораздо обширнее представлена группа волшебных помощников: купцы, говорящие животные и растения, персонажи сказок (Лягушонка в коробчонке) и легенд (птица Сирин). Третья же группа – самая многочисленная, однако наиболее популярными ее представителями являются Кощей Бессмертный, Змей Горыныч, Лихо Одноглазое, Баба Яга. Причем последняя обычно занимает позицию промежуточного противника, в то время как остальные могут быть и главными антагонистами. Также довольно часто в роли рядовых противников фигурируют различная нечистая сила (бесы, кикиморы и пр.) и ожившие мертвецы: упыри, русалки и т. д.

Примечательно, что в видеоигре «Ночь на Ивана Купалу» Лихо выступает не обычным антагонистом, а защитником природы, противопоставленным человечеству как ее угнетателю. Таким образом для людей оно выглядит как нечто, насылающее на них несчастье, в то время как само Лихо стремится уберечь природные ресурсы от чрезмерного использования (бесконтрольная вырубка лесов, охота ради забавы и т. д.), из-за чего возникает конфликт, который необходимо решить герою.

Также отдельно стоит упомянуть и о «Человеколосе». Это видеоигра, основанная на мифологии коми. В основу ее сюжета ложится миф о смене дня и ночи: главный герой, один из семи сыновей бога-творца Ена, должен отправиться в нижний мир, чтобы принести оттуда Солнце и таким образом спасти мир от гибели. На своем пути герой встречается с персонажами из мифологии коми, и ему приходится придумывать способ пройти мимо них к своей цели. Примечательно, что сюжет подается здесь через взаимодействие с объектами культуры (идолы, артефакты пермского звериного стиля, которые можно обнаружить в различных локациях), а не посредством прямых диалогов между персонажами. Это созда-

ет особую игровую атмосферу, способствующую погружению в культуру коми и естественным образом пробуждающую интерес к ней. Такого эффекта разработчикам удалось достичь благодаря консультациям с Пермским краеведческим музеем [5].

Подводя итог, отметим, что современные отечественные видеоигры еще только ступают на путь развития интерпретаций отечественного фольклора. Вследствие этого большинство проектов, несмотря на разнообразие игровых жанров и сюжетов, не могут избежать использования клише и набора стереотипов, связанных со славянским фольклором. Тем не менее, в среде отечественных разработчиков видеоигр все чаще прибегают к консультациям со специалистами, что несомненно влияет на качество материала в лучшую сторону. Таким образом данные видеоигры обеспечивают рост интереса к культуре своего народа, а потому их польза очевидна.

Литература

1. *Демина А. В.* Трансформация сказки в современной культуре / А. В. Демина, М. С. Гладкова // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2018. – № 3 (56). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-skazki-v-sovremennoy-kulture (дата обращения: 11.03.2024).

2. *Королькова Я. В.* О соотношении литературной сказки и фэнтези / Я. В. Королькова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2010. – № 8. – С. 142–144.

3. *Никифоров А. И.* Сказка и сказочник / А. И. Никифоров. – Москва : ОГИ, 2008. – 367 с.

4. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Москва : АСТ, 2023. – 253 с.

5. *Вихров Д.* Профессия : разработчик видеоигр. «Для некоторых игры – это вообще несусветное зло и дичь». – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-skazki-v-sovremennoy-kulture (дата обращения: 11.03.2024).

УДК 087.5

О. В. Позднякова

Воронежский государственный университет

КОЛЛАЖИРОВАНИЕ КАК ОСОБАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕХНИКА В ИЛЛЮСТРИРОВАНИИ ДЕТСКОЙ КНИГИ

Аннотация. *В данной статье анализируется одна из нетрадиционных художественных техник иллюстрирования, а именно коллажирование. Коллаж (аппликация), зародившийся в древности как один из видов народного прикладного творчества, в начале XX в. получил новую смысловую интерпретацию, а несколько позднее вошел в сферу профессиональных интересов художников-иллюстраторов. В XXI в. в иллюстрировании детских книг данная художественная техника приобретает новое значение и способствует созданию разнообразных визуальных образов в книжном оформлении.*
Ключевые слова: *детская иллюстрированная книга, коллаж, аппликативная техника, детская иллюстрация.*

Abstract: *This article analyzes one of the non-traditional artistic illustration techniques, namely collage. Collage (applique), which originated in ancient times as one of the types of folk applied art, received a new semantic interpretation at the beginning of the 20th century, and somewhat later entered the sphere of professional interests of illustrators. In the 21st century, this artistic technique in illustrating children's books acquires new meaning and contributes to the creation of various visual images in book design.*
Key words: *children's illustrated book, collage, applique technique, children's illustration.*

В XXI в. художественное оформление детских книг все чаще представляет собой синтез разных видов визуальных искусств, в том числе живописи, графики, декоративно-прикладного, театрально-декорационного и фотоискусства. Известная художница, классик отечественной школы иллюстрирования Н. Г. Гольц срав-

© Позднякова О. В., 2024

нивала детскую книгу с театром, а создание визуальных образов в ней – с постановкой спектакля: «Художник-иллюстратор разыгрывает спектакль. Он и автор, и актер, и мастер по свету и цвету, и, главное, режиссер всего действа. Должно быть продуманное чередование сцен, должна быть своя кульминация», – объясняла Гольц [1, 4]. Сегодня детская книга становится безграничным визуальным пространством для самовыражения художников, предлагающих новые выразительные средства в книжном оформлении и иллюстрировании, часто призванные удивлять (а иногда и шокировать) маленьких читателей и их родителей. Данная тенденция, с одной стороны, способствует развитию вариативности визуального ряда, а с другой, слабо учитывает возрастные особенности ребенка. Происходит стирание границ между визуальной информацией для детской и взрослой аудиторий.

Сегодня одним из активно развивающихся направлений в иллюстрировании является техника коллажа (аппликации). Изначально она встречалась в народных промыслах: в коптских тканях IV–VII вв., в войлочных завесах кочевых народов Центральной Азии, в костюмах народов севера и юга России и т. д. В начале XX в. коллажирование было заимствовано из народного творчества в качестве одного из выразительных средств изобразительного искусства в творческих экспериментах представителей авангардистских движений (кубистами, футуристами и дадаистами). Считается, что первыми в своих картинах применили технику коллажа кубисты Ж. Брак и П. Пикассо, фовист А. Матисс. Художником, работающим исключительно в технике коллажа и его постмодернистской модификации – ассамбляжа, был дадаист К. Швиттерс. Именно коллаж стал наиболее распространенной визуальной формой самовыражения представителей дадаизма как экспрессивный и выразительный технический прием создания художественного объекта из определенным образом скомпонованных и наклеенных на плоскую основу (холст, картон, бумагу) фрагментов разнообразных по текстуре и фактуре материалов: бумаги, ткани, стекла, металла, бытового и строительного мусора т. д. Коллаж в дадаизме отличался концептуальной вариативностью, что способствовало его активному развитию в трех основных направлениях (цюрихский «случайный» коллаж, берлинский манифестационный кол-

лаж и кельнско-ганноверский поэтический коллаж), значительно разнообразивших визуальные образы данного стиля.

Позднее технология коллажа перешла в детскую книгу. Примером могут служить необычные издания американского иллюстратора Э. Карла. Художник работает в технике коллажа из папиросной бумаги, которую складывает в несколько слоев и раскрашивает, придавая ей нужные оттенки и фактуру. Он подчеркивает, что придумать собственную историю и создать книгу в данной технике может любой ребенок вне зависимости от художественных навыков [2].

Отмечу, что значительно раньше американского иллюстратора технику коллажирования в детской книге представил русский художник Ю. А. Васнецов. Он создавал рисунки, к которым В. В. Бианки писал текст. В иллюстрациях к книге «Болото» можно увидеть сочетание нарочито небрежного цветного фона, выполненного одновременно маслом, акварелью, цветными карандашами, пастелью, и включенных в композицию страниц и разворотов вырезанных и приклеенных многочисленных персонажей истории [3, 37]. По воспоминаниям современников, данная работа, датированная 1931 г., была одобрена признанным профессионалом В. В. Лебедевым и стала значительным событием как в творчестве начинающего иллюстратора, так и в художественном мире того времени [4, 4].

В детских книжках-картинках «Цветы», «Узоры», «Посуда», «Мои игрушки» Д. П. Штеренберга, представителя Общества художников-станковистов «ОСТ», изданных несколько ранее, в 1930 г., можно увидеть коллажи из цветной бумаги, отпечатанные краской стебельки растений или их расплывчатые силуэты. В том же году М. М. Синякова выполнила оригиналы нескольких книг («Кораблики» М. П. Соловьевой, «Как рубашка в поле выросла» К. Д. Ушинского и др.) в технике аппликации из цветной бумаги [5, 320]. Их зрительный ряд состоял из несложных часто повторяемых знаков – домиков, ажурных силуэтов деревьев, фигурок людей и животных. Каждый следующий разворот отличался от предыдущего незначительной сменой декораций – за счет чередования локальных фонов варьировалось освещение, постоянные элементы композиции менялись местами. Создавался эффект некоего театрального действия.

Первой американской детской книгой, выполненной в технике геометризированного коллажа из цветной бумаги, была сказка М. У. Браун «Маленький пожарный» (1938) с иллюстрациями Э. С. Слободкиной.

Техникой коллажа увлечены ряд современных молодых российских художников, принадлежащих содружеству иллюстраторов детской книги «Волшебная пила». В книге А. А. Гиваргизова «Как-то я летел с рябины», проиллюстрированной Н. В. Яскиной, используется коллаж, для которого основой служит тонированная бумага с проработкой элементов тушью, гуашью и акварелью. В иллюстрациях О. Соломатиной к стихам А. П. Тимофеевского «Лучший повар – это я!» в качестве основы коллажа применяются различные продукты питания. Разные по текстуре и фактуре элементы аппликативной техники становятся деликатным дополнением к живописному изобразительному ряду в иллюстрациях Н. Корсунской к книге «Телефонные сказки Маринды и Миранды» М. Бородицкой и Н. Тумашковой и иллюстрациях З. Суровой к стихотворениям Т. Собакина «Из переписки с коровой». И. Александров при оформлении обложки, иллюстраций, заголовков, номеров страниц в технике коллажа к книге стихов А. А. Гиваргизова «Мы так похожи» основным выразительным средством выбирает грубый рельефный картон, дополненный элементами из черной, белой и серой бумаги, расположенными на локальной белой плоскости страницы.

В авторских книгах С. Минковой «Гагосин, Лаппа и синий-синий чай», «Секретики» (2014), «Считалка» (2014), «Счастье для Алевтины» (2017) раскрываются различные выразительные возможности коллажа как художественной техники. Например, коллаж из природных и подручных материалов может заполнять всю страницу или фрагментарно размещаться на развороте, включаться в текст или располагаться своеобразной рамкой вокруг текста, становиться полноценной иллюстрацией или заголовком, фоном или акцентом на плоскости страницы, быть двухмерным или представлять собой часть трехмерного реалистичного фотоизображения.

Для книги С. Сивириной «Секреты волшебства» характерен симбиоз черно-белой линейной графики и цветного коллажа. При этом коллаж становится цветовым акцентом в композиции изобра-

зительного ряда, в то время как графичный рисунок обогащает его деталями.

Приведенные выше примеры отечественных и зарубежных практик адаптации авангардистских художественных техник начала XX в. (в данном случае – коллажирование и аппликатирование), позволяют говорить об их актуальности в иллюстрировании и дизайне современной деткой книги, для которой вариативность визуальных образов сегодня становится необходимым условием в конкуренции за внимание современной детской аудитории.

Литература

1. *Гольц Н. Г.* Книжная и станковая графика. В мастерской художника / Н. Г. Гольц ; [предисл. Н. Г. Гольц]. – Москва : Издательский дом Мещерякова, 2012. – 152 с.

2. *Герасимова Д. С.* Карл Эрик. Искусство свободы и игры / Д. С. Герасимова // Библиогид. – 2004. – 17 октября. – URL: http://bibliogid.ru/khudozhniki/762-karl-erik (дата обращения: 11.02.2024).

3. *Васнецов Ю.* Как я работаю / Ю. Васнецов // Художники детской книги о себе и своем искусстве : статьи, рассказы, заметки, выступления / сост., вступ. статья, записи и примеч. В. Глоцера. – Москва : Книга, 1987. – С. 35–42.

4. *Васнецов Ю.* 10 книжек для детей : антология / Ю. Васнецов. – Ленинград : Художник РСФСР, 1983. – 174 с.

5. *Фомин Д. В.* Театральные аллюзии в книжной графике художниц русского авангарда / Д. В. Фомин // Амазонки авангарда : сб. / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания ; ред. : Г. Ф. Коваленко [и др.]. – Москва : Наука, 2004. – С. 300–321.

УДК 81.373.21

С. А. Попов

Воронежский государственный университет

МЕМУАРИСТИКА КАК СРЕДСТВО ИССЛЕДОВАНИЯ ИСЧЕЗНУВШИХ ТОПОНИМОВ[1]

Аннотация. *В статье рассматриваются мемуары воронежцев, где упоминаются разные виды топонимов (гидронимы, ойконимы, урбанонимы, микротопонимы, астронимы и др.), приводятся этимологические справки по этим названиям, в том числе и народная этимология. Многие из упоминаемых в анализируемых источниках топонимов к настоящему времени исчезли из официального употребления и остались только в памяти местных жителей и мемуарах бывших руководителей хозяйств, учителей и журналистов.*
Ключевые слова: *ономастика, топонимика, топонимия, топонимический мартиролог, мемуаристика, мемуары, ойконимия, лингвокраеведение, социолингвистика, русский язык.*

Abstract. *The article examines the memoirs of Voronezh residents, which mention different types of toponyms (hydronyms, oikonyms, urbanonyms, microtoponyms, astronyms, etc.), provides etymological references to these names, including folk etymology. Many of the toponyms mentioned in the analyzed sources have now disappeared from official use and remain only in the memory of local residents and the memoirs of former farm managers, teachers and journalists.*
Key words: *onomastics, toponymy, toponymic martyrology, memoiristics, memoirs, oikonymy, linguistic local history, sociolinguistics, Russian language.*

За минувшее столетие из топонимической системы Российской Федерации по разным причинам исчезли десятки тысяч наименований географических объектов (топонимов). В ряде ре-

[1] Работа выполнена при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект № 23-28-01737 «Топонимический мартиролог Российской Федерации на современном этапе: социолингвистический аспект», https://rscf.ru/project/23-28-01737/

© Попов С. А., 2024

гионов страны учеными активно ведутся их сбор, изучение, включение в топонимический мартиролог с дальнейшей публикацией специализированного историко-культурологического словаря исчезнувших топонимов.

По мнению Ю. М. Зубаревой, «исследование региональной идентичности в лингвокультурологическом аспекте позволяет сделать вывод о том, что она формируется на базе исторических и географических реалий под влиянием культурного опыта и сложившихся в данной области традиций. Региональная идентичность играет интегрирующую роль по отношению к сообществу, предполагает эмоциональное личное чувство, переносимое на социум, осознаваемое как патриотизм» [1, 94].

Одним из вспомогательных источников словаря исчезнувших топонимов могут послужить мемуары известных советских и партийных деятелей, военачальников, писателей, поэтов, журналистов, ученых, деятелей культуры и искусства, руководителей хозяйств, производств и т. д., а также художественная литература. Описывая свои жизнь и профессиональную деятельность, авторы зачастую упоминают разные виды топонимов: гидронимы, ойконимы, урбанонимы, микротопонимы, астронимы и др., приводят этимологические справки по этим названиям, в том числе и народную этимологию. Нередко данные топонимы к настоящему времени уже исчезли из официального употребления и остались только в памяти народа.

Например, по наблюдениям Е. А. Поповой, «в прецедентных текстах региональной направленности, связанных с Липецким краем (художественных произведениях, очерках, мемуарах, дневниках), большое внимание уделяется как Тихону Задонскому, так и монастырю, в каком он жил» [2, 76]. Это прослеживается в дневниках В. А. Жуковского, М. М. Пришвина, произведениях А. П. Платонова («Че-че-о», «Экономик Магов») и современных липецких авторов.

Как отмечает О. С. Ткаченко, «мемуаристика представляет собой чрезвычайно сложное по своей природе и специфике литературное явление. Она – часть духовной культуры человечества, его память, одно из важнейших средств закрепления и передачи опыта от одного поколения к другому. В мемуарах находят отражение пе-

реломные моменты в развитии личности и общества, поэтому и интерес к мемуарам возрастает в кризисные, переходные эпохи. Отношение к мемуаристике как к источнику духовного опыта и памяти народа является одним из показателей цивилизованности общества» [3, 36].

Для исследователя региональной топонимии представляют большой научный интерес воспоминания местных руководителей разного уровня, особенно о детских годах, проведенных, как правило, в сельской местности с ее богатыми топонимами и микротопонимами. В них же упоминаются и исчезнувшие названия географических объектов.

В 2022 г. В. Д. Березуцкий и Л. Д. Федорина (Березуцкая) опубликовали мемуары своего отца, Дмитрия Федоровича Березуцкого, большую часть своей жизни проработавшего на руководящих должностях в сельском хозяйстве Воронежской области [4].

Автор «Воспоминаний» приводит исторические сведения о свой малой родине – селе Семено-Александровка современного Бобровского муниципального района, в котором он родился в 1929 г.: «Там, где сейчас село Семено-Александровка, располагалось пять хуторов. Уже в 1859 г. 48 дворов было в Семеновском поселении, 40 – Александровском поселении (названия – по фамилиям первых поселенцев). В 1887 г. поселение получило название Семено-Александровка. Но до сих пор местные пожилые люди называют село Леоновкой» [4, 5].

Получив назначение на должность директора МТС в селе Красный Лиман, Д. Ф. Березуцкий изучил историю и этого населенного пункта: «История возникновения села Красный Лиман восходит к началу 1780-х гг. В 1780 г. при обследовании земель вокруг речки Тамлык было обнаружено, что в пойме речки на большом удалении друг от друга стояли четыре домика хуторян. Через 17 лет здесь уже стояло семь домов. В 1820–1830-е гг. в этом месте поселилась большая группа семей из села Хреновое, что под Новой Усманью. Поселок переселенцев по названию прежнего хутора стали называть Хреновскими Выселками. В 1859 г. здесь проживал 81 человек. Позднее переселение на богатые черноземы из Хренового продолжалось, но ставили свои дома переселенцы по левобережью речки в сторону Панино в километре от первых

поселенцев. Это новое селение получило название Ново-Хреновские Выселки. В 1892 г. в центре села была построена большая церковь Успения в стиле неоклассицизма, звон колоколов которой был слышен на десятки километров. В 1930-е гг. она была разрушена в значительной степени в период борьбы с «опиумом для народа». В 1900 г. в селе проживало 4445 человек в 523 дворах, 11 ветряных мельниц, восемь кирпичных заводов, несколько кузниц, чайная лавка, трактир. В селе действовали две ярмарки. До 1928 г. село входило в состав Хреновсковыселковой волости. В советское время в связи с организацией Лимановского района Хреновские Выселки стали районным центром, который получил название Красный Лиман. Лиманами называют низменную местность с озерами без камышей и тростников. Такие озера, теперь почти полностью пересохшие еще в годы моего детства, были в треугольнике Красный Лиман – 2-й Лиман – Александровка (на трассе Анна-Воронеж). Красный – это прилагательное, означающее советскую принадлежность (Красный воин, Красный партизан, Красное знамя)» [4, 115].

В своих мемуарах Д. Ф. Березуцкий не раз возвращается к истории населенных пунктов и этимологии их названий. В частности, он так описывает поселок Крысиные Дворики: «“Крысиное” название выселки получили не от названия хитрого и умного зверька, докучающего человека воровством, а от фамилии первого поселенца в это место, крестьянина по фамилии Крысин. Он пришел сюда в столыпинское время из соседнего села. Плодородный чернозем, близость большака-тракта, как тогда называли главную дорогу между крупными населенными пунктами, близкий уровень грунтовых вод, наличие пастбищных угодий привлекли сюда вслед за Крысиным еще три десятка крестьянских семей» [4, 193].

Автор гордится тем, что благодаря ему в начале 1960-х гг. этот населенный пункт не был ликвидирован как неперспективный: «Маленькие домики, в основном покрытые соломой, без палисадников, без электричества и радио. В поселке проживало тогда 35 трудоспособных крестьян, свекловичное звено выращивало свеклу на 70 гектарах и получало ежегодно хорошие урожаи. И вот вместо помощи селянам им предложили переселиться. Какой-то высокий чиновник из ЦК, проезжая с первым секретарем обкома

партии по нашим краям, возмутился наличием таких заброшенных деревень на больших трассах и принудил его дать обещание, что деревня будет снесена в течение двух лет одновременно с Уткиными Двориками.

Конечно, ликвидировать деревеньку с населением более 100 человек было безумием: рядом – плодородная земля, асфальтированная дорога, до центра производственного участка всего три километра. Там восьмилетняя школа, молочная и свиноводческая фермы, клуб, медпункт.

По моему поручению колхозный строитель быстро сделал грамотный расчет потребности в стройматериалах. На правлении колхоза мы обсудили экономические выкладки преимущества оставления Крысиных Двориков на месте перед вариантом переселения. Чтобы защитить свои выкладки, нужно было ехать в обком партии. В обкоме меня принял сам Степан Дмитриевич Хитров, тогдашний первый секретарь обкома партии.

Мне удалось доказать необходимость и выгоду для колхоза и колхозников не трогать Крысины Дворики, а привести их в должный порядок – обустроить, электрифицировать, провести радио, заменить соломенные крыши на шиферные, устроить палисадники, побелить, покрасить, навести порядок. Я не просил на это из госбюджета ни копейки, предложив сделать перестройку деревни собственными силами и средствами. Хитрова такой вариант удовлетворил.

Провели сход, выявили потребности в материалах каждого двора и поставили условие: в течение этого же года провести перестройку деревни собственными силами, колхоз же выделял бесплатно стройматериалы, подводил электричество и радио. Люди по-доброму отнеслись к нашим условиям. Как муравьи они дружно взялись за дело, одновременно колхозные строители и электрики вели электролинию.

В результате ни одна семья не ушла из Крысиных Двориков. Жаль, что с моим уходом не продолжился второй этап обустройства деревни, ведь мы планировали открыть там медпункт и начальную школу» [4, 193–194].

Немало внимания уделено и соседнему поселку: «Уткины Дворики – название более поэтичное. Первые поселенцы здесь

появились раньше, чем в Крысиных Двориках. В прошлом веке предприимчивый крестьянин Уткин, купив участок земли между огромным болотом и большаком, построил здесь приезжую избу, и с первых дней начал получать выгоду. Здесь отдыхали от долгой дороги лошади и путники, весной и осенью пережидали непогоду воронежские охотники. У расторопного хозяина всегда можно было купить и водочки, и неказистой русской закуски. <…> Уткин же позволял за определенную плату пропускать скот по участку своей земли между усадьбой и болотом. Это приносило ему немалый доход.

Когда к Уткину переселились другие поселенцы, образовался хутор. Уткин построил из кирпича небольшую школу, где с 1930-х по 1955-е гг. располагалось правление колхоза им. Молотова. Коллективизация заставила Уткина уйти в Воронеж, ушли туда же и растворились со временем его родственники.

С годами люди поселка привыкли жить дорогой – пустить за плату переночевать путника, воровать все, что можно было унести и что плохо лежит. <…> В начале 1950-х гг. на Двориках еще стояло 23 дома, большинство их были саманные и они вросли в землю так, что окна (вернее, окошки) начинались почти с уровня земли. Все крыши были соломенные. Все, кто жил в поселке, состояли членами колхоза. <…> До завершения ликвидации села царила здесь беспросветная бедность и нищета. Мощные бульдозеры за несколько дней сравняли с землей саманные остатки жилья, выкорчевывали сады и кустарники. Люди разъехались. Вряд ли они стали жить лучше. Они оставили эту землю, где родились, порвалась связь с родной землей, на каждого свалились трудности жизни, трудности адаптации к новым условиям» [4, 190–191].

Автор философски рассуждает об ошибках советской власти по ликвидации неперспективных населенных пунктов: «Страна начала медленно будить бедных, отощавших от войны и голода селян на подъем хозяйства. Вскоре началось укрупнение колхозов, чем намеревались улучшить использование машинно-тракторного парка и на этой основе повысить урожайность сельхозкультур.

Ликвидация малых деревень тогда, в 1960-е гг. (а затем и в 1970-е гг.) обосновывалась их неперспективностью по сравнению с крупными поселениями, где были больницы, клубы, магазины,

телефон, радио, школы. Но сосредоточение крестьянства в крупных селах создавало условия «переселенности». Для переселенцев строили, как правило, двух-трехэтажные дома с маленькими сарайчиками, земельные участки выдавали за селом. Все это затрудняло содержание скота, ведение своего земельного участка. Мне думается, что начавшаяся тогда политика ликвидации неперспективных сел предусматривала постепенное превращение крестьянина в рабочего (без скота и земли). Хотя официально пропагандировалось стремление верхов улучшить жизнь крестьян, цивилизовать ее.

Но жизнь показала, что оставшийся без крестьянского подворья человек теряет связь с землей. Практика показала потом всю несостоятельность такого подхода к крестьянской жизни» [4, 193].

Это явление встречалось повсеместно: «Работая в 1970–1980-е гг. в Грибановке, встречал и здесь последствия приговора о неперспективности многих сел. За Алексеевкой, в 3–4-х километрах от нее остался только одичавший сад бывшего поселка Заря Востока, в лесу между Большой и Малой Грибановкой досыхают в бурьяне одичавшие плодовые деревья и березы Клейменовки и Коммуны. Уже не осталось даже кирпичей от строений. Все поглощено землей. Остались осыпавшиеся погребные ямы, да кирпичный щебень от поселков Калинин и Молотов. Там до 1960-х гг. существовали колхозы имени этих вождей советского периода… » [4, 159].

Об этом же писал с болью бывший житель 1-й Ивановки Панинского района, проживающий сейчас в Рамони, С. В. Кучин: «Участь Каратеевки, Шеинки, Дроновки и тысяч других русских деревень может постичь и 1-ю Ивановку. И никто не узнает, и узнать не захочет, где такая деревня была. Вот это и подвигло меня к написанию истории моего сельца, из которого вышли мои родители. <…> И еще – теплится во мне надежда на то, что молодой человек после прочтения этой книжечки внимательнее отнесется к прошлому своего рода-племени. “Кто ниоткуда – тот никуда”, сказал какой-то англичанин. Будем же помнить, откуда мы!» [5, 6].

Таким образом, мемуаристика и прецедентные тексты региональной направленности могут стать одним из вспомогательных средств по изучению исчезнувших топонимов.

Литература

1. *Зубарева Ю. М.* Исследование региональной идентичности в лингвокультурологическом аспекте / Ю. М. Зубарева // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2024. – № 1 (52). С. 90–95. DOI 10.36622/2587-9510.2024.63.51.016.

2. *Попова Е. А.* Региональные агионимы в ономастическом пространстве провинциального (липецкого) текста и проблема формирования медийно-информационной грамотности обучающихся / Е. А. Попова // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2023. – № 4 (51). С. 74–80. DOI 10.36622/AQMPJ.2023.69.93.012.

3. *Ткаченко О. С.* Мемуаристика как фактор формирования читательского восприятия / О. С. Ткаченко // Научный вестник МГТУ ГА. – 2005. – № 95. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/memuaristika-kak-faktor-formirovaniya-chitatelskogo-vospriyatiya (дата обращения: 22.03.2024).

4. *Березуцкий Д. Ф.* Воспоминания / Д. Ф. Березуцкий / сост. и ред.: В. Д. Березуцкий, Л. Д. Федорина. – Воронеж : Научная книга, 2022. – 244 с.

5. *Кучин С. В.* 1-я Ивановка, Толбзинка тожъ / С. В. Кучин. – СПб. : Тип. СПб ГИПТ, 2005. – 79 с.

УДК 811.161.1-119

Е. В. Ситникова

Приазовский государственный технический университет

СВОБОДНЫЙ АССОЦИАТИВНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ КАК ОДНА ИЗ МЕТОДИК ИССЛЕДОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СПЕЦИФИКИ ВНУТРЕННЕГО ЛЕКСИКОНА ЧЕЛОВЕКА

Аннотация. *Данная статья знакомит с процедурой проведения свободного ассоциативного эксперимента в рамках лингвокультурологии. Обосновывается эффективность использования данной методики для рассмотрения внутреннего лексикона носителей русского национально-культурного сознания в гетерогенном языковом окружении.*

Ключевые слова: *свободный ассоциативный эксперимент, лингвокультурология, внутренний лексикон человека, гетерогенное языковое окружение.*

Abstract. *This article introduces the procedure of the free associative experiment within the frame of cultural linguistics. The effectiveness of using this technique to review the internal lexicon of native Russian national-cultural consciousness in a heterogeneous linguistic environment is grounded.*

Key words: *free associative experiment, cultural linguistics, man's internal lexicon, a heterogeneous linguistic environment.*

Антропоцентрический подход к изучению языка определил перспективность и целесообразность современных исследований языка как средства и продукта познавательной деятельности индивида. Изучение процессов восприятия, хранения и переработки информации, непосредственно отражающих процесс человеческого познания через язык, помогает понять, как представлена информация о мире во внутреннем лексиконе человека, в какой степени накопленные знания и опыт человека трансформируются в языковом знаке, как происходит их дальнейшая ретрансляция от человека к человеку.

© Ситникова Е. В., 2024

Внутренний лексикон человека скрыт для исследователей, однако он становится доступным для изучения посредством овнешнения (термин Е. Ф. Тарасова).

В статье «Образ России: методология исследования», анализируя исследовательские подходы и методы вскрытия знаний, входящих в содержание образа России, Е. Ф. Тарасов сформулировал один из принципов анализа сознания человека: сознание доступно для анализа только в своих внешних формах (овнешнениях), которые являются его измененными (превращенными) формами. Степень адекватности анализа сознания целям исследователя зависит от форм овнешнения. При анализе массового сознания исследователю в качестве объекта предстоит отдельный индивид, помещенный в экспериментальную ситуацию, в которой он своим поведением овнешняет собственное сознание в рамках стандартизованной процедуры. Анализ массового сознания предполагает, что обследуется экспериментальное поведение отдельных индивидов, совокупность которых образует выборку по отношению ко всем носителям русского языкового сознания (генеральная совокупность), на которых распространяются выводы, сделанные при анализе выборки. Очевидно, что анализ массового сознания возможен только в том случае, если каждый испытуемый будет демонстрировать экспериментальное поведение в форме, допускающей сравнение с экспериментальным поведением других испытуемых. Такое сравнение возможно только при условии, что такое поведение осуществляется в заранее заданной мерности. Метод контролируемых ассоциаций, известный также как метод семантического дифференциала Ч. Осгуда, позволяет получать от испытуемых стандартизованные реакции в заданной мерности. Этим требованиям отвечает и свободный ассоциативный эксперимент, в котором испытуемые действуют стандартизованно, реагируя одним словом, первым пришедшим в голову, на общий для всех список стимулов [1, 72–73].

Свободный ассоциативный эксперимент представляет собой «один из видов проективной методики исследования личности, позволяющей снять самоконтроль «Я» [2, 37]. В настоящее время данная методика применяется в разных областях науки.

В психологии свободный ассоциативный эксперимент используется для исследования стереотипов массового сознания, опреде-

ления степени сплоченности групп, выявления лидера (социальная психология), обнаружения психосемантики сознания (психология личности), изучения индивидуальных особенностей мышления (дифференциальная психология) и т. д.

Социологи с помощью свободного ассоциативного эксперимента выявляют социальный компонент знания, исследуют качественное разнообразие социальных смыслов и социальных проблем. Определенные в ходе эксперимента типы реакций (связанные с вовлеченностью в политическую жизнь, доходом, стилем жизни, профессиональные, гендерные) обнаруживают разный социальный опыт информантов. Данные о частотности личных и социальных реакций (прежде всего политических и экономических) помогают сделать предположение о соотношении приватной и общественно-политической сфер.

В судебной практике свободный ассоциативный эксперимент может помочь в установлении истинности или ложности показаний. Использование вербальных стимулов, отражающих как содержание, так и динамику криминального события, позволяет выявить наличие признаков «охраняемой» субъектом информации, при обращении к которой отмечается рост психической напряженности, вызывающей изменения реакций подэкспертного.

В медицине свободный ассоциативный эксперимент применяется в психодиагностике и в психотерапии неврозов (психоанализ). В психодиагностике с помощью свободного ассоциативного эксперимента устанавливают патологические изменения психики и измененные состояния сознания. Психоанализ по типу возникающих ассоциаций, частоте однотипных ассоциаций, величине латентных периодов (времени между словом-стимулом и ответом испытуемого), поведенческим и физиологическим реакциям позволяет судить о скрытых влечениях и «аффективных комплексах» испытуемого. Свободный ассоциативный эксперимент применяют также для изучения эффективности действия фармакологических веществ.

Нами данная методика была применена для рассмотрения внутреннего лексикона носителей русского национально-культурного сознания в рамках лингвокультурологии.

О правомерности использования свободного ассоциативного эксперимента в лингвистических исследованиях говорят многие уче-

ные. Е. И. Горошко, например, утверждает, что условия свободного ассоциативного эксперимента «достаточно близки к естественным, и собственно форма проведения без специальной ориентировки на конечный результат и его простота “снимают” искусственность экспериментальной обстановки и приближают ее к нормальным условиям функционирования речевой способности» [3, 5].

По мнению Т.И. Доценко, при использовании свободного ассоциативного эксперимента, «поведение информанта менее всего зависит от контекста экспериментальной ситуации и фундаментально связано со значением. При таком подходе не только слово-стимул (S), но и ассоциативная пара “стимул-реакция” (S – R) понимаются как автономные и изолированные явления, а все множество отношений, возникающих между информатором и экспериментатором, информантом и конситуацией, сводится лишь к отношению информанта к воспринимаемому слову-S как отдельному явлению» [4, 149].

Н. В. Уфимцева отмечает ряд преимуществ изучения результатов свободного ассоциативного эксперимента: «Первое преимущество изучения ассоциативных реакций заключается в соотнесенности с семантической структурой словарного состава языка (точнее, словарного запаса носителей языка). Свободный ассоциативный эксперимент дает возможность получить информацию относительно психологических эквивалентов «семантических полей» и вскрыть объективно существующие в психике носителя языка семантические связи слов.

Второе преимущество изучения ассоциативных реакций заключается в их обусловленности собственно языковыми синтагматическими связями слова, почти не привлекавшими внимание лингвистов. Между тем именно синтагматический характер реакций представляет наибольший теоретический и практический интерес в плане обучения языку.

Третье преимущество изучения ассоциативных реакций заключается в том, что по ним можно судить о «правилах» совместной встречаемости слов в речи, о речевой синтагматике, причем закономерности распределения слов в свободном ассоциативном эксперименте и вероятность появления их в потоке речи чрезвычайно близки. Поскольку закономерности ассоциирования слов

играют существенную роль в системе факторов, обусловливающих порождение конкретного речевого высказывания, то изучение ассоциаций является необходимой основой, на которой может развиваться и теория речевой деятельности, и теория владения языками.

Четвертое преимущество изучения ассоциативных реакций заключается в том, что эти материалы можно рассматривать как специфичный для данной культуры и языка «ассоциативный профиль» образов сознания, которые интегрируют в себе умственные и чувственные знания, которыми обладает конкретный этнос» [5, 229].

Явления реальной действительности, воспринимаемые человеком в процессе деятельности и общения, отображаются в его сознании таким образом, что это отображение фиксирует причинные связи явлений, предметов и эмоций, вызываемых их восприятием. Основываясь на этом допущении, определенная совокупность ассоциаций может рассматриваться как модель сознания человека, которую принято называть ассоциативным тезаурусом.

Ассоциативный тезаурус – это один из возможных способов описания «коллективного обыденного» языкового сознания реальных носителей языка, это такая модель сознания, которая представляет собой набор правил оперирования знаниями (вербальными и невербальными значениями) о культуре носителей определенного лингвокультурного сообщества [6, 103]. Представленный в виде многомерной ассоциативной сети ассоциативный тезаурус дает четкое представление об устройстве и функционировании языкового сознания «усредненного» носителя того или иного языка и тем самым о его образе мира.

Свободный ассоциативный эксперимент проводился нами с ноября 2010 г. по октябрь 2013 г. среди представителей русской этнолингвокультуры, проживающих на территории этнической родины, а также в Украине, США, в странах Европейского союза (Греция, Кипр, Италия, Нидерланды, Германия) и Азии (Индия, Израиль). В эксперименте приняли участие 712 человек. Возраст испытуемых варьировался от 15 до 85 лет.

Целью эксперимента являлся анализ изменений в культурной семантике единиц внутреннего лексикона человека, произошедших под влиянием гетерогенного языкового окружения.

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 языковых маркеров национально-культурного сознания (далее ЯМНКС), выделенных И. В. Приваловой [7; 8]: ЯМНКС лингвоструктурного, лингвокультурного и лингвоэкологического типов.

В группу стимулов-ЯМНКС лингвоструктурного типа были отобраны слова, структурно-семантические характеристики которых отражают особенности восприятия окружающей действительности носителями русской этнолингвокультуры: *морозить, знобить, светать, вечереть, вы, бабушка, дедушка, болеть, плыть, сидеть.*

В качестве стимулов-ЯМНКС лингвокультурного типа были рассмотрены языковые единицы, специфика которых обусловлена различными экстралингвистическими факторами: традиционными формами коммуникации; сложившимися в ходе эволюции языка особенностями распределения и обозначения цвета, пространства, времени; бытовой и культурной сферами жизни; наличием уникального для каждой этнокультурной группы корпуса прецедентных текстов: *Здравствуйте!, Привет!, До скорого!, Увидимся!, Пока!, На здоровье!, С легким паром!, Спокойной ночи!, Всего хорошего!, Будьте здоровы!, Так держать!, Молодец!, Добро пожаловать!, Горько!; вороной, гнедой, русый, рыжий, карий, красный, переулок, проулок, область, деревня, сутки, миг, мгновение, возраст, три, семь; окрошка, оливье, каравай, холодец, солянка, пельмени, буханка, баранка, пирог, пирожки, блины, щи, борщ, вобла, кулич, пасха, квас, кисель, самогон, водка, ушанка, распашонка, платок, валенки, святки, крещенский, масленица, тамада, дружка, частушка, хоровод, балалайка, матрешка, береза, дуб, гостинка, коммуналка, усадьба, дача, авоська, маршрутка, теща, свекровь, сваха, кума, столовая, чебуречная, рубль, копей-*

ка, Баба-Яга, Дед Мороз, Снегурочка, Водяной, Леший, Домовой, субботник, суворовец, бомж, тусовка, аврал, советский, декрет, первомай, перестройка, путч; авось; при царе Горохе, Кузькина мать, во всю ивановскую, на сносях, семи пядей во лбу, точить лясы, бить баклуши, лыка не вяжет, не лыком шит, узнать всю подноготную, с бухты-барахты, глухая тетеря, как с гуся вода, зубы заговаривать; Золушка, Отелло, Буратино, Иван Сусанин, Обломов, Плюшкин, Мать Тереза, Иуда, Павлик Морозов, Сталин, Мертвые души, Кто виноват?, Что делать?, Окно в Европу, 37-й год, МММ, Поле чудес.

Группу стимулов-ЯНМКС лингвоэкологического типа составили слова, появившиеся в русском языке в начале XXI века, находящиеся на разных стадиях освоения их носителями языка и зафиксированные словарями иностранных слов последних изданий: *флешмоб, онлайн, провайдер, граффити, ланч, супермаркет, консалтинг, органайзер, опция, паркинг, респект, бойфренд*.

Значительное количество участников эксперимента может быть объяснено следующим образом. Еще А. А. Леонтьев отмечал, что «если мы имеем 1000 испытуемых, то совершенно ясно, что, каковы бы ни были индивидуальные особенности этих испытуемых, общая тенденция “пробьется”, хотя бы в наиболее частых ответах» [9, 13].

По мнению Г. А. Черкасовой, увеличение на 100 человек количества респондентов, отвечающих на стимулы, увеличивает в среднем на 36,41 % число разных реакций, тем самым возрастает достоверность количественного распределения реакций, более того, при увеличении объема выборки (опроса) относительные частоты встречаемости (ранги) «постоянных» реакций стабилизируются [10, 243].

Согласно Н. В. Уфимцевой и Е. Ф. Тарасову, на достоверность свободного ассоциативного эксперимента влияет прежде всего количество испытуемых и количество слов-стимулов (не менее 100) [11, 23].

Сами участники эксперимента подобраны таким образом, что «структура данного «множества» не слишком отличается от социальной, профессиональной, возрастной структуры языкового коллектива» [9, 13]. Это люди разные по возрасту, обучающиеся

или уже получившие какое-либо образование, имеющие определенный профессиональный опыт и проживающие в различных административно-территориальных единицах. Только в этом случае ответы, полученные в ходе эксперимента, будут «весьма мало подвержены влиянию социально-профессиональных, культурных, поло-возрастных факторов» [9, 13–14].

Ассоциативный материал, полученный в ходе данного свободного ассоциативного эксперимента, позволил создать классификацию реакций, обладающую горизонтальной структурой, рассматривающую ассоциативную связку «стимул – реакция», характеризующуюся линейностью структуры, основанную на лингвокультурологическом принципе и направленную на изучение культурного содержания ЯМНКС как единиц внутреннего лексикона человека. Ниже прилагается фрагмент ассоциативного рейтингового словника представителей русской этнолингвокультуры в гетерогенном языковом окружении (смоделированное ассоциативное поле слова-стимула *береза*):

БЕРЕЗА

дерево (62), *Россия (*32), *сок* (27), *роща* (16), *белая* (15), *сережки* (15), *Есенин* (13), *«Во поле березка стояла …»* (10), *лето* (10), *красота* (9), *лес* (9), *Родина* (9), *«Белая береза под моим окном…»* (7), *веник* (7), *стройная* (7), *береста* (6), *листья* (5), *природа* (5), *ансамбль* (4), *весна* (4), *кладбище* (4), *кудрявая* (4), *русская* (4), *символ России* (4), *телевизор* (4), *белоствольная* (3), *березняк* (3), *высокая* (3), *дрова* (3), *зеленая* (3), *Русь* (3), *мебель* (3), *стихотворение* (3), *бруньки* (2), *ветерок* (2), *грибы* (2), *девушка* (2), *зеленые листочки* (2), *зелень* (2), *изящная* (2), *карликовая* (2), *красивая* (2), *красиво* (2), *народная медицина* (2), *«От чего так в России березы шумят …»* (2), *пейзаж* (2), *песня* (2), *«Подари, березка, мне свои сережки …»* (2), *поле* (2), *посадки* (2), *почки* (2), *родное* (2), *сарафан* (2), *ствол* (2), *стихи* (2), *тонкое дерево* (2), *черно-белая* (2), *Шукшин* (2), *белый ствол; берег; валютный магазин; висячие ветки; «Вы шумите, шумите, надо мною, березы …»; дает силы; деревня; деревня Березовка; деревья; детство; длинные ветви; душа; дятел; жизнь; зеленые молодые листочки; зеленый цвет; камень; клещи и мусор сверху; клопы; кора; кротость; кудри; ла-*

вочка; лиственное дерево; листья шумят; меланин; небо; нежность; окно; осина; подберезовик; полоски; попугай; посадил; пригорок; прогулка; простор; радует глаз; розги; русский лес; русское дерево; сказки; скромность; соседская; стихотворение Пушкина; стройный стан; с черными пятнами; традиция; Троица; улица; упражнение; фотографии; хоровод; чистота; шашлыки; школьный двор; язычество.

Общее число ассоциативных реакций	423	Общее количество ассоциатов	115
Число повторяющихся реакций	366	Число повторяющихся ассоциатов	58
Единичные реакции (ассоциаты)	57	Количество отказов	–

Полученные реакции в зависимости от степени проявления в них культурной информации распределяются на четыре группы:

1) формальные реакции;

2) индивидуальные реакции;

3) логоэпистемы;

4) реакции, фиксирующие изменения в знаниях и представлениях носителей русской этнолингвокультуры.

Среди реакций, фиксирующих изменения в знаниях и представлениях носителей русской культурной традиции под влиянием гетерогенного языкового окружения, выделяются:

– иноязычные реакции, переданные как с помощью алфавита языка перевода, так и буквами кириллицы: *на здоровье! – лехаим!*, *семь – happy end*, *МММ – μέσα μαζικής μεταφοράς* и т. д.;

– обозначения реалий, не характерных для русского этнокультурного пространства: *пасха – баран на вертеле* (атрибут пасхальных праздников в Греции), *болеть – Комаровский* (известный в Украине педиатр), *бомж – институция, которая дает убежище бездомным* (благотворительная организация в Голландии) и т. д.;

– сопоставления реалий различных национально-культурных пространств: *мертвые души – Верховная Рада*, *добро пожало-*

вать! – редко увидишь на русском в Греции, щи – украинская кухня лучше и т. д.;

– реакции, подчеркивающие принадлежность понятия или реалии, обозначенной стимулом, к русской этнолингвокультуре: *водка – русские отдыхают, что делать? – главный вопрос в России, частушка – русская деревня* и т. д.;

– реакции, свидетельствующие об утрате определенной части культурно значимого содержания стимулов: *Плюшкин – сказочный персонаж, Иван Сусанин – война 1812 г., перестройка – Хрущев* и т. д.;

– реакции-показатели изменения значения языковых единиц: *глухая тетеря – глупый, знобить – жадничать, гнедой – человек, которого что-то мучает* и т. д.;

– реакции-нарушения языковой нормы: *самогон – большой бутыль, платок – одевать, домовой – деревянный сруб* и т. д.

Результаты свободного ассоциативного эксперимента позволили сделать следующие выводы.

1. Вербальными репрезентантами внутреннего лексикона человека являются ЯМНКС, в которых отражены знания и представления определенного этноса об окружающем мире. Содержание данных маркеров меняется в зависимости от того национально-культурного пространства, в котором находятся представители этноязыкового сообщества. При этом ассоциативные поля ЯМНКС характеризуются устойчивостью ядра и разного рода изменениями в периферийных зонах. Следовательно, внутренний лексикон человека является динамичной, культурно обусловленной системой, характеризующейся гибкостью структуры, подверженностью влиянию внешних факторов и обусловленностью индивидуальными психофизиологическими особенностями каждого конкретного носителя определенной этнолингвокультуры.

2. Методика свободного ассоциативного эксперимента, основанная на анализе словесных ассоциаций испытуемых, является одной из наиболее эффективных методик исследования внутреннего лексикона человека и его национально-культурной специфики, так как она позволяет проанализировать особенности семантических связей, семантический объем слов и является инструментом овнешнения образов сознания носителей русского языка.

Литература

1. *Тарасов Е. Ф.* Образ России: методология исследования / Е. Ф. Тарасов // Вопросы психолингвистики. – 2006. – № 4. – С. 69–73.

2. Большой психологический словарь / [под ред. Б. Мещерякова, В. Зинченко]. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК ; М. : ОЛМА-Пресс, 2003. – 666 с.

3. *Горошко Е. И.* Интегративная модель свободного ассоциативного эксперимента : монография / Е. И. Горошко. – М. : Институт языкознания РАН ; Х. : РА-Каравелла, 2001. – 318 с.

4. *Доценко Т. И.* Ассоциативный эксперимент и речевое поведение информанта в экспериментальной ситуации / Т. И. Доценко // Слово отзовется : памяти А. С. Штерн и Л. В. Сахарного : сборник статей / Федеральное агентство по образованию ГОУ ВПО «Пермский гос. ун-т»; редкол. : Т. И. Доценко и др.]. – Пермь : Пермский ун-т, 2006. – С. 149–158.

5. *Уфимцева Н. В.* Ассоциативный тезаурус как модель языкового сознания носителей языка / Н. В. Уфимцева // Языковое сознание : динамика и вариативность. – М., Калуга : Институт языкознания РАН (ИП Шилин И. В.), 2011. – С. 228–239.

6. *Уфимцева Н. В.* Языковое сознание как отображение этносоциокультурной реальности / Н. В. Уфимцева // Вопросы психолингвистики. – 2003. – № 1. – С. 102–110.

7. *Привалова И. В.* Интеркультура и вербальный знак : лингвокогнитивные основы межкультурной коммуникации : монография / И. В. Привалова. – М. : Гнозис, 2005. – 469 с.

8. *Привалова И. В.* Языковое сознание : этнокультурная маркированность (Теоретико-экспериментальное исследование) : автореф. дис. … д-ра филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / И. В. Привалова. – Москва, 2006. – 50 с.

9. *Леонтьев А. А.* Общие сведения об ассоциациях и ассоциативных нормах / А. А. Леонтьев // Словарь ассоциативных норм русского языка / [А. А. Леонтьев, А. П. Клименко, А. Е. Супрун и др.; под ред. А. А. Леонтьева; Ин-т русского языка им. А. С. Пушкина]. – М. : Изд-во Московского университета, 1977. – 192 с.

10. *Черкасова Г. А.* Квантитативные исследования ассоциативных словарей / Г. А. Черкасова // Общение. Языковое сознание. Межкультурная коммуникация : к 70-летию докт. филол. наук, проф. Е. Ф. Тарасова : [сборник / Рос. акад. наук, Ин-т языкознания; редкол.: В. А. Виноградов и др.]. – Калуга : Ин-т языкознания РАН : КГТУ им. К. Э. Циолковского, 2005. – С. 227–244.

11. *Уфимцева Н. В.* Проблемы изучения языкового сознания / Н. В. Уфимцева, Е. Ф. Тарасов // Вопросы психолингвистики. – 2009. – № 10. – С. 18–25.

УДК 821.161.1

Сун Сюмэй

Институт иностранных языков Юго-Восточного университета Китая

Т. Ю. Яровая

Воронежский государственный университет

ПЕРЕВОД, ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА Л. АНДРЕЕВА В КИТАЕ

Аннотация. *В статье рассматривается история перевода и исследования Л. Н. Андреева в Китае. В развитии переводной деятельности и активном изучении его творчества китайские исследователи достигли определенных успехов, глубоко проанализировав прозу и драматургию писателя. Андреев, как Горький, и другие известные русские писатели, оказал большое влияние на современную китайскую литературу, в том числе на Лу Синя, Мао Дуня, а также некоторых современных китайских писателей.*
Ключевые слова: *Л. Н. Андреев, переводы Л. Н. Андреева, исследование творчества Андреева, рецепция Андреева в Китае.*

Abstract. *The article examines the history of L. N. Andreev's translation and research in China. In the development of translation activities and active study of Andreev's work, Chinese researchers have gained a deeper understanding of this Russian writer, playwright and prose writer. Andreev, as well as Gorky and other famous Russian writers, had a great influence on modern Chinese literature, such as Lu Xun, Mao Dun and other Chinese contemporary writers.*
Key words: *L. N. Andreev, Andreev's translation, Andreev's research, Andreev's reception in China.*

Леонид Николаевич Андреев (1871–1919) – известный прозаик и драматург Серебряного века. Когда он вышел на русскую литературную арену, сразу привлек своей индивидуальной манерой письма Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и Н. К. Михайловского. А. П. Чехов сказал об Андрееве, что «…рано или поздно публика привыкнет и это будет большое имя» [8]. А в глазах Л. Н. Толсто-

© Сюмэй Сун, Яровая Т. Ю., 2024

го ситуация с появлением нового талантливого писателя в России выглядела как надежда на обновление литературы XIX столетия. Современники М. Горький, А. А. Блок, А. Белый, Д. С. Мережковский, В. Б. Шкловский, В. В. Вересаев, В. Г. Короленко и К. И. Чуковский также высоко оценили творчество Л. Н. Андреева. Максим Горький писал: «Для меня несомненно, что Л. Андреев … является самым интересным писателем Европы и Америки, и я думаю, что он в то же время самый талантливый писатель двух частей света» [1]. С одной стороны, для писателей-реалистов М. Горького, И. А. Бунина, Ф. К. Сологуба, В. В. Вересаева, М. П. Арцыбашева Л. Н. Андреев проявлял себя как близкий соратник, а с другой стороны, ими были замечены символические, импрессионистские, экспрессионистские художественные особенности в творчестве нового талантливого писателя. Л. Н. Андреев признавался в письме М. Горькому: «Кто я? Для благороднорожденных декадентов – презренный реалист; для наследственных реалистов – подозрительный символист» [2], [6].

А в Китае имя Л. Андреева появилось в 1909 г. Современный китайский писатель Лу Синь и его брат перевели два его рассказа. Было замечено, что в творчестве Л. Андреева «… устраняется разница между внутренним миром и внешним проявлением, соединяется душа и тело. В рассказах Андреева наблюдаются символистские и импрессионистские признаки, а реальность всегда сохраняется» [5].

Переводы Л. Андреева в Китае

Переводы Андреева на Западе появились в 1902 г., а спустя 7 лет его рассказы перевели в Китае. В 1909 г. известный современный китайский писатель Лу Синь (настоящее имя Чжоу Шужэнь) перевел рассказы Андреева «Молчание» и «Ложь», которые потом были опубликованы в «Сборнике зарубежных рассказов», отредактированном Лу Синем и его братом Чжоу Цзожэнем. Заметим, что «Молчание» и «Ложь» были переведены Лу Синем на китайский не с русского, а с немецкого языка.

В Китае наблюдалось две волны переводов Андреева. Первая – в период с 1909 по 1949 г., а вторая – после 1980 г. В период

первой волны всего было выпущено 85 изданий на китайском языке, в которые включены 39 произведений Андреева (26 повестей и рассказов, 13 пьес) [4].

Первая волна переводов Андреева в Китае была разделена на три этапа. Первый этап в основном относится к 1910 г. Лу Синь и другие литераторы перевели такие произведения, как «Ложь», «Молчание», «Мысль» и отрывок «Красного смеха»; они были опубликованы в журналах и переведены с английского, японского и немецкого языков на язык вэньянь (классический письменный язык в Китае до начала XX в.).

А второй этап перевода Андреева в Китае начался в 20-х гг. XX в. Октябрьская революция в России принесла марксизм в Китай, в русской литературе китайские писатели нашли революционную мысль, любовь и сочувствие к бедным, ненависть к старому строю. Они обращали большое внимание на многих русских писателей, в том числе на Л. Андреева. Новые произведения Андреева скоро были переведены в Китае: «Бен-Товит», «Елеазар», «Цветок под ногою», «Океан», «Великан», «Любовь, Вера, Надежда», «Марсельеза», «Смех», «На станции», «Друг», «Кающийся», «Город», «Набат», «Царь голод», «Анатэма», «К звездам», «Король, закон и свобода», «В темную даль», «Книга», «Ангелочек», «Кусака», «В подвале» и др. Большинство переводов было помещено в журналах и газетах, остальные вышли в свет книгами. Обратим внимание, что переводы Андреева того этапа были изданы не на языке вэньянь, а на языке байхуа (разговорный, повседневный язык). 1929 г. может быть назван годом переводов Л. Андреева в Китае, потому что именно в этом году было выпущено большинство произведений писателя.

Третий этап первой волны – 1930-1940-е гг. В это время наблюдается подъем переводов русской литературы в Китае, встречаются переиздания и новые варианты переводов рассказов и пьес Андреева: «Рассказ о семи повешенных», «Тот, кто получает пощечины», «Жизнь человека», «Собачий вальс» и «Красный смех». Опубликованы первые варианты перевода таких произведений, как «Два письма», «Жертва», «Профессор Сторицын», «Екатерина Ивановна».

Вторая волна переводов Андреева началась после 1980-го г. В период этой волны изданы новые варианты переводов известных повестей и рассказов, а также сборник пьес «Жизнь Василия

Фивейского», «Дневник Сатаны». Произведения «Красный смех» и «Рассказ о семи повешенных» неоднократно помещались в разных сборниках. Однако следует отметить, что в Китае до сих пор не издано полного собрания произведений Андреева.

Исследование творчества Л. Андреева в Китае

Исследование творчества Л. Андреева в Китае началось с его переводов. В 1909–1949-е гг. об Андрееве упоминали в предисловиях к переводам или в книгах о русской истории. В целом можно констатировать, что подробного анализа произведений Андреева в тот период не было, рецензии о нем остались в качестве общих сведений о творчестве и личности писателя. Первыми, кто охарактеризовали личность Леонида Андреева и его произведения, были Лу Синь и его младший брат Чжоу Цзожэнь. Они рассказали об Андрееве в «Сборнике зарубежных рассказов». Лу Синь считал Андреева «загадочным, глубоким» писателем и мастером, который «сохраняет индивидуальность».

В 1924 г. вышла в свет известная «Краткая история русской литературы» [9] китайского писателя, литературоведа Чжэн Чжэньдо, которая стала популярна в современном Китае. В книге Чжэн Чжэньдо подробно разбирает источники, исторические условия и литературные группы от Ломоносова до Маяковского и Демьяна Бедного. Автор особо выделил приложение, где был перечислен ряд книг о русской литературе того времени. Чжэн Чжэньдо объединил Чехова и Андреева в одну главу, возможно, по причине широкого охвата произведений, объединенных «мрачностью жизни». В описании Андреева были проанализированы антивоенные рассказы и повести, пьесы и рассказы с поисками смысла жизни, а также модернистские рассказы «с отчаянием, растерянностью и печалью». Чжэн Чжэньдо считал, что Андреев, продолжая классическую традицию Л. Толстого и других русских писателей, отличался своими инновационными художественными особенностями. В описании «мрачной» жизни героев произведений Андреева была отражена сила гуманизма.

В 1930–1940 гг. еще две книги об Андрееве пользовались большой популярностью в Китае: литературный критик и писатель ки-

тайского Левого фронта Цянь Синцунь создал «Биографию Л. Андреева» (1931), а Хуан Юань перевел «Книгу о Леониде Андрееве» Горького (1937), которая была выпущена в 1922 году в Берлине, Петербурге и Москве, и несколько раз переиздана в Китае.

«Биография Л. Андреева» Цянь Синцуня была разделена на 6 глав [7]. В первой главе автор представляет Горького и Андреева противоположными писателями. Горький является певцом успеха, буревестником, а Андреев – предсказателем неудачи, этаким вороном-предсказателем. По мнению Цянь Синцуня, они описали разные стороны жизни: в творчестве Горького наблюдаются героические настроения, Андреев же показывает читателю отчаянно-печальную картину жизни. Во второй главе автор рассказал о писательском пути Андреева. В третьей, четвертой и пятой главах были затронуты вопросы жизни человека, антивоенная и революционная темы в рассказах и пьесах Андреева. В шестой главе автор дает оценку жизненно важным вопросам человеческого бытия, касающимся мыслей и поступков, что всегда заслуживает внимания писателей.

«Книга о Леониде Андрееве» [3] Горького была переведена с английского языка на китайский. Она является отрывком оригинала «Книги о Леониде Андрееве: воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Г. Чулкова, Б. Зайцева, Н. Телешова, Е. Замятина, Андрея Белого». В китайском переводе Горький правдиво рассказал о таланте своего сердечного и надежного друга Андреева, при этом выразил свое противоречивое отношение к творчеству Андреева. Мнение Горького в книге оказало большое влияние на дальнейшие исследования Андреева в Китае.

После 1980-х гг. интерес китайских русистов к русской литературе Серебряного века стимулировал дальнейшие научные исследования Андреева в Китае, они становились все более глубокими и многогранными, акцентировали внимание ученых на различных проблемах творческого наследия русского писателя. Например: «Андреев и философия» (в том числе «Андреев и экзистенциализм», «Андреев и экспрессионизм», «Андреев и импрессионизм», «Андреев и философия жизни», «Андреев и декадентство»), «Андреев и религия» («Андреев и Евангелие», «Пессимизм и эсхатология в произведениях Андреева»), «Андреев и Лу Синь», «Андреев

и современная китайская литература», «Андреев и русская литература» (в том числе «Андреев и Достоевский», «Андреев и Зайцев», «Андреев и Горький»). В произведениях Андреева китайскими русистами исследуются образы отдельных персонажей, городов, демонов; темы болезни, плача, войны и смерти, хронотоп и т. д.

Еще несколько слов посвятим причинам выбора контекстов для переводов в исследованиях китайских русистов. Это связано с разными факторами, в том числе, и с международными отношениями между Китаем и Россией, в которых большую роль играли социальная сфера и идеология. Во-первых, в начале XX в. социальная реальность в Китае требовала силы гуманизма для разоблачения трудной жизни и низкого статуса простых людей; во-вторых, Октябрьская революция принесла в Китай марксизм и открыла путь для перевода русской литературы в Китае; в-третьих, после 1949 г. китайские переводчики почти не обращались к творчеству Л. Андреева из-за идеологических разногласий между Китаем и СССР; в-четвертых, после введения в Китае Политики реформ и открытости в стране наметился небывалый подъем переводческой деятельности, с еще большим вниманием китайские ученые обратились к литературе Серебряного века, в том числе к изучению творчества Л. Андреева.

Рецепция Л. Андреева в Китае

Творчество Л. Андреева оказало большое влияние на китайских писателей начала XX в. Лу Синь, Юй Дафу, Мао Дунь, Фэн Чжи и Ши То признавали тот факт, что некоторые свои рассказы написали после прочтения произведений Андреева. Так, например, Лу Синь считал, что свои рассказы «Лекарство» и «Записки сумасшедшего» создал под влиянием Андреева. Однажды он сказал, что Андреев влияет на него больше, чем Толстой и Горький. Растерянность интеллигентов перед революционной неудачей в произведениях Андреева проявилась в творчестве многих китайских современных писателей, например, в известных произведениях Юй Дафу, Мао Дуня и Фэн Чжи. Ши То, который работал сотрудником «Радио Советского Союза в Шанхае» в 1940-х гг., написал пьесы «Большой цирк» и «Постоялый двор» в 1948 г. Он

сам признавал, что пьеса «Большой цирк» была написана под влиянием рассказа Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины», а после прочтения «На дне» Горького в 1948 году был выпущен «Постоялый двор».

В последние годы китайские русисты и литературоведы все больше и больше обращают внимание на влияние русской литературы на современную китайскую литературу, они считают, что нужно уделять особое внимание творчеству таких писателей, как Леонид Андреев, Всеволод Гаршин и др., в изучении которых таится влияние писателей на современную китайскую литературу. Это большая перспектива для китайских исследователей русской литературы.

Литература

1. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72 / гл. ред. И. И. Анисимов. – Москва : Наука, 1965. – С. 278.

2. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72 / гл. ред. И. И. Анисимов. – Москва: Наука, 1965. – С. 351.

3. *Горький М.* «Книга о Леониде Андрееве», перевод Хуан Юаня. – Шанхай : Изд-во Иньцин, 1937. – 126 с.

4. *Ли Цзиньтао*. Перевод и издание Л. Андреева в период конца династии Цин и времени Народной Республики // Литературная теория и критика. – 2022. – № 3. – С. 134–144.

5. *Лу Синь*. Полн. собр. соч. – Т. 11. – Пекин : Изд-во народной литературы, 1973. – С. 259.

6. *Муратова К. Д.* Литература конца XIX – начала XX века (1881–1917) // История русской литературы в 4 томах. – Т. 4 / гл. ред. Н. И. Пруцков. – Ленинград : Наука, 1983. – 783 с.

7. *Цянь Синцунь*. Биография Л. Андреева. – Шанхай : Книгоиздательство литературы и искусства, 1931. – 148 с.

8. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем. Письма. – Т. 10. – Москва : Наука, – 1983. – С. 134.

9. *Чжэн Чжэньдо*. «Краткая история русской литературы». – Чанша : Книгоиздательство Юелу, 2010. – 180 с.

УДК 821.161

Сун Сюмэй

Институт иностранных языков Юго-Восточного университета Китая

Т. Ю. Яровая

Воронежский государственный университет

ГЛОБАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ В ФИЛОСОФСКОМ АСПЕКТЕ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Ч. Т. АЙТМАТОВА «ПЛАХА»)

Аннотация. *Данная статья посвящена глобальным проблемам современности, отраженным в художественной литературе конца XX в. На примере романа известного советского писателя Ч. Т. Айтматова «Плаха» данные проблемы рассматриваются в тесной взаимосвязи с нравственным выбором персонажей в решении вопросов «добра и зла». Каждый случай такого выбора представлен автором с философских позиций его жизненного и литературного опыта. В статье подчеркивается мысль о единстве трех основных линий в романе: нравственно-философской, экологической и социальной, которые глубоко врастая друг в друга, создают особую гуманистическую концепцию мира, представленную автором романа.*
Ключевые слова: *творчество Ч. Т. Айтматова, глобальные проблемы, философия, гуманизм, нравственный выбор.*

Abstract. *This article is devoted to the global problems of modernity reflected in the fiction of the late twentieth century. Using the example of the novel "The Block" by the famous Soviet writer Ch. T. Aitmatov, these problems are considered in close connection with the moral choice of characters in solving issues of "good and evil". Each case of such a choice is presented by the author from the philosophical standpoint of his life and literary experience. The article emphasizes the idea of the unity of the three main lines in the novel: moral and philosophical, environmental and social, which deeply grow into each other, create a special humanistic concept of the world.*
Key words: *creativity of Ch. T. Aitmatov, global problems, philosophy, humanism, moral choice, presented by the author of the novel.*

© Сюмэй Сун, Яровая Т. Ю., 2024

В настоящее время тематика глобальных проблем ощущается как никогда остро. Это связано с тем фактом, что современный мир подошел к опасной черте тотального самоуничтожения, когда появилась реальная угроза самому существованию цивилизации на планете Земля.

Еще в начале XX в. многие масштабные проблемы человечества были озвучены в трудах знаменитых ученых: В. И. Вернадского, Эдуарда Леруа, Пьера Тейяра де Шардена, П. А. Сорокина и других [6], [5], [15]. Позже над решением глобальных проблем работали такие ученые-философы, как И. Т. Фролов, А. Г. Спиркин, Н. Н. Дунаева и др. [17], [14], [7]. Учеными было доказано, что глобальные проблемы, не признавая границ, затрагивают все человечество, касаются интересов и судеб всех стран, народов и социальных слоев; для решения требуют широкого международного сотрудничества, так как ни одно государство, каким бы могущественным оно ни было, не в состоянии решить их самостоятельно. Как замечает философ И. Ю. Лебедев, комментируя современную обстановку в мире: «Человек оказался в уникальной, абсолютно новой для себя ситуации, требующей философского осмысления» [9, 58].

Сам термин «глобальные проблемы» появился на Западе в 60-е гг. XX в. В философском аспекте это «общепланетарные проблемы, которые в силу своей остроты и масштабности ставят под вопрос дальнейшее существование человечества» [16].

Глобальные проблемы, как правило, классифицируют по их содержанию и степени остроты. Так, например, предотвращение гонки вооружений можно отнести к общечеловеческим проблемам; изучение космического пространства – к проблемам человека и природы; ликвидацию опасных заболеваний, а также сохранение самой генетической природы человека – к проблемам взаимоотношений общества и человека. И в каждой из групп мы можем видеть активизацию человеческого фактора, его влияние на потенциальное и реальное развитие глобальных процессов.

Среди причин появления всеобщих проблем человечества можно выделить следующие: глобализация мира, катастрофические последствия человеческой деятельности, перенаселение, неспособность человечества рационально распорядиться своими бо-

гатствами, научно-техническая революция, возникновение единой мировой информационной системы, и многие другие.

В настоящее время учеными большинства стран мира в качестве основных направлений и способов решения глобальных проблем признаны: «гуманизация мирового сообщества, формирование неагрессивной личности XXI в., рациональное ограничение научно-технического прогресса, устранение войн из жизни общества, создание эффективных международных органов по совместному решению глобальных проблем, внедрение научного подхода как главного средства их решения» [10, 56].

В рамках данной статьи остановимся на первом способе, отражающем взгляды известного социолога и философа XX в. П. А. Сорокина. По мнению ученого, главная историческая миссия человечества состоит в безграничном созидании, накоплении и усовершенствовании Правды, Красоты и Добра в самой природе человека. Эта миссия, подчеркивает П. А. Сорокин, ставится и достигается самими людьми, и она является подлинным мерилом человеческого прогресса [12], [13]. Данная концепция отражает гуманистический настрой, который близок многим прогрессивным людям планеты.

Именно в XX в. люди реально осознали, что жизни на планете могут угрожать не только природные катаклизмы, но и сам конфликт человека с природой. Взаимосвязи человека с природой глубинны, сакральны, нарушение законов этой взаимосвязи может болезненно отразиться на самом человечестве. Критик А. И. Павловский пишет: «Не случайно появилось выражение “экология нравственности”, подразумевающее известное сходство между варварским разрушением мира природы и столь же варварским отношением к нравственным ценностям, выработанным человечеством в течение веков созидательной деятельности» [11].

В 70–80-е гг. прошлого века, когда всеобщие проблемы обнаружили всю свою остроту и масштабность, о них начали активно говорить не только политики и ученые, но и многие деятели литературы.

Чингиз Торекулович Айтматов (1928–2008) – писатель с активной жизненной позицией, для которого делом чести было «вызвать в людях непримиримость к злу, к духовной бедности, пошло-

сти, вызвать в людях неуемное желание биться против социальной несправедливости…» [1, 88]. Это автор называл подлинным, борющимся гуманизмом. О назначении литературы Ч. Т. Айтматов писал: «Литература должна самоотверженно нести свой крест – вторгаться в сложности жизни, с тем, чтобы человек знал, любил, тревожился за все доброе, лучшее, достойное в себе, в людях, в обществе. В этом я вижу истинное назначение искусства» [4].

Роман «Плаха» вышел за несколько лет до распада Советского Союза, в 1986 году, когда в обществе уже начали говорить о «новом мышлении в ядерный век», и на смену соцреализму стали приходить новые веяния в литературе. В романе отчетливее и острее, чем в каких-либо других произведениях Ч. Т. Айтматова, возникла проблема дальнейшего существования человека на земле в глобальном, космическом масштабе. Данная проблема связана с угрозой ядерной войны, экологической катастрофой, падением нравственных идеалов. Писатель через судьбы своих героев пытается разрешить вопрос: каким путем должен идти человек, чтобы добро, которое составляет суть его, передалось людям и преобразило их? Возможно ли это вообще?

Известно, что литературные герои, как правило, являются выразителями авторских идей, отсюда следует, что анализ поступков героев романа дает возможность выявить философскую концепцию автора.

Роман «Плаха» состоит из 3-х частей. Первые две описывают жизнь бывшего семинариста Авдия Каллистратова; через эти части проходит нравственно-философская линия, связанная с поисками истины и веры данного персонажа. Авдий Каллистратов – новый герой в творчестве Ч. Айтматова. Русский по национальности, христианин, но имеющий свое представление о Боге. Он идет к людям с открытой душой, пытаясь обратить их в свою веру, вернуть им потерянные человеческие ценности: доброту, сострадание, совесть, память. Бог в понимании Авдия – это идеал человеческой личности. Через Бога человек пытается разобраться в себе, увидеть свои сильные и слабые стороны.

Авдий активно борется за правду, за свои убеждения: «Меня давно терзала мысль – найти нехоженые тропы к умам и сердцам своих сверстников. Я видел свое призвание в поучении к добру»

[2, 59]. Авдий предпринимает опасное путешествие. В первом и втором столкновении с преступным миром пытается воздействовать на преступников словом. Но у них давно сформировалась своя идеология – «делать деньгу». Автор вместе с Авдием размышляет: «…Трудно найти такую силу на земле, включая и религию, которая смогла бы перебороть всесильную идеологию обывательского мира» [2, 144]. Самой дорогой ценой пришлось расплачиваться Авдию за свои проповеди. Он терпит физическое, но не духовное поражение. Дух его остается непокоренным, как много веков назад не покорился силе дух Иисуса Назарянина. Неслучайна в романе сцена – Иисус во дворце у Пилата. В романе Авдий является прямым преемником идей Иисуса: та же концепция добра и зла, воззрения на мир и людей, то же понимание своего пути в жизни, истины как таковой. Герои – антиподы (Гришан и Обер-Кандалов) вершат свой суд над Авдием, их он раздражает, вызывает ненависть и потаенный страх и потому, единственное желание их – убрать его.

Через сознание Авдия предстает в романе фантастическая картина – видение Христа в Гефсиманском саду. Христос будто бы пролетает над Землей и видит пространство, покрытое черным пеплом отбушевавших пожаров. «Вот тот роковой исход», – восклицает Христос, которого все поколения ждали, вот Апокалипсис, вот завершение истории разумных существ…Так знай же, конец света не от меня, не от стихийных бедствий, а от вражды людей грядет» [2, 209–210]. В этих словах – прямое обращение к современности, боль и предупреждение автора.

Третья часть романа повествует о трагической судьбе Бостона Уркунчиева, живущего в трудный период перехода социалистической собственности в частную. Бостон – человек труда, честный и справедливый. Однако один за другим обрушиваются на него удары судьбы: потеря работы, смерть друга, убийство ребенка. В романе звучит тема рока, тяготеющего над Бостоном. Думается, автор, проводя линию рока, стремится еще и еще раз напомнить людям об ответственности, с какой они должны подходить к своим поступкам. Ведь если бы понял вовремя Базарбай (отрицательный герой-антипод Бостона), осознал всю тяжесть последствий кражи волчат, не стал бы мелочиться и срывать злобу на Бостоне, наверно

и не произошла бы та тяжкая трагедия в судьбе главного героя романа. Зло, совершенное Базарбаем, задело целую цепочку в жизни людей и природы.

Авдий и Бостон близки друг другу, хотя не пересекаются в романе. Для самого автора Бостон – его «традиционный герой», Авдий, по выражению, Ч. Айтматова «новое понятие» в его творчестве [3, 33]. Герои выбирают разные пути борьбы со злом: для Авдия – это проповедь нравственных идеалов, для Бостона – физическое уничтожение носителя зла. Оба взошли на плаху: Авдий распят, Бостон убивает мир в себе. С одной стороны, физическая смерть человека, который находился до последней минуты в единстве с самим собой, с другой стороны – духовное опустошение, моральная смерть. На этом фоне фигура Авдия представляется более значительной. Идеи не уйдут в небытие, так же, как не исчезли идеи добра, которые проповедовал Иисус: «…смерть бессильна перед духом» [2, 184].

Судьбы двух героев – Авдия и Бостона – связаны и с образом волчицы Акбары, а вся экологическая линия в романе – с историей семейства волков. Волчица Акбара очеловечена в романе, она, прежде всего, многострадальная мать. Ее вера в людей разрушена, ее память помнит утраты, в ней крепнет желание мстить людям любой ценой за все причиненные страдания. Это становится смыслом жизни волчицы. Акбара похищает ребенка Бостона и, целясь в волчицу, Бостон по роковой ошибке убивает сына – то единственное существо, которое приносило радость и излечивало от мук и страданий, которое должно было повторить его самого Бостона, стать еще одним звеном в истории человеческого бытия. Как считает критик Н. Б. Иванова: «Все линии романа по спирали сходятся в одну точку – в один выстрел, завершивший трагедию Моюнкумской саванны» [8, 217].

Последний выстрел Бостона был направлен в Базарбая. Расплата за зло совершена. Но какой ценой? Ценой восхождения героя на плаху, убийства целого мира в нем самом. Звучит высочайшая философская мысль всего повествования, размышления Бостона о произошедшем – великом и трагическом в его жизни, ему вдруг открывается истина: «…весь мир до сих пор заключался в нем самом и ему, этому миру, пришел конец. Он был и небом, и землей,

и горами, и волчицей Акбарой, великой матерью всего сущего, и Эрназаром, оставшимся навечно во льдах перевала Ала-Монгю, и последней его ипостасью – младенцем Кенджешем, подстрелянным им самим, Базарбаем, отвергнутым и убитым в себе, и все, что видел и что пережил на своем веку – все это было его вселенной, жило в нем и для него, и что теперь, хотя все это и будет пребывать, как пребывало вечно, но без него – то будет иной мир, а его мир, неповторимый, не возобновимый, утрачен и не возродится ни в ком и ни в чем. Это и была его великая катастрофа, это и был конец его света…» [2, 412] .

О финале романа критики спорят с момента его выхода в свет. Ч. Т. Айтматов настраивает читателя на раздумье, о чем он не раз говорил в своих интервью. Планетарное художественное мышление классика мировой литературы созвучно людям и настоящего, и будущего.

Литература

1. *Айтматов Ч. В* соавторстве с землею и водою / Ч. Айтматов. – Фрунзе : Издательство Кыргизстан, 1978. – 408 с.

2. *Айтматов Ч. Т.* Плаха : роман / Ч. Т. Айтматов. – Москва : Издательство АСТ, 2022. – 416 с.

3. *Айтматов Ч.* Статьи, выступления, диалоги, интервью / Ч. Айтматов. – Москва : Изд-во Агентства печати Новости, 1988. – 384 с.

4. *Айтматов Ч.* Очерки, статьи, беседы, интервью / Ч. Айтматов; [Вступ. статья В. Левченко]. – Фрунзе : Кыргызстан, 1978. – 406 с.

5. *Блауберг И.* Энциклопедический поиск / И. Блауберг // Философская антропология. –2021. – Т. 7. – Т.2. – С. 239-250.

6. Вернадский, В. И. Биосфера / В. И. Вернадский. – Москва : Мысль, 1967. – 367 с.

7. *Дунаева Н. Н.* Философия. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2005. – 153с.

8. *Иванова Н. Б.* Испытание правдой / Н. Б. Иванова // Знамя. – 1987. – № 1. – С. 217.

9. *Лебедев И. Ю.* Глобальные проблемы человечества: социально-философский взгляд // И.Ю. Лебедев // Теории и проблемы политических исследований. – 2016. – Т. 5. – № 6. – С. 58–68.

10. *Лебедев С. А.* Философия естественных наук. / С. А. Лебедев. – Москва, 2006. – 555с.

11. *Павловский П. О.* О романе Ч. Айтматова «Плаха» / П. О. Павловский // Рус. лит. – 1988. – №1 – С. 92-118.

12. *Сорокин П. А.* Моя философия – интегрализм / П. А. Сорокин // Социс. – 1992. – № 10. – С. 35–38.

13. *Сорокин П. А.* Человек. Цивилизация. Общество / П. А. Сорокин. – Москва : Политиздат, 1992. –542 с.

14. *Спиркин А. Г.* Философия / А. Г. Спиркин. – Москва : Гардарики, 2004. – 815 с.

15. *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека / П. Тейяр де Шарден. – Москва : Наука, 1987. – 240 с.

16. *Торкунов А. В.* Современные международные отношения / А. В. Торкунов. – Москва : РОССПЭН, 2000. – 581с.

17. *Фролов И. Т.* Сущность и значение глобальных проблем. – Москва : Знание, 2002. – 48 с.

УДК 82.09

Т. А. Тернова

Воронежский государственный университет

ПОЭМА А. МАРИЕНГОФА «МАГДАЛИНА» В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ Г. А. В. ТРАУГОТА

Аннотация. *В статье речь идет о иллюстрациях Г. А. В. Траугота к поэме А. Б. Мариенгофа «Магдалина». Отмечено внимательное прочтение текста художником, который не только создает иллюстративное сопровождение событиям поэмы, но и анализирует ее, вычленяя центральные образы коня, кубка, вихря.*
Ключевые слова: *книжная иллюстрация, Г. А. В. Траугот, А. Б. Мариенгоф, «Магдалина».*

Abstract. *The article talks about illustrations by G.A.V. Traugott to the poem by A. B. Mariengof «Magdalene». A careful reading of the text by the artist is noted, who not only creates an illustrative accompaniment to the events of the poem, but also analyzes it, isolating the central images of a horse, a cup, and a whirlwind.*
Key words: *book illustration, G. A.V. Traugott, A. B. Mariengof, «Magdalene».*

Предметом внимания в статье являются иллюстрации Г. А. В. Траугота к поэме А. Б. Мариенгофа «Магдалина», размещенные в издании 2023 года (выполнены в 2022 г.) [1]. В книге представлены два варианта поэмы: опубликованный в единственном отдельном прижизненном издании (М., 1919), и, по рукописи, «второй вариант», созданный Мариенгофом в 1950-х гг. В статье мы будем ориентироваться на текст «Магдалины» 1919 г. [2] как на выражающий смысловые и эстетические поиски эпохи 1920-х гг.

Г. А. В. Траугот – коллективный псевдоним группы художников, составляющих одну семью: Георгия Николаевича (1903–1961), Александра (р. в 1931 г.) и Валерия (1936–2009) Трауготтов, отказавшихся в нем от удвоенной буквы в фамилии. Вот как объяснили художники свое стремление к совместному творчеству: «Мы роди-

© Тернова Т. А., 2024

лись в семье, где отец и мать художники… Поскольку наша семья состоит из художников, то, естественно, возникла наша творческая общность и стремление работать вместе… А что касается других участников братства, то… отец выставлялся мало, хотя и был известен и даже печатно критикуем по поводу своего формализма. Мама никогда не выставлялась…» [3, 242].

Коллективный псевдоним был сохранен художниками после смерти отца. Александр Траугот, последний из творческого коллектива, продолжает писать под псевдонимом и в настоящее время. Он является автором воспоминаний, в которых пишет: «Это была не вполне семья. Это был такой ансамбль, коллектив, как бывает в цирке. Когда объявляют такой-то с сыновьями-воспитанниками. Один стоит на полу, другой – на его голове, третий еще что-то. Так мы вместе работали в искусстве»; «Мы вместе мыслим. И вместе чувствуем. Это и есть наше искусство. Так же, как музыканты, которые оркестр, и так же, как цирковые акробаты. Цирк и оркестр – в этих сферах нельзя сфальшивить, сработать вполсилы…» (Цит. по: [4]).

Первой совместной работой Г. А. В. Траугот была книга «686 забавных превращений» (1956 г.), вышедшая в издательстве «Художник РСФСР». Книга представляет собой своеобразное творческое «задание», способствуя развитию воображения ребенка. Ее страницы необходимо разрезать на части, моделируя из 3-х элементов фигурки очеловеченных животных.

Художник Г. А. В. Траугот создал иллюстрации более чем к 200 книгам [4], в числе которых сказки Х. К. Андерсена, Ш. Перро, произведения А. С. Пушкина, А. А. Блока, М. А. Булгакова, А. И. Введенского и др.

Л. С. Кудрявцева и Д. С. Фомин дают следующие характеристики совместной работе художников, объединенных под псевдонимом, в области иллюстрирования: «В этих столь разных по жанру книгах сразу же проявились все основные черты их будущего творчества: возвышенный романтизм, чувство юмора, глубокое вхождение в мир авторского слова, виртуозная работа пером и кистью, способность создавать цельный образ книги, всякий раз отвечающий характеру литературного текста, и, наконец, то, до конца всегда необъяснимое, что будет к себе притягивать читателей и зрителей их книг» [5, 18].

Р. Лозинская, в свою очередь, отмечает: «Манера художников особенная: воздушная, изящная. Их рисунки не спутаешь ни с какими другими. Валерий Георгиевич называл такое рисование французским словом “туше” – “прикосновение”. Работа должна производить впечатление легкого прикосновения, полета пера или кисти. И в самом деле, словно одним росчерком, без малейших усилий сделаны их рисунки. Но подобная легкость не дается без большого труда, мастерства и таланта» [4].

Помимо книжной иллюстрации, с начала 1960-х гг. художники занимались росписью посуды для Ленинградского фарфорового завода им. Ломоносова. Ими подготовлено несколько тиражных работ в фарфоре, выпущенных артелью «Прогресс»: «Клоун с собачкой», «Чипполино», «Папа Карло и Буратино», «Мальвина и Артемон».

Работы Г. А. В. Траугота были отмечены более чем 30 дипломами всероссийских конкурсов, 14 из которых – первой степени. Выставки художников проходят в России, Германии, Италии, Чехии, Словакии, Польше, Японии, Франции. Работы братьев Трауготов есть в российских музеях, в музее Андерсена в Оденсе, во многих частных коллекциях Европы, США, Израиля (см. [4]). О значимости творчества художников свидетельствует проведение Трауготовских чтений (в Библиотеке книжной графики 17–18 марта 2023 г. прошла XIII конференция «Трауготовские чтения – 2023»).

Издательство «Вита Нова» системно сотрудничает с Александром Трауготтом. Как отмечают издатели, художник сам выбирает для иллюстрирования заинтересовавший его литературный материал: «Александр Георгиевич выбирает, что ему хочется проиллюстрировать. Книги выходят по мере готовности. Началось с Блока “Двенадцать” и получилась целая серия. В планах есть еще книги, над которыми сейчас работает художник» [6].

В поэме А. Б. Мариенгофа «Магдалина» (1918) речь идет о сложной эпохе и парадоксальных любовных отношениях. И к времени, и к героине обращены амбивалентные чувства, балансирующие на грани приятия и неприятия, любви и ненависти.

Объединяющим признаком исторического и лирического сюжетов становится восприятие действительности как хаотической, потерявшей смысловые основания.

В то же время перед нами текстостроительный эксперимент, в котором нарочито обозначен творческий акт – «стихами кропя улицы» [2, 8]. В. А. Сухов называет поэму «московской», а сознание героя «урбанизированным» [7, 403]. Мир пересотворяется сознанием героя, на первый план выходит не его отражение, а вызванные им ассоциации:

Поезд, шевеля буферами как крупом
К зеленой звезде семафора –
Это моего сердца клубит и орет труба,
Это моего сердца ищут колеса трупа.
Юноши,
Для него растланных губ таю нож [2, 29].

Лирический герой называет себя «шалым» паяцем, шутом, клоуном, дом которого – «кекуок с каланчой»:

Поэт, Магдалина, с паяцем
Двоюродные братья: тому и другому философия
С прочим –
мятные пряники! [2, 16]

…имею честь лечиться у знаменитого психиатра [2, с. 32]

Мотивы игры и безумия – ключевые в поэме. Герой объясняется в любви к героине и убивает ее.

Интересное наблюдение над образом центрального субъекта поэмы делает Е. В. Купчик, отмечая, что он «характеризуется признаками разных представителей фауны. С одной стороны, это домашнее животное, предназначенное для перевозки тяжестей: “Ради слезы твоей, Магдалина, / Покорный, как ломовая лошадь / Кнуту, / Внес на Голгофу я крест бы, как сладкую ношу”. С другой – вольный дикий зверь: одержимые любовной страстью герои поэмы стремительно перемещаются в надземном пространстве “голодным воющим волком…” – для них не представляется возможным спокойное, сдержанное выражение чувств» [8, 34]. Сделанные наблюдения подчеркивают противоречивость лирического героя.

Композиция «Магдалины» построена по принципу смены масок «поэт» / «паяц». В первой части поэмы А. Мариенгофа реконструируется «текст о любви» к Магдалине, который должен соперничать с «Песнью песней». Во второй части поэт-паяц с легкостью меняет лирический объект: «Новым молюсь глазам, шут». Также легко он меняет и имя (Анатолий / Юрий). Эта трансформация знаковая: Юрий – вариант имени Георгий (Победоносец) – речь идет о масштабной победе, одержанной искусством над жизнью. Смена имени означает изменение сущности: «Граждане, душ / меняйте белье исподнее!» [2, 16]. Еще один смысл имени в варианте Юрик отсылает к шекспировскому образу шута. Таким образом, вводится два значимых для поэзии Мариенгофа мотива – безумия и смерти, востребованные и в более поздних текстах (см. «Роман без вранья»).

Поэзия, по Мариенгофу, есть статика, гармония, смерть. Отсюда и итог развития линии взаимоотношений «поэт» – «Магдалина»: «Кричи, Магдалина! Я буду сейчас по черепу стукать / Поленом...» [2, 17]. Магдалина воспринимается как персонаж текста «поэта-паяца», полностью подвластный ему.

У поэмы обширный контекстный план. Текст Мариенгофа апеллирует к «Песни песней», к которой часто обращаются имажинисты, считая ее эталоном образности (см. [9]). Т. Хуттунен свидетельствует, что автор «Песни песней» «царь Соломон – весьма важная фигура для имажинистов» [10, 81].

Имя героини – Магдалина – отсылает также к евангельскому сюжету. В. А. Сухов трактует эту отсылку следующим образом: «…образ революционной Москвы ассоциировался у Мариенгофа с образом евангельской грешницы Магдалины, в которую был влюблен лирический герой поэмы. Так революционная тематика причудливо сочеталась с любовной линией сюжета» [7, 403].

Весьма показательно поэма обращена к «Облаку в штанах» В. Маяковского. Отсылки к текстам В. Маяковского нередко встречаются в раннем творчестве А. Мариенгофа, к которому принадлежит и поэма «Магдалина» (см. также «Витрина сердца» (1918)).

Сходство между поэмами состоит в том, что речь в них идет не только о любви, но и об историческом моменте, творчестве, религии. При этом пафос поэм различен. Текст Маяковского трагичен, звучит как обозначение одиночества героя и одновременно гимн

человеку. У Мариенгофа трагикомичен. Он травестирует чувство героя-паяца, тем более что адресат лирического высказывания нарочито не принадлежит реальности – это Магдалина, востребованная из вневременного текста культуры.

В то же время у Мариенгофа любовь ассоциируется с вечностью и противопоставляется настоящему: «Сегодня, когда ржут / Разрывы и визжа над городом шрапнели / Вертятся каруселями, / Убивая и раня» [2, 5]. Любовь и искусство становятся защитой от реальности, мифом, в пространство которого погружается лирический субъект. В мире, творимом по законам искусства, вместо крови – «красных чернил лужи». Впоследствии этот мотив приобретет у А. Мариенгофа характер сюжетного клише (см. прозу поэта и, в первую очередь, роман «Циники»).

Следует обратить внимание на иной, нежели у Маяковского, образ лирического героя: у субъекта Мариенгофа нет подлинного лица, «лика», у героя Маяковского же, напротив, есть подлинность, настоящее лицо, скрываемое за маской «грубого гунна» («Нате!»), обращенной к обывательской аудитории.

Есть и иные привлекаемые Мариенгофом контексты, в том числе и нелитературные: например, опера «Паяцы» Р. Леонкавалло (1892): «Смейся, Паяц!»

Текст выстраивается А. Мариенгофом как двуплановый. При поверхностном чтении поэма производит впечатление текста беллетристического характера, в котором разрабатываются традиционные поэтические темы. В то же время это текст, в котором разрабатывается проблема творчества, трактуемая по-имажинистски. Текст оказывается не более чем игрой с культурными стереотипами и замыкается в собственных рамках, не контаминируя с жизнью и не будучи реальным выражением эмоций.

Обратимся к иллюстрациям Г. А. В. Траугота [1]. На обложке условное изображение лирического героя, своего рода двуликого Януса, а также центральный образ имажинистской образности – конь (рис. 1). Конь символизирует взвихренную эпоху. Значимость этого образа отрефлексирована самими имажинистами (см. статью И. Грузинова «Конь анализ образа» [11]). Форзац выполнен в коричнево-серых тонах, рисунок условен, поддерживает ощущение «вихрей» эпохи.

Рис. 1

Далее мы видим контурное изображение Магдалины, которое, как и образ героя, двоится. Здесь она выглядит нежной и воздушной, в руке держит свечу, но у нее два лика (рис. 2). Под названием поэмы – изображение традиционного символа искусства – лиры.

На странице 10 предстает образ города. Здесь используется цвет (зеленый, коричневый, серый), планы изображения нарушены, линия горизонта отсутствует. Это изображение пространства, в котором «сметены, сметены / Метлами ветра в кучи, в груды, / Скатаны в ком – / облака» (текст вкроплен в изображение, становится элементом рисунка). В этом мире живет поэт – «асфальтовых змей выкидыш» (рис. 3).

На странице 12 (рис. 4) – изображение античной статуи, которая падает с пьедестала, при этом ей продолжается служение (слева профиль в забрале, в руке которого кубок с голубем, и еще

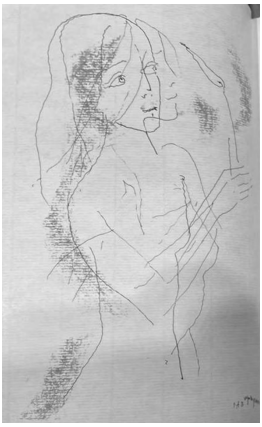

Рис. 2

Рис. 3

Рис. 4

один профиль человека, держащего розу). Контурные изображения слева напоминают абрисы, выполненные рукой А. С. Пушкина, что может быть прочтено как констатация того, что устои прежней культуры (и религии, ибо голубь – традиционный символ Святого Духа) пошатнулись.

Обратим внимание также на страницу 20 (рис. 5). На первом плане здесь изображение поэта («в кубок поэмы для тебя соберу»), напоминающего самого автора на фотографиях имажинистского периода.

Рис. 5

Рис. 6

На странице 27 (рис. 6) – изображение города, в котором смешались лица, дома, статуи: «Опять трехдюймовки хохотали до коликов».

Рисунки Г. А. В. Траугота следуют за текстом поэмы, демонстрируют ее внимательное прочтение с учетом имажинистского контекста. В то же время, рисунки не повторяют, но анализируют текст, вычленяя в нем значимые образы: конь, кубок, вихрь и т. п.

Литература

1. *Мариенгоф А. Б.* Магдалина / илл. Г. А. В. Траугот. – М. : Вита-Нова, 2023. – 88 с.

2. *Мариенгоф А.* Магдалина / А. Мариенгоф. – М. : Книгоизд-во «Имажинисты» при Всероссийском союзе поэтов, 1919. – Б.п. (33 с.)

3. Художники детской книги о себе и своем искусстве : статьи, рассказы, заметки, выступления / сост., запись, коммент. В. Глоцера. – М. : Книга, 1987. – 305 с.

4. *Лозинская Р.* «Все наоборот: Юрий Ващенко и Г. А. В. Траугот» : чудо книжной иллюстрации в Петропавловской крепости / Р. Лозинская. URL: https://artchive.ru/news/2057~Vse_naoborot_Jurij_Vaschenko_i_GAV_Traugot_chudo_knizhnoj_illjustratsii_v_Petropavlovskoj_kreposti (дата обращения: 27.06.2024).

5. *Кудрявцева Л. С.* Линия, цвет и тайна Г. А. В. Траугот / Л. С. Кудрявцева, Д. В. Фомин. – СПб. : Вита Нова, 2011. – 416 с.

6. Vita Nova Club: Вита-Нова в ВК. URL: https://vk.com/wall-40692158_32928?ysclid=lxxb584lzj907056366 (дата обращения: 27.06.2024).

7. *Сухов В. А.* Эволюция образа Москвы в творчестве А. Б. Мариенгофа / В. А. Сухов // Известия Пензенского государственного педагогического университета. – 2012. – № 27. – С. 204–206.

8. *Купчик Е. В.* Метафорические модели с субъектной зоной ЧЕЛОВЕК в поэзии А. Мариенгофа и С. Есенина / Е. В. Купчик // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2021. – Т. 7. – № 2 (26). – С. 23–41.

9. *Синило Г. В.* Танах и мировая поэзия / Г. В. Синило. – Минск : Экономпресс, 2009. – 880 с.

10. *Хуттунен Т.* Имажинист Мариенгоф : Денди. Монтаж. Циники / Т. Хуттунен. – М. : Новое литературное обозрение. 2007. – 272 с.

11. *Грузинов И.* Конь : анализ образа / И. Грузинов // Гостиница для путешествующих в прекрасном. – 1924. – № 4. – С. 6–8.

УДК 655.4/.5:087.5+75.03

О. В. Тихонова
Воронежский государственный университет

СТРАШНО VS КРАСИВО. НОВЫЕ СЕРИИ ДЕТСКИХ КНИГ

Аннотация. *Исследование обращается к примерам новых тематических серий детских книг. Это переводная серия в готической эстетике «Злая книга» и отечественная серия «Сказки в стиле известных художников». Акцентируются жанровые и стилистические особенности данных книг, эстетика и задачи. Выделяется проблема построения игрового пространства и эстетического воспитания. Делается вывод об общих тенденциях новых детских изданий (синтетический характер, доминирование игры, познавательные цели и т. д.).*
Ключевые слова: *детская книга, категория страшного, готический жанр, иллюстрация, эстетика, живопись.*

Abstract. *The paper studies new series of children's books including the translation of the Little Bad Book series Gothic in aesthetic and the Russian series Fairy Tales inspired by famous artists. The paper emphasizes the genre and stylistic features as well as the aesthetics and scope of the series with a special focus on the issue of constructing the acting space. The author elaborates on general tendencies in new children's books.*
Key words: *children's book, the spooky category, Gothic fiction, illustration, aesthetics, art*

Детская книга сегодня – успешный коммерческий продукт. Поэтому авторами и издателями ведутся постоянные поиски новых художественных форм и приемов общения с читателем разных возрастов. Для массовой детской литературы последних десятилетий свойственно стремление удивлять, привлекать читателя разными способами. Необходимость учитывать возрастные особенности сочетается с явным стремлением превратить чтение в игру.

Стоит отметить, что *игровое начало* в детской книге естественно преобладает. Но подобные стратегии свидетельствуют об общем постмодернистском подходе в искусстве и о влиянии электронных

© Тихонова О. В., 2024

средств коммуникации. В результате происходит трансформация книжных форм в сторону визуальности, перформативности, интерактивности. Такие приоритеты влияют на способы и пути восприятия информации реципиентом, в том числе и ребенком.

В результате авторы и издательства предлагают разнообразные синтетические формы детских книг, реализующие принципы так называемого *мультимодального* текста. Как отмечают современные исследователи, подобный текст «… доносит до читателя информацию не только вербально…, но и через другие семиотические каналы, например, иллюстрациями, звукорядом, музыкой, языком тела» [1, 122]. Подобный текст связан с выработкой своих эстетических приемов и приоритетов. Эстетику таких книг определяет основная тенденция современной литературы, особенно в массовом ее сегменте, − к «сращиванию» жанров и литературных стилей. Приоритет – синтез средств разных видов искусства и медиа-приемов. В результате возникают и разрабатываются не только «смешанные» формы книжной продукции, но и синтетические медиажанры (комикс, кинороман, лонгрид и проч.) [см.: 2, 279].

Подобный подход проявляется особенно ярко в тематических *сериях* детских книг. Серийность является приметой современного культурно-эстетического процесса в целом, в том числе – и в книжном деле.

Мы обратились к новым детским сериям разного типа. Цикл «злых книг» немецкого писателя Магнуса Миста представляет пример серии, организованной по *жанровому* принципу («страшная» история, интерактивная книга, книга-игра) и в единстве авторской интенции, стиля, художественного языка. Второй пример связан с циклом «Сказки в стиле великих художников», который демонстрирует «классический» тип серийности, опирающийся на наличие *единой темы и подхода* (визуального), но реализация темы осуществляется с привлечением и варьированием разного материала. Особенность цикла «Сказки в стиле великих художников» – использование двойственной основы для серии: стиль одного художника здесь актуализируется через ремейк стиля другого.

Нам представляется целесообразным не просто представить новые примеры из сферы детских изданий, но и обозначить таким образом знаковые тенденции современной массовой литературы для детей.

1. «Страшная» книга как развлечение и дидактический проект

Новая переводная серия книг-«страшилок» немецкого автора Магнуса Миста на сегодняшний момент насчитывает уже 10 частей. Ядром и образцом серии стали рассматриваемые нами «Злая книга» [3] и «Маленькая злая книга» [4], получившие огромную популярность в разных странах.

Используя формулы готической прозы и особого жанра детской литературы и фольклора («страшная история»/«страшилка») [5], Мист выстраивает собственную оригинальную модель, обосновывая понятие «злой книги». В данной конструкции присутствует «след» одной из самых древних традиций, но и ирония по ее поводу. «Злая Книга» – это главный *персонаж* серии, подвергающий рефлексии «зло» и варьирующий понятие страшного.

«Зло» у Миста – это страхи, свойственные всем людям, но и «повседневная злоба», все плохое, что может приводить ребенка к проступкам (обман, зависть, стремление обижать слабых, предавать друзей и проч.). Автор дает установку маленьким читателям (вложив ее в уста самой Книги) на «исправление»: «Если, сделав что-то плохое, ты чувствуешь укол совести, спешишь извиниться и исправить содеянное, то все в порядке» [3, 70].

Сама же Злая Книга постоянно подчеркивает в беседах с читателями, что ей «нравится быть злой». Тем самым она задает тон общению, придумывая для детей-читателей «злые» испытания. Развитие сквозного сюжета, на первый взгляд, определяется именно этим качеством. Злая Книга выступает в роли главного злодея, заманивающего на свою «темную сторону» детей («Она мучает своих пленников ужасными историями… Хуже всего, когда она декламирует стихи! Это ее тайная страсть» [3, 72]). Истинные мотивы злых козней Книги раскрываются лишь в середине истории. Оказывается, что это была лишь игра, в которой Книга отвела себе «страшную» роль.

В ходе многоуровневого повествования проигрываются все схемы и функции сказочной модели, «перемешиваются» сказочные типы героев. Но самое интересное – Книга «сама» играет эти роли. Таким образом, «Злая книга» Миста содержит в себе и *игру* в страшную сказку, и *ключи* к ее структурированию и пониманию.

Так выстраивается полноценный *образ Книги* (заданный на разных уровнях). Злая Книга выступает как главный герой самой

себя. Образ ее сконструирован с помощью традиционных средств. На титуле представлен ее портрет. Книга выступает как центральный персонаж повествования – здесь выстроен полноценный характер, представлены особенности речи. Повествование ведется в форме монолога самой Книги, но включает и самостоятельные истории, задачи для читателей и диалоги с ними.

Героями серии М. Миста становятся, во-первых, монстры, инопланетяне, волшебники, маги, привидения – то есть не только традиционные представители сказочно-фантастической литературы, но и образные воплощения страхов и фантазий. Во-вторых – персонажи сказок и «житейских историй»/быличек. И, наконец, дети-читатели, с которыми Книга ведет постоянный диалог. В финале читатели даже называются по именам, что акцентирует адресное обращение автора и его Книги к каждому, кому она будет интересна, и уважительное отношение к тем, кто, пройдя испытания, преодолел свои страхи.

Сквозная история служит основой для выстраивания своеобразного *квеста* для читателя и нацелена на поиски некоего Черного амулета, который дает власть над всеми сверхъестественными существами и явлениями и таким образом позволяет победить страхи. Именно это − путь от страха к власти над ним – и есть истинный композиционный и смысловой стержень произведения. А подлости и уловки Злой Книги – это только испытания для того, чтобы обрести храбрость на этом пути. Поэтому в финале слово предоставляется самому автору – Магнусу Мисту, «волшебнику, который создал эту книгу». Он извиняется за пугающие задачи, образы и стиль своего произведения, но объясняет свои цели − «Если ты читаешь эти строки, то ты победил злую книгу. Поздравляю тебя!» [3, 124].

Произведения Миста делают ставку на *развлечение* и *развитие* (используя технику игры и задачи разных типов) и предназначены для самостоятельного чтения детьми разных возрастов. Используя технологии Wimmelbuch, Мист включает в повествование задачи на логику, ребусы-квесты, игры со словами и числами, фокусы.

Таким образом, это *интерактивная* книга, также испытавшая явное влияние культуры графических изданий. Поэтому визуальное качество продумано и задействовано в полной мере. В серии Миста изображение выступает не только как фон, но выполняет

несколько функций: изображение дополняет, поясняет текст, служит игровым и дидактическим целям (иллюстрирование задач, ситуаций и проч.); изображение структурирует текст, становится зримой и важной частью архитектуры книги, задает ритм и направление чтения (создает «паузы», использует графические элементы-указатели); при этом изображение буквально «живет собственной жизнью», становится самостоятельным элементом, «оживляет» диалог с читателем.

Визуальная составляющая связана с особой графикой текста. Мист варьирует шрифты, цвета и стили оформления текста, заостряет внимание на особых «включениях» (документах, стилизованных рисунках), чередует темные и светлые страницы. На каждом печатном листе дается постраничная навигация − как в электронной книге. Подобная технология не только не дает скучать маленькому читателю, но и позволяет прицельно заострить его внимание на необходимых деталях, а также задает особое настроение при общении с книгой.

2. Детская книга как арт-объект

Иное качество работы с ребенком-читателем демонстрирует серия издательства VoiceBook «Сказки в стиле великих художников» [6], [7].

Объединяющая идея – не только синтез живописи и слова. Серия имеет отчетливо выраженную познавательную и эстетическую цель – знакомство с разными стилями и направлениями в истории живописи, с авторскими манерами известных художников. Авторы и издатели выбрали необычный и интересный ракурс для детской серии – воспитание художественного вкуса через создание атмосферы, строящейся на эстетических ассоциациях и параллелях. Как заявлено в аннотации издательства, «новую серию книг можно читать или рассматривать, можно сравнивать иллюстрации с изображениями оригинальных работ великих мастеров, искать повторяющиеся детали, обсуждать отличия в композициях и сюжетах, цветовую палитру и особенности эпохи».

Чем именно интересна эта серия и о каких общих тенденциях в сфере создания детских книг она свидетельствует?

Данное издание актуализирует постмодернистский принцип формирования и функционирования книги – интертекстуальность. Кроме того, художественное своеобразие серии создают игра с материалом и с восприятием читателя, построение условной реальности на стыке разномасштабного материала (серьезного и ироничного, оригинального и вторичного, классического/высокого и массового).

Своеобразный *«двойной код»* книг серии восходит не только к технологиям игры, но и к технологиям современного массового искусства – обыгрывает принцип *ремейка*, отчасти комикса (каждая страница/«кадр» − это законченное визуальное «высказывание», соединяющее изображение и текст, но при первенстве изображения). Кроме этого, здесь используется подтекст, кодирование «скрытого смысла» − в ориентации на декодирующую деятельность читателя. В результате мы имеем дело с деконструкцией высокого искусства – и с поиском новых смыслов и возможностей массового.

Выбор формы *сказки* для литературной основы книги – неслучаен и продуктивен. Сказка как универсальный жанр содержит модели, схемы и архетипы, которые возможно вычленить во всех видах искусства и сопрягать их различные реализации.

Авторское начало литературной сказки выстраивается на индивидуальном стиле, который здесь как раз и визуализируется через параллельный, типологически родственный авторский стиль в живописи. Поразительно точен подбор парных − словесно-визуальных – моделей. В некоторых случаях редакторы и издатели шли от особенностей сюжета и материала («Бременские музыканты» – Рембрандт, «Красная шапочка» – поп-арт, «Синяя борода» – Брейгель, «Красавица и чудовище» − Климт), в других ситуациях – от авторского стиля конкретного источника («Снегурочка» – Васнецов, «Русалочка» – Клод Моне, «Алиса» – Сальвадор Дали).

Таким образом, базовый для детской книги принцип *игры* в данном случае реализуется через визуальные коды, а конкретный материал для *игры* составляют живописные стили.

Книга превращается в *арт-объект*, включается в культурный контекст (конкретно − в контекст истории искусства) и функционирует на разных уровнях. Примечательно, что героями книги становятся не только персонажи известных сказок, но и их авторы, и великие художники. И даже − творческая манера последних,

так как именно она выступает особенным, скрепляющим элементом художественного мира книги, ее конструктивным, но и смысловым звеном.

В целом обе серии, при очевидном контрасте, объединяет не просто креативный подход к известному и популярному материалу, но и стремление этот известный материал максимально донести до современного ребенка, искушенного скорее в технологических новшествах, чем в знании традиций. Причем, сделать это в рамках бережного, при этом нетривиального отношения к этим традициям.

Литература

1. *Захарова М. В.* Мультимодальный текст и его возможности (на примере романа Д. Фоера «Жутко громко и запредельно близко») / М. В. Захарова // Международная конференция : V Бодуэновские чтения (Казанский федеральный университет, 12−15 окт. 2015 г.) : труды и материалы : в 2 т. / под общ. ред. К. Р. Галиуллина, Е. А. Горобец, Г. А. Николаева. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2015. – Т. 2. URL: http: // Baudouin 2015_2_122_124 (дата обращения 15.04.2024).

2. *Хомякова Е. В.* Книга и кинематограф : к истории типологического родства // Книга в современном мире: проблемы рецепции : материалы Междунар. науч. конф., 27 февраля – 1 марта 2018 г. / науч. ред. Т. А. Тернова. – Воронеж : Воронежский государственный педагогический университет, 2018. − С. 268−282.

3. *Мист М.* Злая книга / М. Мист / перевод с нем. К. С. Чесноковой. – Москва : Эксмо, 2023. – 160 с.

4. *Мист М.* Маленькая злая книга / М. Мист / перевод с нем. Г. Бабуровой. – Москва : Эксмо, 2023. – 128 с.

5. *Сергиенко И. А.* «Страшные» жанры современной детской литературы / И. А. Сергиенко // Детские чтения, 2012. – URL: https:// cyberleninka.ru/article/n/strashnye-zhanry-sovremennoy-detskoy-literatury (дата обращения 14.15.2024).

6. *Кашанская А.* Сказки в стиле великих художников. Ч. 1 / А. Кашанская, Е. Милославская, В. Сушкова. – Москва : VoiceBook, 2020. – 36 с.

7. *Пермякова А.* Сказки в стиле великих художников. Ч. 2. (Поп-арт, Шагал, Пикассо) / А. Пермякова, М. Ждан, В. Булинг. – Москва : VoiceBook, 2020. – 36 с.

УДК 655.4/.5

Н. В. Токарева

Воронежский государственный университет

САММАРИ-ЛИТЕРАТУРА НА РОССИЙСКОМ КНИЖНОМ РЫНКЕ

Аннотация. *В статье анализируются отличительные черты сегмента саммари, а также рассматривается специфика работы специализированного интернет-сервиса.*
Ключевые слова: *саммари, нон-фикшн литература, книжный рынок, издательское дело.*

Abstract. *The article analyzes the distinctive features of the summary segment and examines the specifics of the work of the specialized Internet service.*
Key words: *summary, non-fiction literature, book market, publishing.*

Саммари (англ. *summary* – резюме, сводка) – это краткий пересказ ключевых идей, как правило, нехудожественного (нон-фикшн) литературного произведения. Важно подчеркнуть, что изложение должно быть безоценочным, поскольку основная задача пересказа – адекватно передать мысли автора оригинального текста.

Тематика саммари – традиционная для нон-фикшн: достижения в области естественных и технических наук, бизнес, психология и саморазвитие, воспитание, медицина и здоровый образ жизни и пр.

Задачи данной статьи – проанализировать особенности саммари-литературы и выявить, как этот сегмент представлен в России.

В последнее время это явление на российском книжном рынке оказалось на слуху в связи с новостью, появившейся в 2023 г.: «Российские издательства, столкнувшиеся с трудностями при лицензировании иностранных бестселлеров, начали выпускать “саммари” зарубежных книг <…> В таком формате в России появятся

© Токарева Н. В., 2024

мемуары принца Гарри, правами на которые владеет ушедшее с российского рынка Penguin Random House» [1]. Краткое изложение книги продает сервис «Литрес».

Несмотря на то что многим читателям такой формат был неизвестен, саммари издаются давно. В 1978 г. в США была создана первая компания, которая стала специализироваться на этом сегменте, – Soundview. В России подготовкой и продажей саммари занимаются (либо занимались до недавнего времени) Smart Reading, CrossReads (проект от Bookmate), Make Right, SummaryLib, RomanSergeevCom.

Рассмотрим особенности сегмента. Для этого целесообразно периодически обращаться к текстам о саммари, опубликованным на сайтах указанных российских сервисов, однако необходимо учитывать, что не все тезисы, размещенные там, будут в полной мере объективными.

Процесс создания пересказов описывается следующим образом: специалист в определенной области (психолог, экономист, социолог и пр.) выбирает книгу, которая является хитом продаж; из текста делается «выжимка»; получившийся пересказ дорабатывается редактором; финальный текст озвучивается диктором (в случае выпуска аудиоверсии) [2].

Обозначая ключевую задачу саммари – «дать полное представление о книге и передать самые важные идеи и смыслы», – сервисы одновременно подчеркивают главное, с их точки зрения, преимущество пересказов: «В них [книгах нон-фикшн. – *прим. авт.*] можно найти ответы на множество самых разных вопросов. Но зачастую читатель сталкивается с одной и той же проблемой: в книге слишком много “воды”, типовых примеров, а объем кажется искусственным. Многие идеи можно изложить гораздо короче и яснее. Именно в таких случаях и нужны саммари» [2]. Указание на практическую пользу пересказов выстраивается на контрасте с особенностями текстов-оригиналов: подчеркивается один из недостатков некоторых нон-фикшн-книг.

Отметим, что в саммари естественным образом важна именно содержательная сторона оригинала, особенности авторского стиля занимают второстепенное место либо вообще не имеют никакого значения.

Саммари представлены на книжном рынке в трех форматах: текстовый (первичный и наиболее распространенный), аудио, реже – видео. Разнообразие форматов можно отнести к плюсам пересказов, поскольку оно обеспечивает удобство для пользователя: читать и слушать саммари можно в любом месте и в любое время.

Среднее время чтения или прослушивания пересказа составляет 20–30 минут. Как утверждают сервисы, продвигающие саммари, за это короткое время (вместо нескольких часов чтения оригинала) читатель получит «всю пользу книги» и узнает «все, что хотел донести автор, понятным и доступным языком» [2]. Обращает на себя внимание еще одно противопоставление (помимо временного): с одной стороны – возможная сложность оригинального текста, с другой – ясность языка пересказа. Отсюда вытекает характерная черта саммари – максимальное упрощение. В целом принцип, который лежит в основе изданий рассматриваемого сегмента, можно сформулировать как «максимум пользы за минимум времени».

Описывая пользу, которую могут принести саммари, специализированные сервисы обращают внимание на то, что читатель, знакомясь с «выжимкой» из книги, во-первых, получает представление о произведениях/темах/вопросах, до которых иначе никогда бы не добрался, во-вторых, впоследствии имеет возможность выбирать для вдумчивого чтения по нужной области только те книги, которые оказались для него наиболее ценными.

Обращение к саммари по ранее прочитанным текстам также видится целесообразным, поскольку позволяет быстро вспомнить ключевые идеи книги.

Создатели пересказов следуют трендам нашего времени и отмечают, что саммари способствуют саморазвитию и образованию читателя. Например, Alpina Digital подчеркивает положительное влияние рассматриваемых текстов на коммуникативные и профессиональные качества человека: «С помощью саммари легко составить общее представление о теме, чтобы говорить на одном языке с любым собеседником. <…> Это поможет вам быть увереннее в разговоре и пойдет на пользу профессиональному росту» [3].

Не менее важным (на некоторых площадках представлено в качестве ключевого) преимуществом саммари является финансо-

вая экономия: соответствующие сервисы работают по подписной модели, и стоимость доступа ко всему каталогу на один месяц примерно равна средней цене одной нон-фикшн книги.

Необходимо отметить, что целевая аудитория саммари не ограничивается частными лицами, а также охватывает корпоративных клиентов.

Рассмотрим деятельность одной из специализированных площадок – Smart Reading. Она была создана Михаилом Ивановым (одним из основателей издательства «Манн, Иванов и Фербер», сейчас – «МИФ») и открыта в 2014 г. Интерес главным образом вызывают принципы работы площадки и ее ассортимент.

Smart Reading в качестве особенностей своих саммари называет глубину и содержательность: «Мы передаем все ключевые идеи книги, ее мотивационную составляющую, сохраняем важные примеры, кейсы и даже дополняем текст комментариями, позволяющими глубже понять идеи автора» [4].

Критерии отбора книг отражены в «регалиях», по которым можно фильтровать содержимое каталога. Обращают на себя внимание следующие из них:

– «Топ-10 Амазона» (ориентация на лидеров международных рейтингов, поскольку большая часть литературы нон-фикшн является переводной);

– «Впервые на русском» (преимуществом сервисов является наличие в их каталогах пересказов книг, которые еще не были переведены на русский язык в полном объеме, т. е. наличие уникального контента);

– «Читают CEO России» (подчеркивается польза и ценность саммари, предназначенных в первую очередь для корпоративных клиентов).

Каталог Smart Reading регулярно пополняется. Можно привести цифры за период март–ноябрь 2024 г.: на момент 26.03.2024 каталог содержал 899 саммари, к 04.09.2024 на сайте было опубликовано уже 945 саммари, а к 10.11.24 – 965, т. е. примерно за 9 месяцев было обработано 66 произведений и подготовлено соответствующее количество пересказов, в среднем – 7 саммари в месяц.

В целом каталог отражает привычный тематический набор нон-фикшн литературы (цифры приводятся на момент 10.11.24):

– тематика «Бизнес» – 607 саммари;
– тематика «Саморазвитие» – 527;
– тематика «Все об обществе» – 279;
– тематика «ЗОЖ» – 145;
– тематика «Семья» – 106;
– тематика «Технологии» – 103;
– тематика «Деньги» – 59.

Smart Reading реализует комплексную модель работы не только в плане аудитории (частные клиенты и корпоративные), но и в плане форматов продукции. Помимо текстовых саммари по некоторым из книг созданы инфографики – визуальное отображение важных идей книги, которое помогает лучше понять и запомнить их. Причем Smart Reading идет дальше и в некоторых случаях предлагает для закрепления полученной информации пройти тесты на понимание саммари. Это видится целесообразным по отношению к определенным типам клиентов и в случае с нон-фикшн литературой из таких разделов, как, например, «Бизнес» или «Технологии».

Говоря про различные форматы переработки текста оригинала и вариации саммари, для создания полной картины стоит упомянуть о существовании канбанов (изложение ключевых идей книги-оригинала в вопросно-ответной форме на карточках) и книгах-марафонах (ежегодные сборники саммари по самым популярным книгам года). Такие издания можно найти на аналогичной площадке Makeright.

Важным видится тот факт, что Smart Reading не отказывается от традиционной бумажной продукции и выпускает календари, иллюстрированные книги инфографик.

Кроме того, используется не только подписная модель продаж, на которую делается основная ставка, но и поштучная продажа саммари на «ЛитРес» и Ozon.

Можно отметить, что такой разносторонний подход Smart Reading способствует расширению читательской аудитории и позволяет удовлетворить запросы современной публики в разноформатном контенте.

В заключение вернемся к общей характеристике анализируемого сегмента и подчеркнем его особенности, связав с современными тенденциями. В саммари реализуется концепция быстрого

чтения, которая широко распространена сейчас, что обусловлено высокой информационной загруженностью человека. При этом пересказы, с одной стороны, выступают в качестве замены объемной (по сравнению с ними) книги, с другой стороны, могут стать проводниками к иным текстам-оригиналам в случае возникновения интереса у читателя. Создатели саммари, продвигая свою продукцию, опираются на распространенные в наши дни запросы аудитории, подчеркивая, что их тексты помогают экономить время, деньги и способствуют непрерывному и быстрому самообразованию. Поскольку существенная доля современной нон-фикшн литературы представляет собой книг о бизнесе (маркетинг, производство, инновации, менеджмент и пр.), то логичной является ориентация саммари-сервисов на корпоративных клиентов.

Литература

1. Российские издатели начали выпускать пересказы иностранных книг вместо лицензирования // Forbes. – 2023. – URL: https://www.forbes.ru/biznes/484977-rossijskie-izdateli-nacali-vypuskat-pereskazy-inostrannyh-knig-vmesto-licenzirovania (дата обращения: 10.11.2024).

2. Что такое саммари? // SummaryLib. – URL: https://summarylib.ru/what-is-summary?ysclid=m06irju2w7185500132 (дата обращения: 10.11.2024).

3. Что такое саммари и как они помогают нам учиться // Alpina Digital. – URL: https://alpinadigital.ru/blog/chto-takoe-sammari/ (дата обращения: 10.11.2024).

4. Что такое саммари? // Smart Reading. – URL: https://smartreading.ru/what-is-summary (дата обращения: 10.11.2024).

УДК 821.161.1

Хань Юэ

Институт иностранных языков
Шаньдунского педагогического университета

ТВОРЧЕСТВО ВНУТРИ ТВОРЧЕСТВА: ЛИТЕРАТУРНОЕ ПИСЬМО И КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ В РОМАНАХ В. НАБОКОВА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ «МАШЕНЬКА» И «ЗАЩИТА ЛУЖИНА»)

Аннотация. *В романах Набокова много внимания уделено вопросам литературного творчества в период его эмиграции в Европе, что делает акт литературного творчества ключевым событием в развитии сюжета и выражением образа главного героя. Литературное письмо становится своеобразным «полем памяти» русской культурной истории. В романах представлены разнообразные формы литературного творчества, включая жанры, которые вызывают у писателя ностальгию, стремление подвергнуть переосмыслению и даже реконструкции прошлое России. В данной статье исследуется двойственная взаимосвязь между литературным творчеством и культурной памятью в романах Набокова «Машенька» и «Защита Лужина», а также раскрывается уникальный внутренний подход писателя к отображению реальности и памяти.*

Ключевые слова: *«Творчество внутри творчества», «Машенька», «Защита Лужина», В. Набоков.*

Abstract. *Nabokov's novels contain many narratives about literary creativity during his period of emigration in Europe, which makes the act of literary creativity a key event in the development of the plot and an expression of the image of the protagonist. Literary writing becomes a special "Realms of Memory" of Russian cultural history. The novels present various forms of literary creativity, including genres that evoke nostalgia in the writer, his denunciation, revision and even reconstruction of the past life of Russia. This article examines the dual relationship between literary creativity and cultural memory in Nabokov's novels through the works Mary and The Defense, and also reveals the writer's unique internal approach to the display of reality and memory.*

Key words: *"Creativity within creativity", Mary, The Defense, V. Nabokov.*

© Юэ Хань, 2024

В качестве типичного русского писателя-эмигранта и двуязычного автора Набоков мастерски использует память как средство самовыражения. Память, будучи ключевым элементом культурной истории, также является творческой техникой Набокова. Он неоднократно подчеркивал, что не он сам творит, а «память пишет». Несмотря на вынужденное изгнание в Европе, Набоков создавал романы на русском языке, отражая свою жизнь в эмиграции и продолжая русскую культуру на языковом и культурном уровнях.

Контекст его творчества обладает двойственными пространственно-временными характеристиками и ярко выраженными отсылками к русской культуре. В его романах, созданных в изгнании в Европе, культурная память становится заметным симптомом, пронизывающим все повествование писателя. Во-первых, литература выступает как «поле памяти» культурной памяти, взаимодействуя с русской литературой через обширную интертекстуальность. Во-вторых, «творчество внутри творчества» в романе Набокова предстает как ключевое событие. Наконец, русская память оставляет свой отпечаток на жанровых экспериментах писателя.

1. «Русская литература» в условиях интертекстуальности и «поле памяти» литературного творчества

Что касается связи Набокова с русской литературой, то в академических кругах были проведены глубокие исследования его индивидуального опыта и литературного творчества писателя с точки зрения биографических исследований и интертекстуальности с творчеством русских писателей. В частности, российские академические круги провели особенно глубокие исследования в этой области, что отличает их от европейских, американских и китайских исследовательских кругов. Основываясь на контексте русской литературы, российские ученые проводят сравнительные исследования между Набоковым и множеством русских классиков. Они подчеркивают не только широкие связи его произведений с русской литературой, но и значение письма-памяти, стремясь глубже понять Набокова через анализ сюжетов, тем, стилей и персонажей.

В рамках общей теории интертекстуальности исследователи глубоко анализируют разнообразные соответствия и параллели

между произведениями Набокова и русской литературой. Российские ученые много внимания уделяют сопоставлению Набокова и европейских и американских писателей, устанавливая связи на уровне тем, приемов, писательской идентичности, подчеркивая эстетические и метахудожественные приемы писателя. Кроме того, имеются и более глубокие исследования личного опыта писателя и реконструирования его биографических контекстов. Большинство исследований в российских академических кругах показывают отношения наследования и корреляцию с русской литературой с точки зрения «гомологии». Они подчеркивают обширную интертекстуальность между ними и полагают, что Набоков «выходит за рамки установленного предтекста и имеет больше сексуальных подтекстов» [12]. Кроме того, он также занимается исследованиями памяти.

С этой точки зрения сравнительное исследование Набокова и русских писателей может проявить его «русскость» и глубокую связь с русской литературой. Однако, помимо исследований с этих позиций, дискурс памяти Набокова может быть осмыслен с точки зрения культурной памяти, проблемы «творчество внутри творчества» и т. д. Этот ракурс позволяет интерпретировать уникальный смысл произведений писателей в изгнании. В способах создания образов русской женщины писатель использует антиимитационную манеру письма, что предполагает создание женского образа, отличного от образа русской женщины в классической русской литературе. Особенно характерно то, что Набоков использует здесь принцип «творчество внутри творчества». Это «бунтарский» жест писателя в то же время выступает как «точка сборки» противоречивых мыслей писателя, связанных с пребыванием в эмиграции.

Литературные произведения представляют собой своеобразное культурное «поле памяти». Будучи повествованием особого рода, они несут в себе индивидуальные воспоминания и переживания. В то же время литературное произведение является еще и воспоминанием о предыдущем тексте. Пьер Нора считает, что исследования памяти должны начинаться со всех реальных, символических и функциональных «мест», и любой культурный феномен, который можно связать с прошлым, может стать «полем памяти» [11]. Более того, область памяти в теории Нора переклика-

ется с концепцией объективной экстернализации (обьективации) в теории культурной памяти Яна Ассмана. Он считает, что прошлое конденсируется в определенные фокусы, которые можно вспомнить, то есть символы. Таковы «ритуалы, танцы, мифы, узоры, костюмы, украшения, татуировки, дорожки, картины, сцены и т. д.» [17, 4–6], в то же время эти «поля памяти» и «объективные внешние объекты» также являются носителями и местами, которые содержат историю и активируют воспоминание [1, 216]. Набоков вписал в свою биографию личный опыт. В повествовании он явно или неявно отражает индивидуальную художественную эстетику, реалистические отсылки и эмоциональные установки.

Набоковское письмо по памяти – это техника творчества, и он подчеркивает, что «память пишет» [9, 47, 79, 184]. В интервью он сравнил память с образами в повествованиях: прошлое – это постоянное накопление образов, и все, что мы можем сделать, – это «выделить и попытаться сохранить эти мимолетные, похожие на радугу фрагменты памяти» [10, 193]. Эмигрантская среда принесла Набокову больше мыслей о России, Петербурге, детской жизни, революции и даже социальных и исторических проблемах. Это также тема и замысел писателя на протяжении всего романа. В. Беньямин твердо верил, что память – это не инструмент исследования прошлого, а средство исследования [1, 181]. Именно посредством этих средств Набоков интегрирует индивидуальные воспоминания в романное повествование в различных вариациях.

В романах, написанных писателем во время его эмиграции в Европу, литературное творчество представляет собой деятельность, часто сопровождающую главного героя. «Творчество внутри творчества» Набокова сочетает в себе разные режимы памяти и воображения, связывает вымысел и культурные символы, чтобы выразить индивидуальную ностальгию и эмоциональные отношения в творческой деятельности. Мало того, уникальная теория литературной критики Набокова также интегрирована в его романное повествование. В романе «Машенька», старый поэт Подтягин живет в эмиграции в Германии. Он живет в пансионе и часто встречает друзей стихами. Хотя его поэтический дар не ценят в пансионе, из разговора главного героя Ганина со старым поэтом мы все же

можем уловить элементы русской памяти. Ганин, главный герой романа «Машенька», живущий в том же пансионате, расстроен и тоскует по дому в России. Ему часто хочется рассказать старому поэту о «закате на русской дороге, о березовом лесе» [7, 42]. Когда Ганин читал те старые журналы, в которых печатались стихи старых поэтов, он всегда, естественно, будет думать о «там» и «там березовые леса» [7, 44]. Утешая непризнанного старого поэта, который не смог получить паспорта, Ганин черпал нежное утешение от тоски по дому в поэтическом творчестве. С этой точки зрения поэзия – это связь прошлых воспоминаний и поддержка русских эмоций, а образ неоцененного старого поэта – метафора проблематичного положения художника слова в эмиграции.

Так же связь литературы и русской памяти проявляется и в романе «Соглядатай». После того, как главный герой Смуров покончил жизнь самоубийством, он исследовал свою личность в виде души [16]. Разделившись на несколько разных личностей, наконец, вернувшись в свое настоящее тело, он сетовал, что «никто не ценит все, что во мне бросается в глаза – мои капризы, широта моего кругозора, мой литературный талант...» [4, 79]. Литературное творчество является символом личности главного героя Смурова, а также средством самовыражения эмигрантов. В романе главный герой принимает несколько личностей, чтобы исследовать свою истинную ситуацию и выяснить свое место в окружающей среде. Однако такое самоисследование главного героя не стало подходящим средством самовыражения. В конечном итоге, он остается лишь с возможностью самоутверждения и объявления о своем счастье, что служит ему утешением в душе [4, 80].

Близкая логика обнаруживается и в романе «Отчаяние». Главный герой готовит дело об убийстве, используя подмену, чтобы получить большую сумму по страховке. В сюжет романа писатель встраивает историю убийства как литературное произведение, которое главный герой называет «тренировкой сознания» и практикой «художественного преступления». В романе Набоков вмешивается в дискуссии о мышлении и способах литературного творчества. Задуманное главным героем абсурдное убийство представлено в романе в форме «художественной практики». С одной

стороны, это намекает на почти метафиктивный режим творчества, а с другой – через «пьесу в пьесе» предполагает читателям исход убийственного дела, чтобы рассмотреть магические связи между литературным творчеством и реальностью.

В произведениях Набокова можно найти множество примеров сюжетной реализации принципа «творчество внутри творчества». В «Поле памяти» П. Нора подчеркивает, что законные формы памяти существуют лишь в исторической и литературной формах [11, 28]. Набоков также использует «литературную» память для выражения своего исторического мироощущения. Когда Чжао Цзиньжун комментировала обсуждение Т. Адорно взаимосвязи между индивидуальным опытом, человеческой травмой, индивидуальной ответственностью и письмом, она подчеркнула, что «написание стихов» служит средством индивидуальной экспрессии, позволяющим преобразовать личные воспоминания и опыт в вербальные выражения для обмена или разделения с другими [14, 58]. Очевидно, что художественное содержание, «аутентичность» литературного творения заключается в корректировке, компенсации и обогащении действительности, в определенной степени достижении нереализованной действительности и истории. Конечно, в то же время оно выражает и индивидуальное социально-критическое отношение самого писателя.

2. «Творчество внутри творчества»: «Ложная» биография в «Защите Лужина»

Набоков хорошо умеет использовать «творчество внутри творчества», чтобы представить культурную память с литературной точки зрения. Основываясь на своем собственном опыте эмиграции и травмирующих событиях, таких как убийство его отца, Набоков представляет интерпретацию и воссоздание травмы в своих романах. Таким образом, литературное изображение прошлого представляет собой индивидуальное воплощение культурной памяти, основанное на текущем времени, и является не завершенным, адаптированным и собранным в литературе прошлым. Писательское воплощение собственного опыта на самом деле явля-

ется процессом самоформирования и совершенствования. В своей работе «Социальная память» Х. Вельцер цитирует М. Фримена, который считает, что независимо от того, осознается это или нет, литературное творчество представляет собой своего рода поэтическое строительство, процесс самостроения в рамках собственной самоидентификации с использованием повествовательных приемов. В то же время эти повествовательные материалы являются частью воспоминаний, представленных в рамках собственного самопонимания. Таким образом, воспоминания осуществляют процесс формирования самого себя и индивида в историческом и культурном контексте [2, 14].

«Литературное творчество» главных героев в романах Набокова позволяет раскрыть образы персонажей, а также отражает процессы формирования себя как писателя в рамках личного самопонимания. Эти литературные активности не только отражают память о русском прошлом, но и указывают на способы самоидентификации эмигрантского сообщества в современном контексте.

В романе «Защита Лужина» «творчество внутри творчества» фокусируется на использовании писателем памяти и воображения, включении «вымышленной биографии» [3, 18] в литературное письмо и отражает интерактивное влияние меняющейся среды эмиграции и самоформирования. В романе «Защита Лужина» важен образ старшего Лужина, писавшего книги и часто размышлявшего о том, как будет выглядеть его сын [5, 9]. Он искренне считал, что каждый должен был понять, что его сын необыкновенный [5, 9]. Сын в романе, то есть маленький Лужин, в детстве был бунтующим и замкнутым. Он возмущался, когда его называли русским именем, не любил школьную жизнь своего детства, а его отношения с отцом казались отчужденными. Однако его отец, Лужин-старший, возлагал на сына большие надежды, изображая его как ребенка, «не утратившего моральной красоты», и «широко известного» на всю округу, что также является «ложным» литературным созданием отца, обращенным к гению шахмат. Конечно, это перекликается и с повествовательным сюжетом романа. Сын действительно стал выдающимся шахматным гением. Более того, Набоков с самого начала романа уделяет внимание отчуждению

между отцом и сыном, что, с одной стороны подчеркивает эмоциональные разрывы главного героя с Россией, а с другой стороны, в литературной биографии, созданной отцом в романе, Набоков осознанно формирует литературные образы, относящиеся к индивидуальному воображению и концепции личности. Набоков сравнивает реальный образ своего сына Лужина с «Лужиным», созданным литературным воображением, подчеркивая отчуждение и перемены между русским детством главного героя и действительностью. Именно «деформация» и совершенствование главного героя в литературном письме позволили Набокову использовать точку зрения ребенка для выражения своих эмоций: «Людям приходится видеть вещи, когда у них есть глаза, – все страдают от необъяснимых зрительных искажений» [5, 12].

Пережив эмоциональный срыв родителей, маленький Лужин соприкоснулся и с главной темой романа – шахматами. Более того, в романе это время используется как переломный момент в становлении главного героя Лужина. В то же время Набоков включает описание болезни в детские воспоминания главного героя – «его детство наполнено воспоминаниями о болезнях» [5, 4–6], – используя это травматическое переживание в качестве доказательства «фальшивости» литературного образа главного героя в литературном творчестве отца. В романе маленький Лужин вдруг перескакивает из подросткового возраста в свое сорокалетие, и снова появляется творение отца: «Много лет спустя Лужин-старший задумал написать повесть о таком маленьком мальчике, игравшем в шахматы под предводительством отца (который – его приемный отец в романе) из города в город для участия в соревнованиях» [5, 51]. С одной стороны, во фрагментах такого рода Набоков показывает фактическую основу создания биографии: подлинность личности его сына и его шахматных достижений. С другой стороны, с точки зрения культурной памяти, писатель обнажает разрывы межпоколенческой памяти, которые намеренно объясняются автором. Факт того, что его отец не был его биологическим отцом, не только является разломом между поколениями в памяти, но и становится эмоциональной метафорой для Лужина, путешествующего по различным местам Европы, далеко от родины.

В то же время отчуждение отца и сына служит и метафорой непоправимых травмирующих воспоминаний, что также перекликается с причиной нежелания Лужина присутствовать на похоронах после смерти отца [18]. Более того, в романе писатель неоднократно намекает на перемены жизни и отчуждение межпоколенческой памяти, что также является свидетельством реального эмоционального переживания молодого Лужина: «Теперь все это заменено новыми вещами, с которыми он не знаком, поэтому он чувствует себя ужасно» [5, 5]. Гениальность Набокова заключается в том, что он использует взросление и память для написания реальной истории. Эмиграция, естественно, представляет собой процесс, в котором «новые вещи» заменяют прошлое, а опыт выживания, вызванный незнакомостью и страхом, точно соответствует внутренним чувствам на начальной стадии эмиграции. Реальность, которую маленький Лужин не мог принять, была построена точно так же, как и идеализированная история, представлявшая собой переписанную «гениальную биографию» в сочинении его отца. Мало того, в романе «Старый Лужин тайно пригласил тех, кто в будущем напишет ему биографию» [5, 52]. Старый Лужин не только задумал образ сына, но и надеялся приобрести биографию себе. Таким образом, биографическое описание, изменяясь со временем, по-прежнему отражает внутренние представления старого Лужина, что помещает индивидуальное высказывание в контекст самоформирования.

Более реалистический контраст действительности и идеализированных образов проявляется в описании сына Лужиным-старшим в его воспоминаниях и сочинениях: «Сам писатель Лужин не заметил, что его воспоминания по существу стилизованы. Он также не осознавал, что характеристики, которые он приписывал своему сыну, больше напоминали музыкального гения, чем шахматного гения. В результате получился одновременно болезненный и милый взгляд: необычные мутные глаза, вьющиеся волосы и полупрозрачное белое лицо. Но теперь он сталкивается с некоторыми трудностями: из образа сына удалены все плохие факторы, а его покладистость достигла предела, но у него должны быть некоторые привычки обычных людей. В одном он был уверен: он не

хотел, чтобы этот ребенок вырос и превратился в того молчаливого человека, которым он был сегодня» [8, 53].

Формализованные воспоминания обычно обладают устойчивыми и застывшими характеристиками, однако внутренние формализованные воспоминания старого Лужина представляют собой попытку создать образ сына, противоположный реальности, согласно собственным желаниям. «Больной» и «милый» – это внутренняя интерпретация старым Лужиным искаженного образа сына, что перекликается и с последующим сюжетным развитием романа: «Война 1914 года вот-вот разразится» [5, 54]. Но парадокс в том, что в сознании Лужина-старшего остается идеальный образ сына, отличающегося от обычных людей, как у ребенка. Лужин-старший не хочет, чтобы его сын взрослел. Неявная нить времени и взросления возвращает читателей к реалистичным воспоминаниям прошлой жизни в России. Автор подчеркивает память, стремится и пытается вернуться в прошлое. Набоков включил прошлое, представленное его детством, в свои воспоминания и поместил свое исследование прошлого в «творчество внутри творчества» главного героя романа. Писатель идеализирует жизнь русского прошлого, создавая образ безупречного героя биографии – юного Лужина. Однако такая идеализация открывает противоречия с реальностью.

3. Индивидуализированное переписывание и самоукрашение реальности и воспоминаний

Оглядываясь назад на сам образ маленького Лужина, мы можем рассматривать его как писательскую компенсацию настоящего. Тесная связь между разными временными измерениями отвечает сюжетному развитию романа. Потому что, «прославившись в шахматном мире, маленький Лужин покинул шахматный мир из-за болезни, и под влиянием воспоминаний о товарищах из русского детства он вдруг потерял себя, с тех пор как взрослый Лужин превратился в ребенка» [13]. Эта тенденция «обратного роста» выражает явный парадокс между индивидуальным взрослением и обретением самоидентичности. Когда реальная жизнь далека

от воображения, когда развитие личности полностью отделено от исторической траектории, как может индивидуальное «я» соответствовать эстетике «долженствования»? Это вопрос, на который Набоков всегда искал ответ в своем творчестве. Художественная трактовка воспоминаний и индивидуализированных биографий прекрасно раскрывают эту проблему. Набоков достиг цели, опираясь на «вымышленное» творчество Лужина-старшего и проследив путь роста маленького Лужина. Конечно, гениальность Набокова заключается в этом преобразовании вымысла и реальности. В романе очень четко выражено различие между реальностью и памятью. Писатель постоянно возвращается к описанию воспоминаний, одновременно выводя читателя из контекста воспоминаний, позволяя нам постигать мысли главного героя в процессе его творчества, переключаясь между реальностью и вымыслом: «Та война всегда мешает его воспоминаниям, из-за чего ему становится трудно следить за сюжетной линией» [5, 54]. Очевидно, что воспоминания и биография не являются ключевыми объектами наблюдения Набокова, истинная цель писателя состоит в том, чтобы раскрыть неизбежные травматические воспоминания, вызванные переменами, и выразить логику взросления. Постоянно меняющаяся среда придает воспоминаниям совершенно иной контекст, что, в свою очередь, приводит к тому, что на литературное творчество главного героя оказывают влияние как воспоминания, так и окружающая его реальность.

Эта связь между индивидуализированным переписыванием и воспоминанием также соответствует одному из реалистических способов отражения культурной памяти. Алейда Ассман выразила связь между памятью, литературным творчеством и воображением в «Пространстве памяти» следующим образом: «Человек создает себя с помощью материалов воспоминаний с использованием силы воображения, и это отражается в литературе. Принципы художественной работы писателя в процессе творчества подобны принципам туриста, который рассказывает свою собственную историю. Кроме того, воображение способно сопротивляться времени и позволяет воспоминаниям вновь ожить вновь» [1, 113]. Биография главного героя в «Защите Лужина» вращается вокруг

реальности, воспоминаний, индивидуализированного переписывания прошлого и благоустройства. В этом также проявляется связь литературного творчества Набокова с культурной памятью. Однако в романе русская культурная память передана через эмоциональный разрыв, вызванный межпоколенческой памятью. В то же время неоднократное повторение и отрицание русской революционной истории также выражает четкую критическую позицию писателя. Культурная память отражается в многочисленных обращениях писателя к России, с отчетливыми эмоциональными отсылками со стороны отдельного писателя. В романе война, о которой говорится неоднократно, является важным фактором, влияющим на воспоминания и литературное творчество. Лужин-старший считает, что, несмотря на временную дистанцию, военные годы все равно остаются пугающим препятствием при обращении к прошлому. Время войны словно нарушает свободу творчества, и любая книга, описывающая чье-то взросление, неизбежно упоминает ту войну [5, 55]. Нетрудно увидеть, что война и память – противоположности, и обе они работают вместе, оказывая влияние на творческую свободу. Травматичность войны влияет на индивидуальные и коллективные воспоминания. Поэтому литературное творчество, являясь индивидуальным самостроением и самовыражением, в то же время подвержено макросоциальным и историческим ограничениям.

Алейда Ассманн, анализируя взаимосвязь между литературным творчеством и памятью, использовала понятие «рудной памяти» на примере Ш. Хини: «Ирландский поэт Шеймус Хини рассматривает литературное творчество как произведение личной и культурной памяти. В стихотворении “Копание” (Digging) выражается то, что литературное творчество похоже на работу памяти по копанию лопатой» [1, 182]. Точно так же теория культурной памяти Яна Ассмана полагает, что литература является одной из форм культурной памяти и явным средством культурной памяти. Когда Пьер Нора говорил о «поле памяти», он также подчеркивал, что память имеет две формы: историческую и литературную [11, 28]. Литературное творчество представляет собой поле памяти, сохраняющее определенные культурные воспоминания. В теории жанра М. Бахтина своеобразные формы дискурса тоже обладают

памятью, представляют собой историко-творческую устойчивость [15]. Более того, Чжао Цзиньжун считает, что «написание стихов» как способ проявления индивидуального мышления представляет собой трансформацию памяти и индивидуальной речи [14, 58]. В прозе Набокова периода европейской эмиграции реализация принципа «творчество внутри творчества» позволяет говорить об отчетливых признаках культурной памяти.

С этой точки зрения в романах Набокова во время его эмиграции в Европе культурная память представлена по-разному. Среди них центральным является российский нарратив. Эмиграция приводит к противоречию между объективной средой и субъективным восприятием. В русскоязычных романах, написанных в первые годы эмиграции, творческая тематика Набокова широко затрагивала память, личность, время, пространство, видение главного героя, возвращение домой, ностальгию и существование человека на разных уровнях. Согласно собственному взгляду Набокова на литературную критику, он указал в «Лекциях по литературе», в литературе ассоциативное воздействие подразумевает наличие в произведении определенной фразы, образа или сцены, которые ассоциируются с ранними произведениями другого писателя, что может указывать на бессознательное имитирование автором этого писателя [6, 21]. Поэтому с точки зрения литературного творчества романы Набокова в первые годы эмиграции представляют собой культурные воспоминания о традиционной русской литературе. При этом использование новых форм организации романного повествования позволяет говорить также и о широкой опоре на индивидуальную память.

Следуя принципу «творчество внутри творчества», Набоков интегрирует историю и самоформирование в творческое мышление главного героя романа, добиваясь тем самым множественности отсылок на уровне культурной памяти. Уместно вспомнить, что непризнание Лужина-старшего все же компенсируется поздним успехом: «Несмотря на взлеты и падения его репутации, он, наконец, добился успеха, что отрадно» [6, 5–7]. «Эмигрантская газета», в которой об этом «успехе» упоминается, не только освещает контекст всего романа, но, что еще важнее, помещает отправную точку биографии в контекст эмиграции.

Литературное творчество может служить не только «полем памяти», но и методом и средством памяти. В широком или узком смысле Набоков интегрировал «письмо» как событие в свою уникальную «автобиографическую память». Многие уникальные методы литературного творчества стали предметом анализа Набокова и созданных им героев. Проникновение в прошлое и установление его связей с настоящим предполагали соотнесение разных видов дискурса и разных режимов воспоминания, что, в частности, обусловило писательский интерес к конструкции «текст в тексте». Как на микро-, так и на макроуровне Набоков рассматривает письмо как «поле памяти» русской культурной памяти, выражая тоску по родине и ностальгию. В то же время через свои романы, созданные в европейский период, Набоков описывает индивидуальную историческую позицию, используя ее для описания знакомой, но отдаленной России.

Литература

1. *Ассман А.* Пространство памяти / А. Ассман ; перевод Пан Лу. – Пекин : Издательство Пекинского университета, 2016. – 506 с.

2. *Вельцер Ю.* Социальная память: история, воспоминания, наследование / Ю. Вельцер ; под ред. Ю. Вельцера ; перевод Джи Бина и др. – Пекин : Издательство Пекинского университета, 2007. – 286 с.

3. *Грабес Г.* Вымышленные биографии : английские романы Владимира Набокова / Г. Грабес. – Гаага : МУТОН, 1977. – С. 18.

4. *Набоков В.* Глаз / В. Набоков ; перевод Бурона. – Шанхай : Шанхайское издательство переводов, 2008. – 80 с.

5. *Набоков В.* Защита Лужина / В. Набоков ; перевод Фэн Чжэня. – Шанхай : Шанхайское издательство переводов, 2009. – 213 с.

6. *Набоков В.* Лекции по литературе / В. Набоков ; перевод Шэнь Хуэйхуэя и др. – Пекин : Совместное издательство SDX, 1991. – 518 с.

7. *Набоков В.* Машенька / В. Набоков ; перевод Ван Цзясяна. – Шанхай : Шанхайское издательство переводов, 2007. – 130 с.

8. *Набоков В.* Отчаяние / В. Набоков. – Москва : АСТ, Corpus, cop. 2021. – 217 с.

9. *Набоков В.* Отчаяние / В. Набоков ; перевод Чжу Шида. – Шанхай : Шанхайское издательство переводов, 2006. – 193 с.

10. *Набоков В.* Строгие суждения / В. Набоков ; перевод Пань Сяосуна. – Чанчунь : Издательство Times Literature and Art, 1998. – 287 с.

11. *Нора П.* Поле памяти : культурная и социальная история французского национального сознания / П. Нора ; перевод Хуан Яньхуна и др. – Нанкин : Издательство Нанкинского университета, 2015. – 532 с.

12. *Фан, Ювэй, Сун Юнсюн.* Сила повторения, пародии и различия // «Лолита» с точки зрения интертекстуальной теории. – Форум Цзянхуай, 2011. – Вып. 6. – С. 174.

13. *Хань Юэ.* Парадокс роста и жизненная стратегия : многослойный нарративный «фокус» в романе Набокова «Защита Лужина» // Вестник Шаньдунского сельскохозяйственного университета (Общественные науки), 2024. – Т. 26, № 1. – С. 155–162, 192.

14. *Жао Цзинжун.* Добродетель памяти и ее связь с этикой памяти в Китае: реальный путь. // Литература и культура. – 2015. – № 1. – С. 58.

15. *Чэн Чжэнминь.* Жанровая поэтика Бахтина. – Журнал Университета Цинхуа (издание по философии и общественным наукам), 2009. – Вып. 2. – С. 68.

16. *Ши Фуюй.* О связи литературного перевода и литературного творчества Набокова // Русская литература и искусство. – 2024. – № 1. – С. 83–92.

17. *Ассманн Я.* Культурная память / Я. Ассманн ; перевод Цзинь Шоуфу и Хуан Сяочэня. – Пекин : Издательство Пекинского университета, 2015. – 376 с.

18. *Цинфэн Я.* Цинфэн Письма, расширенное чтение и присутствие близких / Я. Цинфэн // Исследования диалектики природы. – 2024. – Т. 40, № 10. – С. 3–9.

УДК 028.02

Е. М. Чигирева

Воронежский государственный университет

ИДЕИ БИБЛИОПСИХОЛОГИИ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОСВЕТИТЕЛЕЙ ВОРОНЕЖСКОЙ ГУБЕРНИИ

Аннотация. *В статье рассматриваются основные идеи и подходы библиопсихологии, использовавшиеся в просветительской деятельности педагогов и общественных деятелей Воронежской губернии пореформенного периода.*
Ключевые слова: *библиопсихология, психология чтения, народное чтение, Воронежская губерния, литература XIX в.*

Abstract. *The article discusses the main ideas and approaches of bibliopsychology used in the educational activities of teachers and public figures of the Voronezh province of the post-reform period.*
Key words: *bibliopsychology, psychology of reading, folk reading, Voronezh province, literature of the 19th century.*

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. По словам выдающегося философа, историка и литературоведа В. Ф. Асмуса, «содержание художественного произведения, в конечном счете, определяется умственной, душевной, духовной деятельностью читателя» [1, 42]. Одна из важнейших характеристик читательской публики – ее литературные предпочтения, ведь отношение к чтению, духовный мир читателя, его вкусы и интересы проявляются в том, каких авторов он знает, что он читал и что высоко оценивает.

Бытование книги в обществе, его динамика и особенности проявлений в различных исторических обстоятельствах и условиях отдельных регионов иногда оказываются ключевыми для понимания российского мироустройства. Изучая отношение к книге, круг чте-

© Чигирева Е. М., 2024

ния, интересов и вкусов читателей, можно отчетливее представить культурный уровень населения России на каждом этапе его бытия. Читательское восприятие служит своеобразным барометром, позволяющим полнее, объективнее раскрыть воздействие книги на общество. Важность становления и эволюции чтения в круге потребностей и интересов широких слоев населения России обозначил Н. А. Рубакин в конце XIX в.: «Ничто так не характеризует степень общественного развития, степень общественной культуры, как уровень читающей публики в данный исторический момент» [11, 1].

Скажем несколько слов о библиопсихологии, создание которой выдающийся ученый-энциклопедист, библиограф, популяризатор науки и писатель Н. А. Рубакин считал главным достижением своей жизни.

Сам Н. А. Рубакин очень просто называл библиопсихологией психологию книжного дела. Три различных концепта введены в это определение. Во-первых, термин «психология» как признак родовой; во-вторых, термин «книжное дело» как признак видовой. В этот второй термин входит и третий концепт «книга». По его мнению, в библиопсихологии на первом плане стоит момент социальный, а не индивидуальный, и она представляет собой одну из наук общественных, один из отделов социологии. При этом чрезмерно важным был и личностный компонент: «Что ты, книга, можешь дать мне, личности человеческой, мне – такому, каков я есть, моему уму, моему чувству, моей жизни, борьбе, которую я веду, работе, которую я делаю или намерен делать, в тех условиях, в которые меня поставила судьба-фортуна или судьба-злодейка? Я, личность, – судья всякой книги, и только я могу решить, что ты мне даешь или можешь дать…» – говорил Рубакин [10, 130–131].

Н. А. Рубакин вывел пять основных законов библиопсихологии:

1) книга, как и слово, не есть передатчик содержания, вложенного автором, а только возбудитель психических переживаний (закон, впервые подмеченный В. Гумбольдтом и поясненный затем профессором А. Потебней, и наконец экспериментально подтвержденный современной Рубакину психологией, вплоть до исследований академиков И. Павлова и В. Бехтерева);

2) закон мнемы (мнема – совокупность всех следов, или энграмм, иначе говоря записей, которые остаются в живом веществе

после всякого воздействия на него. По мнению Рубакина, понятие мнемы по своему объему и содержанию шире понятия «памяти». Следы, или энграммы (внутренняя запись, запись памяти), как результат внешнего воздействия, способны оживать при некоторых условиях под влиянием получаемых раздражений. Всякое раздражение, откуда бы оно ни пришло, извне или из самого организма, как явление физическое всегда неизбежно сопровождается у человека возбуждением, т. е. явлением психическим, субъективно переживаемым и интроспективно знаемым, хотя нередко и остающимся за пределами сознания. Что касается процесса чтения, он есть не что иное, как процесс «экфорирования» различных психических переживаний под влиянием букв, слов, фраз читаемой книги);

3) закон И. Тэна, впервые описавший влияние расы, среды и исторического момента на литературу и на ее элементы: каждый из нас получает потоки энграмм в зависимости от качественной и количественной стороны этих трех социальных факторов, а именно: своей расы, своей социальной среды и того момента истории, когда человек живет, читает, пишет;

4) закон Э. Геннекена: читатель тем лучше, глубже и полнее понимает автора, чем более сходны мнемы этого читателя и писателя, и тем слабее их обоюдное понимание, чем меньше сходство их мнем: как наследственной, так и социальной и индивидуальной;

5) закон консонанса и диссонанса эмоций**,** вызываемых прочитанным [8, 106, 142–143, 279].

Ученый сформулировал фундаментальный принцип развития читателя (принцип «лестницы»): «…целая лестница ступеней, ведущая на самые верхи человеческого знания, понимания и настроения, или, выражаясь иначе, за началом жизни каждой отдельной личности следует расширение этой жизни, углубление, возвышение, интенсификация ее. Пусть читатель спрашивает для своего чтения что угодно» [9, 139–140]. При этом явно просматривается еще один принцип – «читателецентризм», борьба за который в противовес «клиенториентированности» идет на современном этапе для того, чтобы библиотеку как социальный институт окончательно не превратить в сферу услуг. Рубакинский читателецентризм заключался в следующем: не отгонять читателя, показать ему ту лестницу, по которой он может идти вперед и вверх; показать ему

значение этой лестницы в деле его личного общего образования; дать возможность идти по этой лестнице вперед и вперед, все выше и выше, не теряя из виду значения этого восхождения для практической жизни.

Во времена Рубакина, то есть в конце XIX – начале XX в., по его мнению, наука о литературе, в сущности, сводилась к изучению разных литературных произведений, главным образом художественных, и их авторов. Лишь в конце 1880-х гг. некоторые авторы, историки литературы ввели в круг своих объектов изучение читательства. Одними из первых начали изучать читательство кружок Х. Алчевской и А. Калмыковой, Е. Некрасова, А. Пругавин; первые – с педагогической, вторая – с исторической, третий – с публицистической точки зрения. Тем же делом очень энергично по инициативе Л. Н. Толстого занимался кружок «Посредник» с П. Бирюковым и И. Горбуновым во главе. Самим Рубакиным еще в 1889 г. изучение читательства было поставлено на почву социологическую и психологическую. Впервые это было сделано в его «Опыте программы исследования литературы для народа» и в «Русском богатстве», № 5–6, Леонида Оболенского. В этом «Опыте программы», как и в «Этюдах о русской читающей публике», составленных на основании материалов, полученных главным образом от рабочих и крестьян в виде их рукописей, дневников, ответов на вопросы, описываются типы читателей из народа, их вкусовые предпочтения, анализ гендерного и возрастного состава читателей и пр.

Для выявления основных читательских категорий этого периода современные специалисты, следуя за Рубакиным, используют образовательно-сословный принцип. Можно выделить четыре условные группы читателей.

1. Образованные читатели, имеющие оконченное или неоконченное высшее образование, владеющие иностранными языками. Такие читатели видят в книге способ приобретения систематических знаний, выработки мировоззрения, повышения духовного, научного, профессионального уровня.

2. Средний читательский слой. Самая многочисленная группа читателей, окончивших уездное или духовное училище, семинарию, гимназию. В зависимости от сословной принадлежности (мелкие и средние чиновники, купцы, мещане, приходские свя-

щенники, офицеры невысоких чинов, учащиеся средних учебных заведений) их книжные интересы могут сильно различаться, но сохраняется общее свойство – отрывочность знаний, тяга к облегченному и занимательному чтению.

3. Читатели из городских низов населения (часть мещан, ремесленники, кустари, фабричные рабочие, прислуга, солдаты, отставные нижние чины и их семьи и др.). Чтение в этой среде носило, как правило, случайный, необязательный характер.

4. Крестьянский читатель. Крестьянство – самый многочисленный слой населения черноземных губерний, сохранивший традиционные, выработанные веками формы социального поведения и миропонимания. Вместе с экономическими преобразованиями в деревне, вызванными развитием капитализма, усложнялись и дробились типы крестьянских читателей, менялись характер и стимулы их чтения. Однако мировоззренческая общность этой читательской группы продолжала оставаться достаточно сильной [4, 339].

Читательский интерес удовлетворялся в первую очередь публичными библиотеками. Первая публичная библиотека в нашей губернии была открыта в 1864 г. в Воронеже, к 1895 г. 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.

При анализе отчетов Воронежской библиотеки в 1881 г. на одного посетителя приходилось 39 выдач периодических изданий, в 1882 – 41,25, в 1892 – 22,35. Росло и количество лиц, имеющих абонементы: от 297 в 1877 до 885 в 1883. Интерес к текущей жизни отражался, прежде всего, в требовании периодических изданий. Так, в 1883 г. число требований на периодические издания составило 81570 [11, 104].

Запросы на литературу в 1891 г. были следующими: 35,6 % на беллетристику (18 992 выдач), 2,3 % – научная литература (1257 выдач), 55,1 % – газеты и журналы (29 415 выдач). Что инте-

ресно, например, в Екатеринославской (город Днепр) библиотеке складывалась обратная ситуация: 59,1 % приходилось на беллетристику, 31,8 – на периодику, самый больший спрос отмечался на научную литературу в Житомирской библиотеке – 14,4 % [11, 107].

По эмпирическим данным библиопсихологов, в Воронеже на читателя приходилось в среднем меньше двух научных книг в год. В 1892 г. – всего 0,04 научных книги, в то время как в Москве 38 % читателей брали научные издания. В Харьковской библиотеке книг научного содержания выдавалось больше, чем беллетристического: в 1892 г. научных выдано 62,1 %, беллетристических – 23,6 %. Объясняется это тем, что в Харькове основными посетителями библиотек были студенты университета и технологического института. Авторы отчетов иронично замечали, что Воронежскую библиотеку обошла в плане выдачи научных изданий даже бесплатная народная читальня в Петербурге. Воронежская библиотека занимала одно из последних мест и по запросам на книги ученых, философов, просветителей. Из великих умов удостоились внимания воронежцев едва ли 20–30 человек.

Н. А. Рубакин и его последователи подробно анализировали некоторые типы читателей и их вкусовые предпочтения: так, например, переводную беллетристику читали в основном торговцы, лавочники, конторщики, купцы и вообще те, кто получил в лучшем случае образование в начальной школе. Им от книги не требовалось ничего, кроме развлечений, любимым жанром были приключенческие романы с яркими героями. Подобные читатели, по замечаниям библиотекарей, долго выбирали книги в каталогах, отдавая предпочтения названиям позамысловатее, например, «Полны руки роз, золота и крови», «С брачной постели – на эшафот» и пр., пропускали скучные места, жаждали трагичной развязки [11, 133].

Однако просветители пореформенной эпохи справедливо отмечали и несомненную пользу беллетристики для читателя из народа, только начинающего свой путь знакомства с литературными шедеврами. Так, можно привести трогательное письмо читателя, вышедшего из чернорабочей среды, описывающего свои впечатления от прочтения произведений Дюма, Гюго и пр. про мушкетеров, тайны мадридского двора и т. п.: «сижу я на дощатом помосте в своем уютном углу и, при свете свечи, созерцаю беспредельные аме-

риканские прерии, горы, где насыпано грудами золото, страшные толпы краснокожих… Гляжу на Испанию, на Францию. Вижу, как копошатся там графы, маркизы, короли, солдаты, поселяне… Э, ребята, да вы все человеки! А я ведь думал, маркиз так уж маркиз, и есть, граф так уж граф, а выходит, просто человеки…» [11, 134].

Этот пример доказывает, что изначальные попытки создавать специальную литературу для народа, чем особенно отличилось «Общество распространения полезных книг», были малоперспективными и ненужными. Сами читатели отмечали их неискренний менторский тон, нравоучительные сентенции, детский характер изложения, вызывающие недоверие и отторжение даже у полуграмотных и безграмотных крестьян. Ведь как говорил сам Н. А. Рубакин, народу нужны книги дешевые, а не «народные», потому что крестьянин – бедняк, а не дурак.

Отметим, что также некоторые авторы «книг для народа» демонстрировали совершенное непонимание читательской психологии. Так, даже сам Л. Н. Толстой, без сомнения любимый народный автор, совершил ошибку, сделав героями многих рассказов для простых крестьян чертей. Это привело к тому, что в Воронежской губернии, согласно данным, собранным земскими статистами и организаторами народных чтений, родители запрещали своим детям читать такие произведения, как, например, «Первый винокур», находя их не только пустыми, но и антирелигиозными. Эту книгу крестьянские подростки читали тайком, передавая друг другу из рук в руки [5].

Что же читать народу? Таким вопросом задавался в своей статье педагог и детский писатель В. И. Водовозов. По его словам, цель народного чтения – поднять образование народной массы, воспитать ее в духе тех начал, какие везде признаны образованным обществом; а как народ переработает эти начала сообразно своему характеру, какие сделает из них применения для своей жизни, – это уже его дело. Создавать чужую жизнь нельзя: можно только облегчать правильное ее развитие и созидание. Весь вопрос, значит, сводится к тому, какие произведения литературы доступны народу на той или другой степени его развития и как в этом отношении упростить самую науку [2, 1]. В. И. Водовозов считал, что народ в основной своей массе способен понимать и лучшие классические

произведения, но более всего ему нравятся книги, где есть что-нибудь изысканно-сентиментальное и грубо-эффектное, резонерски-поучительное и мистическое, сказочно-невозможное и вообще фантастическое, но особенно все мистическое считается наиболее пригодным для народа [2, 5].

Большинство же просветителей считало, что из литературных произведений естественнее всего для народного и детского чтения было бы выбирать такие, где изображается местный быт или нравы и обычаи разных сословий, картины быта должны воспроизводить знакомую крестьянам жизнь в более широких ее областях, как, например, быт горнозаводский, быт фабричный, степной и пр. Все дискутирующие сходились мнениями в одном: необходимо приложить все усилия для того, чтобы ограничить потребление народными читателями низкосортной лубочной литературы, которая являлась наиболее доступной как для народного понимания, так и для приобретения.

Отметим, что удовлетворение своих потребностей к чтению качественной литературы, новым знаниям и впечатлениям для простого крестьянина было довольно сложно осуществимым в первую очередь из-за отсутствия широко доступных народных библиотек-читален. Большая заслуга в организации внешкольной просветительской деятельности, касавшейся не только детей, но и взрослого сельского населения, принадлежала земствам – всесословным органам местного самоуправления, созданным в 1864 г. Мероприятия данной категории сводилось к следующим инициативам:

1) устройство и содержание народных библиотек-читален,

2) организация народных чтений,

3) устройство повторительных и воскресных классов для взрослых,

4) издательство книг и периодических органов печати для широких масс,

5) организация книжной торговли.

Оживление в организации подобных мероприятий наступило в 1890-х гг. благодаря инициативе Комитета грамотности при Императорском вольном экономическом обществе. В 1894 г. Комитет обратился к земствам с проектом учреждения сети народных библиотек. На его призыв откликнулись многие земства, и в сравнительно короткие сроки было учреждено достаточное количество

библиотек-читален. Так, к 1904 г. в Воронежской губернии насчитывалось 78 библиотек-читален.

В 1890-х гг. на земских собраниях Воронежской губернии по инициативе воронежского дворянина И. Т. Алисова, выдающегося общественного деятеля и просветителя, активно поднимался вопрос об учреждении бесплатных народных библиотек, чтобы «дать грамотному человеку пользоваться книгой». Неоднократно он отмечал, что книжных изданий не хватало не только простому народу, но и педагогам, поэтому необходимо устройство бесплатных библиотек для учителей при земских управах и выписке для них специальных педагогических и общественно-литературных журналов [3, 65]. Отметим, что несомненной заслугой того же И. Т. Алисова, являвшегося председателем Воронежской комиссии народных чтений, стало получение разрешения от министерства народного просвещения проводить народные чтения не только в губернских городах, но и по уездам. И. Т. Алисов докладывал собранию о том, что деятельность комиссии Народных чтений значительно расширяется: в 1897 г. было проведено более 2000 чтений в 96 местах [12, 309].

Без сомнения, важными участниками просветительского процесса в Воронежской губернии были и выдающиеся чтецы, такие как А. Гончаров и К. Веретенникова, организаторы народных чтений неоднократно получали письма с просьбами об их более частом участии. Получали организаторы и письма с просьбами о повторном чтении определенных книг. Например, просили читать «больше русские повести в роде Тараса Бульбы и вообще о казаках», русские сказки, особенно в стихах, рассказы о других странах, например, Японии и пр. [6, 3].

Следуя заветам Н. А. Рубакина о «читательской лестнице», организаторы народных чтений в Воронежской губернии старались подбирать произведения, с одной стороны, захватывающего содержания, с другой, несущие несомненную познавательную пользу. Что же читали простым слушателям из беллетристики? Приведем пример отчета комиссии народных чтений за 1894–1895 гг. и 1895–1896 гг.: из А. С. Пушкина были выбраны «Полтава» и «Капитанская дочка», из М. Ю. Лермонтов – «Купец Калашников», из Н. В. Гоголя – «Тарас Бульба». Неоднократно были прочитаны «Князь Серебряный» А. К. Толстого, «Сигнал» В. М. Гаршина, «Спящая Царевна» В. А. Жуковского, «Конек-Горбунок» П. П. Ершова и пр.

В 1899–1900 гг. читали «Кавказского пленника» Л. Н. Толстого, «Тараса Бульбу», «Сорочинскую ярмарку», «Шинель» Н. В. Гоголя, «Муму» И. С. Тургенева, «Мальчика у Христа на елке» Ф. М. Достоевского, «Дети подземелья» В. Г. Короленко и многое другое [7].

Постепенно, во многом благодаря стараниям земских просветителей по популяризации чтения, крестьяне начинали и приобретать книги. Без сомнения, из великих писателей любимым у народа был Лев Николаевич Толстой, его небольшие произведения пользовались огромной популярностью, кроме «Первого винокура». «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. Многие крестьяне 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].

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.

«Всегда и везде служить возвышению читателей» – таков был девиз Н. А. Рубакина и его достойных последователей по всей пореформенной России, парадоксальной по сочетанию силы государственного принуждения и смелости новаторских педагогических и

просветительских проектов. Отдавая дань уважения первопроходцам социологии и психологии чтения, не забудем и о скромных, ныне безымянных для нас тружениках библиотек, народных школ, читален, земских статистах и прочих работниках, благодаря которым сегодня мы можем прикоснуться к истории чтения и лучше понять, что чувствовали и переживали наши предки, читая те же книги, что и мы сегодня.

Литература

1. *Асмус В. Ф.* Чтение как труд и творчество / В. Ф. Асмус // Вопросы литературы. – 1961. – № 2. – С. 36–46.

2. *Водовозов В. И.* Что читать народу / В. И. Водовозов // Вестник Европы, 1886 – № 7. – С. 425–440.

3. Журналы Воронежского губернского земского собрания за 1896 год. Издание Воронежского губернского земства. – Воронеж : Типография В. И. Исаева, 1897. – 1018 с.

4. *Кононова Т. А.* Становление и развитие книжного дела в Центральном Черноземье : конец XVIII – начало XX в. : дис. … д-ра ист. наук / Т. А. Кононова. – Курск, 2014. – 431 с.

5. Материалы по народному образованию Воронежской губернии / сост. И. Воронов ; под ред. и с предисл. Ф. А. Щербины. – Воронеж : Воронеж. губ. земство, 1899. – 469 с.

6. Отчет о деятельности Воронежской комиссии народных чтений за 1894–1895 гг. – Воронеж : Типография В. И. Исаева, 1895. – 19 с.

7. Отчет о деятельности Воронежской комиссии народных чтений за 1895–1896 гг. – Воронеж : Типография В. И. Исаева, 1896. – 18 с.

8. *Рубакин Н. А.* Библиологическая психология // Н. А. Рубакин. – Москва : Академический Проект : Трикста, 2006. – 800 с.

9. *Рубакин Н. А.* Основные задачи библиотечного дела // Н. А. Рубакин. Избранное : в 2 т. – М. : Книга, 1975. – Т. 2. – 280 с.

10. *Рубакин Н. А.* Среди книг // Н. А. Рубакин. Избранное : в 2 т. Т. 1. – Москва : Книга, 1975. – С. 105–222.

11. *Рубакин Н. А.* Этюды о русской читающей публике: факты, цифры и наблюдения / Н. А. Рубакин. – СПб. : Склад издания Н. П. Карбасникова, 1895. – 240 с.

12. *Чигирева Е. М.* Дворянство Воронежской губернии в пореформенную эпоху: социально-экономические и общественно-политические аспекты жизни сословия. 1861–1905 гг. : дис. … канд. ист. наук / Е. М. Чигирева. – Воронеж, 2017. – 425 с.

УДК 801.731

О. А. Швецова

Воронежский государственный университет

КНИГА КАК ОДНА ИЗ КОНСТАНТ РУССКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ

Аннотация. *В статье анализируется функционирование лексемы «книга» как одной из констант русской ментальности. Рассматриваются контексты употребления данной лексемы, а также анализируется роль и значение заглавия эссе И. А. Бунина «Книга».*
Ключевые слова: *лексема «книга», значение, русская ментальность, заглавие, сильная позиция художественного текста.*

Abstract. *The article analyzes the functioning of the book lexeme as one of the constants of the Russian mentality. The contexts of the use of this lexeme are considered, and the role and meaning of the title of I. A. Bunin's essay "The Book" is analyzed.*
Key words: *the lexeme "book", meaning, Russian mentality, title, strong position of the non-important text.*

> Да, книг, ради бога, книг!.. Стихов, стихов, стихов! Это пища для души.
>
> *А. С. Пушкин*

> Общение с книгой – высшая и незаменимая форма интеллектуального развития человека.
>
> *А. Т. Твардовский*

В рамках данной статьи нам бы хотелось остановиться на языковом анализе феномена *книга* как одной из констант русской ментальности.

Книга как культурное явление связана со всеми сферами культуры и общества, которые вне книги как основного носителя информации существовать не могут. В. В. Волков и Н. В. Волко-

© Швецова О. А., 2024

ва, рассматривая лексему *книга* и концепт *книга* в книговедении и в русской языковой картине мира с точки зрения научно-производственной, общественной и духовной ценности, отмечают, что природа книги – двуплановая: с одной стороны, это материальный объект, артефакт, с другой – духовное (информационное) явление. Однако в академических словарях русского языка, аккумулирующих устойчивые обиходные представления о книге, подчеркивают они, специально зафиксирована лишь первая из этих сторон. Существительное *книга* толкуется как «произведение печати в виде сброшюрованных, переплетенных вместе листов с каким-либо текстом», то есть как предмет сугубо материальной культуры. «Душевно-духовная составляющая книги, разумеется, вовсе не исключается такими прочтениями, но она пресуппозитивна, лишь «подразумевается», но не вербализуется в толкованиях явно», – отмечают исследователи [2, 196–197].

Обратимся к данным словарей, в которых мы находим следующее толкование лексемы *книга*: 1) произведение печати (в старину также рукописное) в виде переплетенных листов, заполненных текстом; 2) скрепленные в переплете или в обложке листы для заполнения документальными, официальными, учетными данными; 3) сочинение значительного объема в рукописном или печатном виде; 4) в составе некоторых названий: крупное сочинение, свод каких-нибудь текстов [3, 8, 9].

И только в «Словаре русской ментальности», словаре иного типа, где алфавитные законы служат «собиранию нашей души, нашего многообразия и единства, существа нашей веры, духовного света и рассудочной тьмы, высоты и низости – всего того неисчерпаемого, что зовется русским человеком» [5], мы видим совершенно иное толкование. «Словарь» определяет лексему *книга* как «произведение ума, души и сердца, созданного по вдохновению, воплотившее в слове вековую мудрость (*священные книги*) и представляющее высшую нравственную и духовную ценность как источник знания и блага» [4, 368].

Как видим, приоритетным в этом определении оказывается как раз душевно-духовная составляющая феномена *книга*. Читаем далее: «Роль книги и книжного познания всегда была велика: в народе почитались книжность (ученость: «не красна книга пись-

мом, красна умом»), начитанность и книгочеи, книголюбы, книжники – любители чтения, грамотеи. Особым почтением пользовалось вместилище книг, книжная сокровищница – книгохранилище. Впрочем, к общению с книгой нужно быть готовым («кто больше знает, тому и книги в руки»), тогда и результат будет очевиден всем (*говорит как книга*)» [4, 368].

В «Словаре» приводится также этимологический анализ рассматриваемой нами лексемы, где отмечается, что данное слово общеславянского происхождения, заимствовано из др.-тюрск. küinig ‘свиток’; др. рус. ‘письмо; бумага’ (1057), ‘сочинение (произведение)’ (1076), вообще ‘любой текст’ (XII в.), ‘летопись, хроника (сшитые тетради)’ (1491), ‘деловые записи’ (1532) и параллельно с тем ст. сл. ‘Библия’ (898) [4, 369].

По данным Национального корпуса русского языка лексема *книга* встречается в 8542 текстах, содержащих 24 702 примера с ней, и обнаруживает следующие коллокации:

– определения: *священный, толстый, богослужебный, интересный, детский, замечательный, хороший, любимый, настольный, церковный*;

– сказуемые: *выйти, лежать, называться, выходить, содержать, появиться, храниться, представлять, получиться, попасться*;

– глаголы с прямым дополнением: *читать, прочитать, прочесть, написать, писать, издать, выпустить, подарить, покупать, достать*;

– глаголы с косвенным дополнением: *завалить, зачитываться, издать, обложиться, снабжать, предпослать, уставить, набить, снабдить, выпустить* [7].

Как видим, данные коллокации проявляют в лексеме *книга* материальный (*выйти, содержать, издать* и др.), и душевно-духовный (*священный, богослужебный, любимый* и др.) аспекты значений.

Духовную сущность лексемы *книга*, на наш взгляд, как нельзя лучше раскрывает эссе И. А. Бунина «Книга», написанное 20 августа 1924 [1].

Эссе построено на кажущемся противопоставлении двух идей – *книга* и *жизнь*, каждая из которых представлена в тексте следующими ключевыми словами и словосочетаниями: *книга, читать, выдумки, неправда, несуществующий мир, наваждение,*

выдуманные люди, слово – поле, усадьба, деревня, мужики, настоящая жизнь, природа, мир, правда. Итак, *книга* – это неправда, вымысел, *жизнь* – правда.

Противоположными являются и эмоции, «встречающиеся» в текстовом поле этих идей. Процесс чтения вызывает возмущение, а жизнь приносит радость.

В тексте есть еще одно противопоставление – *жизни* и *смерти*. Ключевыми словами для этого противопоставления являются лексемы *жизнь, существование, спутники – могила, погост*.

Если мы проанализируем начала всех абзацев – сильную позицию художественного текста, – то увидим, что они образуют между собой еще один (внутренний) связный текст, где книжная выдуманная жизнь противопоставляется настоящей. Причем это противопоставление подчеркивается как на лексическом (языковыми и контекстуальными антонимами), так и на синтаксическом, а также пунктуационном уровнях:

Лежа на гумне в омете, долго читал – и вдруг возмутило (с помощью знака тире здесь передается резкая, совершенно неожиданная смена событий);

Я читал, жил чужими выдумками, а поле, усадьба, деревня, мужики, лошади, мухи, шмели, птицы, облака – все жило своей собственной, настоящей жизнью (*я* противопоставляется *все*, то есть всему, что живет настоящей жизнью; противительные отношения передаются также сложносочиненным предложением с противительным союзом *а*);

Пока я читал, в природе сокровенно шли изменения. Было солнечно, празднично; теперь все померкло, стихло (противопоставление передается контекстуальными антонимами: *я – природа, было – теперь*);

По сухой фиолетовой дороге, пролегающей между гумном и садом, возвращается с погоста мужик;

– На своей девочке куст жасмину посадил! – бодро говорит он. – Доброго здоровья. Все читаете, все книжки выдумываете?;

Он счастлив;

В саду поет иволга;

«На своей девочке куст жасмину посадил»;

«Все читаете, все книжки выдумываете».

Следует также отметить, что *книга* и *жизнь* – это также два ключевых знака текста, причем *книга* – это еще и заглавие, абсолютно сильная позиция. В. А. Лукин, анализируя заголовок этого эссе, отмечает, что у читателя вознкикает впечатление, что текст содержит самоотрицание. Мы читаем эссе И. А. Бунина «Книга», в котором говорится о том, что «единственно настоящее», «настоящая жизнь» – вне «книжного наваждения» и книги как таковой [6, 310]. Но это только видимость.

Последние четыре абзаца эссе представляют собой метатекстовые фрагменты и содержат истолкование слов мужика, возвращающегося с могилы своей дочери. Все эти слова, относятся к семантическому ряду, организованному ключевым знаком *жизнь*. Но далее в тексте и мужик, и сказанное им истолковывается не как жизнь сама по себе вне «книжного наваждения». Ставится вопрос о том, кто их получатель и какой смысл они несут.

Получается, что *жизнь* в тексте осмысливается как некая книга, события и факты жизни – как знаки. О *жизни* как «некой книге» говорится в последнем абзаце. Здесь противопоставление жизни и книги снимается тем, что речь идет о *жизни* (тема) с использованием слов, относящихся к семантическому ряду *книга* (рема): *И вечная мука – вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!*

В. А. Лукин пишет: «“Книга” – это книга жизни: жизнь есть книга – неписанная и исконно существующая книга бытия, – вечно требующая разгадки, выражения и сохранения «хоты бы в слове», то есть в книге. Ср. в начале текста, где среди перечисленных имен собственных (прецедентные тексты) – Авраам и Исаак, которые неявно отсылают к тексту-источнику – книге Бытия» [6, 311].

Эту же мысль – неразрывную связь *книги* и *жизни* – подтверждают начало и конец рассказа, образующие рамку художественного произведения:

Лежа на гумне в омете, долго читал – и вдруг возмутило. Опять с раннего утра читаю, опять с книгой в руках! И так изо дня в день, с самого детства! Полжизни прожил в каком-то несуществующем мире, среди людей, никогда не бывших, выдуман-

ных, волнуясь их судьбами, их радостями и печалями, как своими собственными, до могилы связав себя с Авраамом и Исааком, с пелазгами и этрусками, с Сократом и Юлием Цезарем, Гамлетом и Данте, Гретхен и Чацким, Собакевичем и Офелией, Печориным и Наташей Ростовой! И как теперь разобраться среди действительных и вымышленных спутников моего земного существования? Как разделить их, как определить степени их влияния на меня? (начало рассказа)

«Все читаете, все книжки выдумываете». А зачем выдумывать? Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? Вечная боязнь показаться недостаточно книжным, недостаточно похожим на тех, что прославлены! И вечная мука – вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове! (конец рассказа)

В первом и последнем абзаце мы видим также сильную концентрацию вопросительных и восклицательных предложений. Причем в последнем абзаце даются ответы на все поставленные в тексте вопросы.

Читатель понимает, что, чтобы сохранить хоть какое-нибудь воспоминание о жизни, необходимо фиксировать происходящее, а значит, так или иначе создавать тексты, выдумывать сюжеты, писать книги.

Таким образом выводы, которые мы можем сделать после прочтения и анализа эссе И. А. Бунина «Книга», совпадают с определением и данными этимологического анализа, приведенными в «Словаре русской ментальности»: книга – это не только рукописное/ напечатанное произведение, текст; это то, что дано человеку в самом начале его бытия, это божественное слово, а потому книга – это вся наша жизнь, заключенная в слово, отраженная в слове, книга – “произведение ума, души и сердца, созданного по вдохновению, воплотившее в слове вековую мудрость (*священные книги*) и представляющее высшую нравственную и духовную ценность как источник знания и блага» [4, 368].

Литература

1. *Бунин И. А.* Книга // Рассказы / И. А. Бунин. – Москва : Худож. лит., 1982. – С. 41.

2. *Волков В. В.* Лексема «книга» и концепт «книга» в книговедении и русской языковой картине мира / В. В. Волков, Н. В. Волкова // Актуальные вопросы современной лингвистики. – 2014. – URL: https: // cyberleninka.ru/article/n/leksema-kniga-i-kontsept-kniga-v-knigovedenii-i-v-russkoy-yazykovoy-kartine-mira, свободный (дата обращения: 30.10.24).

3. *Даль В. И.* Словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – URL: https: // slovari.ru/search.aspx?s=0&p=3068&di=vdal&wi=193678, свободный (дата обращения: 30.10.24).

4. *Колесов В. В.* Словарь русской ментальности : в 2 т. / В. В. Колесов, Д. В. Колесова, А. А. Харитонов. – Санкт-Петербург : Златоуст, 2014. – Т. 1. – 592 с.

5. *Курбатов В.* О «Словаре русской ментальности» / В. Курбатов. – URL: https://denliteraturi.ru/article/329 (дата обращения: 30.10.24).

6. *Лукин В. А.* Художественный текст : основы лингвистической теории. Аналитический минимум. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Ось-89, 2005. – 560 с.

7. Национальный корпус русского языка. – URL: https://ruscorpora.ru/ (дата обращения: 30.10.24).

8. *Ожегов С. О.* Толковый словарь русского языка / С. О. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – Москва : АЗЪ, 1993.

9. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова ; под общей ред. Н. Ю. Шведовой. – Москва : Азбуковник, 1998. – URL: https://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=235, свободный (дата обращения: 30.10.24).

УДК 821.161.1-4

Г. А. Шпилевая, В. А. Бондаренко, Е. А. Толчеева

Воронежский государственный педагогический университет

О СИНТЕТИЧЕСКОЙ КНИЖНОЙ ФОРМЕ XIX ВЕКА («ТАРАНТАС. ПУТЕВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ» (1845) В. А. СОЛЛОГУБА: ТЕКСТ И ИЛЛЮСТРАЦИИ, КОТОРЫЕ ИНОГДА «ЖИВУТ СВОЕЙ ЖИЗНЬЮ»)

Аннотация. *В статье рассматривается уникальное книжное издание «Тарантас. Путевые впечатления» (1845) популярного в XIX в. беллетриста В. А. Соллогуба. Книга, в настоящее время являющаяся большой редкостью, когда-то потрясла всю читающую Россию. На ее появление на книжном рынке откликнулись многие критики, среди них – Н. А. Некрасов, Г. В. Белинский. Издание сопровождалось замечательными иллюстрациями, которые и дополняли текст писателя, и, как выясняется, иногда «жили своей жизнью».*
Ключевые слова: *В. А. Соллогуб, синтетическая книжная форма, иллюстрации, виньетки, гравюры.*

Abstract. *The article deals with the unique book publication “Tarantas. Travelling Impressions” (1845) by the popular 19th-century fiction writer V. A. Sollogub. The book, which is now a rarity, once shocked all reading Russia. Many critics responded to its appearance on the book market, including N. A. Nekrasov and V. G. Belinsky. The publication was accompanied by wonderful illustrations, which both complemented the writer’s text and, as it turns out, sometimes “lived their own life”.*
Key words: *V. A. Sollogub, synthetic book form, illustrations, vignettes, engravings.*

Владимир Александрович Соллогуб (1813–1882), популярный в свое время писатель, автор «светских повестей», а также таких «демократических» произведений, как «Аптекарша», «Два студента», был активным общественным деятелем. Он служил в Министерстве внутренних дел, в Министерстве иностранных дел, был

© Шпилевая Г. А., Бондаренко В. А., Толчеева Е. А., 2024

статистом, прославился в качестве тюрьмоведа, многое сделавшего для «смирительно-рабочих домов»: посещал остроги (в итоге там улучшались порядки), публиковал статьи, где рассматривались пенитенциарные проблемы («Титовские казармы. Описание тюрьмы», «Об организации в России тюремного труда»).

Будучи чрезвычайно общительным человеком, Соллогуб встречался с А. С. Пушкиным, М. Ю. Лермонтовым, был частым гостем в литературных салонах В. Ф. Одоевского, Карамзиных. При этом писатель слыл «своим» и при царском дворе, выполнял некоторые «литературные» поручения великих княжон.

Соллогуб, по его словам, в 1835 г. со своим родственником, даровитым художником-любителем князем Г. Г. Гагариным («правоверным» славянофилом), отправился в путешествие из Москвы (через Казань) в Симбирскую деревню. В 1840 г. семь глав «путевых впечатлений» были опубликованы в «Отечественных записках», а в 1845 г. произведение вышло отдельным изданием, было украшено иллюстрациями и виньетками Г. Г. Гагарина (многие «картины» выполнены также А. А. Агиным, большую работу проделали граверы).

По свидетельству современников, «Тарантас» просто «ошеломил» всю Россию. Действительно, описываемое издание (ныне огромная редкость) содержало 28 изящных виньеток (рис. 1), переплет книги был с тиснением золотом, бумагу выбирали то «слоновую» (высшего качества, цвета слоновой кости), то веленевую (целлюлозная, без древесины). Книга стоила достаточно дорого, 4 и 5 рублей (в зависимости от качества бумаги)! Однако, разумеется, не только внешний вид привлекал читательскую ау-

Рис. 1

диторию, ее содержание оценил В. А. Жуковский, а Н. В. Гоголь в письме создателю «Тарантаса» сообщил следующее: «Я прочел ваш “Тарантас” еще с большим удовольствием в печати, чем прежде в рукописи» [1, 230].

Разумеется, столь яркое событие не могло быть обойдено вниманием критиков, среди них – такие выдающиеся литераторы, как В. Г. Белинский и Н. А. Некрасов. В целом положительные рецензии содержали и очень ценные замечания, актуальные для нынешних «теории автора» и нарратологии. В. Г. Белинский предложил, прежде всего, не смешивать повествователя с автором, отметил, что Соллогуб «столько же может отвечать за мнения героя своего юмористического рассказа, сколько, например, Гоголь может отвечать за чувства, понятия и поступки действующих лиц в его «Ревизоре» или «Мертвых душах»» [2, 812]. Заметим, что в этой же рецензии В. Г. Белинский пишет о том, что в XXV и XXVI главах («Нечто о Василии Ивановиче» и «Нечто об Иване Васильевиче») в качестве нарратора выступает именно сам Соллогуб!

Не менее положительно отозвался о рассматриваемом очерке и Н. А. Некрасов, также отметивший особенности «субъектной сферы» произведения. «Там, где дело касается чисто таланта – нечего говорить, кроме похвал, похвал и похвал, но где дело касается взгляда, тут можно во многом спорить с автором и даже во многом не согласиться» [3, 205], – отметил критик. Н. А. Некрасов очень высоко оценил главы, содержащие описание российского быта и нравов, но его весьма огорчили высказывания Соллогуба-очеркиста об отечественных литераторах: «Вообще в “Тарантасе” должно различать две стороны: сторону, списанную с натуры, и другую, противоположную ей. В первой все живо, верно, остроумно, бездна превосходных заметок, во второй многое поверхностно, даже вовсе неверно, потому что нельзя же угадывать безошибочно» [3, 204]. Не меньшее раздражение вызвала венчающая очерк глава «Сон» (утопия с элементами фантастики: полет героя на тарантасе, превратившемся в птицу (гиппогриф – конь-птица), а также иллюстрация «Пляшущий литератор» (картина «убила» текст, по мнению критика) – в данном случае речь идет о неудачном экфрасисе: слово и рисунок противоречили друг другу (рис. 2).

Рис. 2

Итак, рассмотрим более подробно причины, побудившие рецензентов, одобривших это замечательное издание, все же упрекнуть автора в некоторых допущенных недочетах.

Во-первых, сам Соллогуб в своих комментариях к «ошеломившему Россию» произведению указывал на то, что некоторые «картинки» были сделаны задолго до текста (в книжном деле это явление называют «политипаж», то есть декор, многократно используемый), и этим объясняются встречающиеся несовпадения.

Во-вторых, разностильность и разножанровость содержания многочисленных глав «Тарантаса» («Станция», «Гостиница», «Губернский город», «Цыгане», «Русский барин», «Помещик», «Купцы», «Перстень» и пр.) не могли не создать дисгармонию в субъектной сфере. Например, «вставная новелла» «Перстень» эмоционально представлена как авантюрный рассказ (пикареска) в передаче «экзегетического нарратора» (об увиденном и услышанном сообщает нейтральный, «неперсонифицированный», не вошедший в «мир текста» [4, 203] носитель слова): «Тут рассказчик улыбнул-

ся и остановился опять. – Словом… Ну, да что тут можно толковать! Прошел месяц, другой. Сижу я в своей лавке и торгую по обычаю. Вижу я, идет частный пристав и отдувается» [5, 65]. А вот глава «Печорский монастырь» (объективное изложение, включающее исторические справки) может служить путеводителем для туристов, решивших посетить старинный русский город: «Если когда-нибудь придется вам быть в Нижнем Новгороде, сходите поклониться Печорскому монастырю. Вы его от души полюбите. Уже подходя к нему, вы почувствуете, что в душе вашей становится светло и безмятежно» [5, 76]. Очевидно, что такую стилевую разноголосицу не оправдывает даже подзаголовок к «Тарантасу»: «Путевые впечатления».

В-третьих, отдельное существование слова и рисунка отчасти объясняется неустойчивостью идеологических воззрений самого Соллогуба (не классика, а беллетриста, создателя произведений «второго ряда»), то становящегося на позиции Г. Г. Гагарина (славянофила), то тяготеющего к западническим взглядам, что еще раз подтверждает высказывание А. И. Герцена о феномене «двуликого Януса» относительно известных яростных «дебатеров» того времени.

Наконец, известны высказывания современников Соллогуба (например, Ю. Ф. Самарина, А. С. Хомякова и др.), упрекавших его в «барской небрежности» «аристократической манерности», мешавшим в полной мере развиться таланту. Создатель «Тарантаса» признавал упреки в «недостатках и слабостях» (И. И. Панаев) [6, 308], сокрушался, что «ленился», был приверженцем «темы дня» и «почивал на лаврах».

Тем не менее, рассматриваемое произведение, любимое современной ему читательской аудиторией, и в настоящее время привлекает исследователей своими культурологическими данностями, обширным интертекстом (цитируются А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, ассоциации отправляют к «Предкам Калимероса» (1836) А. Ф. Вельтмана, к утопии А. Д. Улыбышева «Сон» (1817), к булгаринским «Невероятным небылицам, или Путешествию к средоточию Земли» (1825), к роману В. Ф. Одоевского «4338 год. Петербургские письма» (публиковался с 1835 г.) и пр.).

Ценность «Тарантаса» состоит также и в том, что автор пытался осмыслить особенности литературного процесса, порассуждать об искусстве с соратниками по «цеху задорному», с широким читателем. Для книголюбов XXI в. представлены републикации произведений Соллогуба, книгоиздатели могут рассматривать знаменитый «Тарантас» как уникальное полиграфическое явление, филологи – анализировать его с точки зрения «глубинной композиционной структуры» («подход, связанный с определением точек зрения, с которых ведется повествование» [7, 9] (в терминологии Б. А. Успенского), что дает возможность уточнить многие нарратологические аспекты литературы 1840-х гг.

Литература

1. *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 8 т. / Н. В. Гоголь. – Москва : Правда, 1984. – Т. 8. – 392 с.

2. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений : в 3 т. / В. Г. Белинский. – Москва : ОГИЗ. Государственное издательство художественной литературы, 1949. – Т. 2. – 930 с.

3. *Некрасов Н. А.* «Тарантас. Путевые впечатления» В. Соллогуба / Н. А. Некрасов // Полное собрание сочинений и писем : в 15 т. Критика. Публицистика. Письма. – Т. 11–15. – Т. 11, кн. 1. – Ленинград : Наука – Ленинградское отделение, 1989. – С. 195–205.

4. *Падучева Е. В.* Семантические исследования : семантика времени и вида в русском языке ; Семантика нарратива. 2-е изд., испр. и доп. / Е. В. Падучева. – Москва : Языки славянской культуры, 2010. – 480 с.

5. *Соллогуб В. А.* Тарантас / В. А. Соллогуб // Русские повести XIX века 40–50-х годов. – Т. 2. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1952. – С. 25–146.

6. *Панаев И. И.* Литературные воспоминания / И. И. Панаев. – Москва : Правда, 1988. – 448 с.

7. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства : поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве / Б. А. Успенский. – Москва : Языки славянской культуры, 2005. – 360 с.

УДК 002.2

Э. Ю. Аскерли

Воронежский государственный университет

РАЗРЫВ КАК ВХОД В ПОТУСТОРОННОСТЬ В РАССКАЗАХ В. НАБОКОВА

Аннотация. *В статье анализируется концепт «потусторонность» через признак «изъян» в рассказах В. Набокова «Знаки и знамения», «Сестры Вейн» и «Ланс».*

Ключевые слова: *потусторонность, изъян, Набоков, «Сестры Вейн», «Ланс», знаки, знамения.*

Abstract. *The article analyzes the concept “otherworldliness” through the sign “flaw” in V. Nabokov’s stories “Signs and Symbols”, “The Vein Sisters” and “Lance”.*

Key words: *otherworldliness, flaw, Nabokov, «Wayne sisters», «Lance», signs, symbols.*

Потусторонность – главная тема В. Набокова, так считает Вера Набокова – человек наиболее близко знакомый с творчеством автора. Именно ее размышления помогли набоковедам заметить эту тему в творчестве писателя: «…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”».

Анализ концепта «потусторонность» в рассказах «Сестры Вейн», «Ланс», «Знаки и знамения» усложняется тем, что концепт в основном представлен имплицитно, с помощью определенных признаков, которые, в свою очередь, в большинстве случаев спрятаны за признаками второго уровня. В итоге возникает двойная

© Аскерли Э. Ю., 2024

имплицитность. Развязать этот клубок можно, опираясь на другие произведения В. Набокова.

В данной статье мы проанализируем признак «изъян», который очень близко связан с двумя другими признаками – «кругом» и «спиралью». *Круг* в текстах В. Набокова часто несет отрицательную коннотацию. Д. Б. Джонсон в монографии «Миры и антимиры Владимира Набокова», анализируя роман «Под знаком незаконнорожденных», пишет что «Круг [фамилия главного героя романа. – *Э. А.*] – это *круг*, находящийся в самом центре, живущий внутри *округлого* тюремного мира романа, второго *круга спирали*. Однако он догадывается о существовании высшего мира, окружающего его мир, – то есть мира автора, который создает его, Круга, мир. Единственная точка прямого контакта с миром божества – это точка пересечения *спирали*, то есть "*смерть*". Сознание, определяемое средним *кругом*, расположено идентично по отношению к еще большему *кругу* (творческое сознание), которое его охватывает. Как и в Архимедовой *спирали*, этот узор продолжается до бесконечности, то есть по направлению к бесконечному сознанию» [1]. По мнению Д. Б. Джонсона, единственным возможным вариантом, когда *круг* переходит в *спираль*, является *смерть*. Однако с этим можно поспорить, так как в анализируемых рассказах В. Набоков показывает, что в *круге* можно найти *изъян*, который позволит либо разорвать его, либо связать мир реальный с потусторонностью.

Изъян использован в каждом из анализируемых текстов. В «Лансе» рассказчик не может написать о том, что встретил Ланс на другой планете, так как не способен увидеть *потусторонность*, и с помощью сна пытается «залатать *зияющую дыру*, рваную рану в ... повести» [2, 688]. То есть, по сути, это *изъян* в самом тексте рассказа, невозможность повествователя описать *потусторонность*. В метатексте возникает дыра, которую рассказчик заполняет своим *сном*, но бороться с автором невозможно, поэтому и в самом *сне* присутствует *изъян*. Повествователь, подойдя вплотную к основной тайне рассказа, пишет: «Видите ли, как это иногда бывает в подобных случаях, что-то непременно объяснится сразу, страшно и бесповоротно, между тем как другие *загадки будут появляться по очереди*, одна за другой, и разгадываться постепенно» [2, 688].

В рассказе «Знаки и знамения» тоже присутствует *ошибка-изъян*: «У вас *неправильный* номер. Я вам объясню, что вы делаете: вы

вертите букву “*о*” вместо *ноля*» [2, 650]. Как заметил А. Долинин, букве «*о*» «на телефонном диске соответствует цифра *шесть*» [3]. Подобный шифр в последней главе рассказа указывает на то, что тем человеком, кто звонит, может быть «только несчастный юноша с его референтной манией. Получается, что со *смертью* его сознание освободилось, излечилось, и об этом он пытается сообщить своим страдающим родителям» [3]. *Изъян* и в этом случае указывает на *потусторонность*. *Ошибка* – знак из того мира, так как он [этот мир] воспринимается обычными людьми как неизвестный, неправильный. Разгадывая эту тайну, мы понимаем, кто звонит, и можем выйти из *круга*, то есть возвращения к «первичному» чтению, и перейти к восприятию текста на ином уровне. *Круг*, по сути, переходит в *спираль*. Это касается и процесса чтения.

Нечто подобное мы видим в «Сестрах Вейн»: «Цинтия когда-то была в приятельских отношениях с чудаковатым библиотекарем по имени *Порлок*, который в последние годы своей покрытой слоем пыли жизни просматривал старинные книги, разыскивая в них такие магические *опечатки*, как “*L*” вместо второго “*H*” в слове “*HITHER*”. В противоположность Цинтии он был чужд восторгам темных предсказаний; его занимала сама аномалия, нечаянность, имитирующая не случайность, *изъян*, кажущийся *зияньем*…» [2, 669]. Имя библиотекаря, *Porlock*, можно соотнести с английским словосочетанием «*poor lock*», которое переводится как «*плохой замок*». В. Набоков подсказывает читателю, что спрятал в этом фрагменте что-то важное. В этот раз *изъян* (*ошибка*) ведет к *смерти*, так как образ *Гитлера*, введенный в рассказ, ассоциируется в первую очередь с ней. С*мерть* – это, возможно, единственный вход в *потусторонность*. Цинтия в рассказе вспомнила о нем, «когда ей попалась на глаза цитата из одной бессмертной поэмы (которую она, вслед за другими столь же наивными читателями, полагала и в самом деле сочиненной во сне), ее осенило, что слово “*Alph*” содержало пророческое сочетание начальных букв *Анны Ливии Плюрабель* (название другой священной реки, протекающей через еще один мнимый *сон* – или вернее, огибающей его), с добавочной “*h*”, которая подобно путеводному знаку, понятному только посвященным, скромно указывала на столь поразившее г-на Порлока слово» [2, 669–670]. Анна Ливия Плюрабель – главная героиня романа Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану». Повествование

в этом произведении начинается с середины предложения, а заканчивается мыслями Анны Ливии Плюрабель также на середине предложения, которое снова начинается с начального предложения романа, создавая идеальную петлю. В последнем абзаце рассказа мы находим акростих «*Icicles* by Cynthia. Meter from me Sybil» («*Сосульки* от Цинтии. В метре от меня Сибил»), создающий эту самую петлю, из которой читателю необходимо вырваться.

В рассказе «Ланс» вырваться из круга герою помогает «ход коня». Подобный интерес В. Набокова к этой шахматной фигуре, согласно исследованиям И. Паперно, вызвал термин «ход *коня*» [4], введенный В. Б. Шкловским, по словам которого, существует «много причин странности хода коня, и главная из них – условность искусства… Я пишу об условности искусства. Вторая причина в том, что *конь* не свободен, – он ходит вбок потому, что прямая дорога ему запрещена» [5]. В. Набоков продолжает идеи В. Б. Шкловского, лишь доказывая условность искусства. В проанализированных рассказах это достигается с помощью противопоставления героев произведений, лишь избранным персонажам удается пробиться в потусторонность. При этом то, как они это делают, автор никак не показывает. В. Набоков играет с читателем с помощью различных форм, осуществляя всякого рода манипуляции со словом и путая следы, чтобы лишь немногим удалось дойти до сути его произведений.

В одном из своих интервью В. Набоков высказал идею, которая стала ключевой в рассказе «Ланс»: «На доске нет времени. Бездонное пространство заменяет там время… *Конь* делает скачок через клетку. Но если, например, она находится на одной стороне доски, тогда возникает вопрос, почему он не может прыгнуть с другой стороны в пространство за ее пределами. Я сам придумывал задачи, в которых заложена возможность прыжка *коня*, улетающего с доски и возвращающегося обратно из этого пространства». Анализируя этот отрывок, О. Ю. Воронина верно подмечает, что автор говорит не «о сочиненной когда-то шахматной задаче, ибо скачок фигуры за изнанку доски и ее возвращение обратно на игровое поле возможно только в рамках литературного пространства, где обычные действия героев относятся к “*полупрозрачному*” уровню нарратива, а *шахматы* выступают частью глубоко запрятанного “главного” повествовательного слоя» [6].

В рассказе «Ланс» В. Набоков допускает намеренную ошибку: «Фамилии покорителей *Денеболы* и *Спицы*, самых красивых планет [здесь переводчиком допущена ошибка, так как это не планеты, а звезды – *Э. А.*] созвездия *Девы*…» [2, 679]. Спика – α созвездия Девы, а Денебола – β созвездия Льва. Ошибка эта может означать, что автором подразумевалась α созвездия Льва – звезда Регул. Кроме того, в рассказе упоминается еще одно созвездие – Волопас, α которого является звезда Арктур. Спика, Арктур и Денебола образуют «*треугольный*» астеризм. Вернемся к «ходу коня», о котором мы говорили, рассматривая признак «игра». Он позволяет Лансу вырваться из реальности, но, в конце концов, главный герой возвращается в место «его вылета в “ноль-часов”» [2, 682]. «Ход коня» превращается в *треугольник*, который сначала разрывает *круг*, позволяя вырваться из него в *потусторонность*, а затем помогает вернуться в мир реальный.

В. Набоков по-разному использует признак «изъян», но все эти случаи имеют кое-что общее – он, *изъян*, создает разрыв в *круге*, позволяющий героям автора преодолеть границу и прикоснуться к *потусторонности*.

Литература

1. *Джонсон Д. Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова / Д. Б. Джонсон ; пер. с англ. Татьяны Стрелковой. – Санкт-Петербург : Symposium, 2011. – 347 с.

2. *Набоков В. В.* Полное собрание рассказов / В. В. Набоков ; сост. А. Бабиков. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 736 с.

3. *Долинин А. А.* Как читать Набокова / А. А. Долинин. // Arzamas. – URL: https://arzamas.academy/mag/335-nabokov (дата обращения 28.11.23).

4. *Паперно И.* Как сделан «Дар» Набокова / И. Паперно // В. В. Набоков : proetcontra : в 2 т. / сост. Б. Аверин и др. – Санкт-Петербург : РХГИ, 1999. – Т. 1. – 975 с.

5. *Шкловский В. Б.* Ход коня : сборник статей / В. Б. Шкловский. – Москва : Соль, 1999. – 206 с.

6. *Воронина О. Ю.* «Избавиться от земного притяжения». Космический «ход коня» в «Под знаком незаконнорожденных» и «Лансе» / О. Ю. Воронина // Набоков и современники : альманах / отв. ред. О. Ю. Сконечная, Т. О. Пономарева, О. А. Дмитриенко. – Санкт-Петербург : Symposium, 2021. – Вып. 1. – 384 с.

УДК 821.161.1

Чжан Вэнья

Институт иностранных языков Юго-Восточного университета Китая

ОБРАЗЫ КАЗАКОВ В УКРАИНСКИХ ПОВЕСТЯХ Н. В. ГОГОЛЯ

Аннотация. *Казачество – это особая группа в России с уникальной культурой, историей и социальным статусом. Такие писатели, как А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой, С. М. Шолохов, И. Э. Бабель описывали жизнь этой группы в своем творчестве. В данной работе нами отобраны два произведения из ранних украинских повестей Н. В. Гоголя – «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» с целью представления данного социального класса и обобщения характеристик типичных образов. Нами также проанализированы художественные особенности в изображении казачества в работах Н. В. Гоголя, где содержание истории часто близко к обыденной жизни, где переплетаются реальность и фантазия, многообразие традиций славянских народов.*

Ключевые слова: *Н. В. Гоголь, украинские повести, казачество, анализ образов, национальность.*

Abstract: *The Cossacks are a special group in Russia with a unique culture, history and social status. Writers such as A. S. Pushkin, N. V. Gogol, L. N. Tolstoy, S. M. Sholokhov, and I. E. Babel described the life of this group in their works. In this work, we have selected two works from the early Ukrainian novels by N. V. Gogol – "Evenings on a farm near Dikanka" and "Mirgorod" in order to represent this social class and generalize the characteristics of typical images. We also analyzed the artistic features in the depiction of the Cossacks in the works of N. V. Gogol, where the content of history is often close to everyday life, where reality and fantasy are intertwined, and the diversity of traditions of the Slavic peoples.*

Key words: *N. V. Gogol, Ukrainian stories, Cossacks, image analysis, nationality.*

© Вэнья Чжан, 2024

Казачество – особый класс в российском обществе, определяемое Российской энциклопедией как «военное сословие в России в XVIII – начале XX вв. В XIV–XVII вв. вольные люди, работавшие по найму, лица, несшие военную службу в пограничных районах» [2]. В Китае о русском казачестве писали ученые Ван Юаньцунь [3] и Чжан Сяолинь [9].

С середины XVI до конца XIX в. казачье войско участвовало почти во всех войнах на территории России. Чтобы защитить свою свободу и права, казаки также неоднократно поднимали масштабные крестьянские восстания против феодально-крепостнического строя. В то же время эта группа оставила заметный след в русской литературе, их свобода и храбрость восхищали многих русских писателей.

В ранних украинских повестях Н. В. Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород») мы видим множество изображений казаков. Внимательное чтение текста, анализ и обобщение характеристик героев-казаков в этих двух повестях помогают воспроизвести условия жизни и духовное мировоззрение этой группы в начале XIX в., вместе с этим почувствовать художественные особенности и народность украинских повестей Н. В. Гоголя (см. работы Гаджиевой [4] и Цзин Вэньшань [8]).

«Вечера на хуторе близ Диканьки» – сборник ранних романтических повестей Н. В. Гоголя. Эта книга представляет повседневную жизнь украинского народа, в которую также вплетаются элементы украинских народных мифов. Она сочетает в себе виртуальность и реальность. Книга получила широкое признание, А. С. Пушкин назвал ее «настоящей веселостью, искренной, непринужденной, без жеманства, без чопорности» [6, 290].

Для анализа образов казаков, обобщения их типичных образов нами были выбраны три повести: «Сорочинская ярмарка», «Ночь перед Рождеством», «Страшная месть», а также сборник повестей «Миргород». В повести «Сорочинская ярмарка» Гоголем описывается любовная история молодого казака Грицко. В процессе поиска любви Грицко столкнулся со множеством препятствий, которые были им преодолены, что демонстрирует упорство в достижении цели и гибкость в решении проблем казачьего народа.

В повести «Ночь перед Рождеством» выступает герой Вакула – талантливый кузнец, покоривший своей смелостью и мудростью сердце гордой Оксаны. Ради любви он ловко использовал силу самого черта. А его природный талант, преданность вере помогли справиться с дьявольским наваждением. Герой не единожды вступает в противостояние с дьяволом, но каждый раз оказывается победителем. Отчаянная смелость приводят героя к царице, которая, оценив ум и искреннее желание героя исполнить просьбу любимой девушки, помогает ему в достижении цели. Герой в повести предстает как талантливый, находчивый, преданный своим идеалам казак.

«Страшная месть» – одна из самых трагических историй в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки». Главный герой Данило – любящий муж и отец – убит злым колдуном. Катерина, жена Данилы и дочь колдуна, не смогла отомстить за своего мужа и, в конце концов, трагически погибает. Данило – типичный казачий воин, он отличается справедливостью и героическим характером. Встречая наступление польской армии, он мужественно ведет себя в сражении на поле боя: «как птица, мелькает он там и там; покрикивает и машет дамасской саблей и рубит с правого и левого плеча» [6, 165]. Перед смертью Данило вспоминает о жене и детях и просит своих подчиненных: «Прощай, Стецько! Скажи Катерине, чтобы не покидала сына! Не покидайте и вы его, мои верные слуги!» [6, 166].

Эта история представляет читателям сложный образ казака: Данило является храбрым воином, бесстрашно убивающим врагов на поле боя и защищающим свою родину; но также он – ответственный отец и муж, ласково относящийся к своей семье.

Повесть «Миргород» повествует о сельской жизни Украины XIX в., и все события в произведении происходят в одноименном городе. «Тарас Бульба» – это историческая повесть в сборнике «Миргород», эпическое произведение, написанное Гоголем за 10 лет в стиле героического эпоса. В этой повести Гоголь создал десятки самобытных образов казаков. Рассмотрим три главных персонажа: Тараса Бульбу и двух его сыновей, Остапа и Андрия.

Тарас Бульба – сложный и противоречивый персонаж: в нем сочетается казачья смелость и стойкость, но также жестокость и грубость. На поле боя Бульба смело противостоял врагам, защи-

щая свою родину, но по отношению к невиновным пленникам он проявлял крайнюю жестокость. У героя сильно развито чувство национальной ответственности и долга перед родиной. Он – доблестный вождь, обладающий почти всеми лучшими качествами предводителя: опытный стратег и тактик, всегда принципиален и строг в отношении дисциплины в войске. Что еще более важно, Тарас Бульба подавал пример своим подчиненным, всегда был в авангарде боя в каждой битве, не боясь противников.

Как отец, Тарас Бульба очень строго относится к своим сыновьям, ему не терпелось отправить их на фронт, заставив еще юных подростков принять участие в сражении и стать настоящими казаками. В поздний период войны, когда до него дошла весть об измене родине и национальным интересам младшего сына Андрия, Бульба сумел переступить через отцовское чувство и совершить свой суд над сыном. Бесспорно, он глубоко любил своих детей, но перед лицом нации эта любовь должна была отступить на второй план.

Внутренние противоречия Тараса Бульбы Гоголь раскрывает через детальное изображение поступков героя. Эти противоречия сделали образ Бульбы более объемным, а тему повести – более глубокой.

Остап – старший сын Тараса Бульбы, достойный сын своего отца. У него была твердая воля, сильное чувство самоуважения, он ни разу не предал своих друзей и не поддался соблазнам. В военное время Остап – бесстрашный перед лицом опасности казак, всегда придерживающийся своих принципов. На поле боя Остап спокойно относился к любым чрезвычайным ситуациям «с хладнокровием, почти неестественным для двадцатидвухлетнего» [6, 274]. Даже перед лицом смерти он не сломился и в последний миг пошел на место казни со спокойным и гордым видом. До самой смерти Остап оставался верным своим моральным принципам.

Второй сын Бульбы, эмоциональный и вспыльчивый Андрий, представляет собой уникальную фигуру в повести, в его душе бурлили мощные эмоции, и он жаждал найти им выход. В семинарии он уже проявлял свое стремление к победе. На поле боя «Андрий весь погрузился в очаровательную музыку пуль и мечей» [6, 274]. Кроме того, Андрий был глубоко поглощен любовью, ради которой готов был предать и забыть родину. Своей панночке он гово-

рил: «Отчизна моя – ты!» [6, 290]. К этому времени Андрия уже нельзя было назвать настоящим казаком, дух казацкого рыцарства полностью покинул его. Это к нему обращены слова Тараса Бульбы: «Я тебя породил, я тебя и убью!». Став рабом своих желаний, Андрий погибает от пули отца. Его финал показал, какое значение придавали казаки своим нравственно-религиозным убеждениям и своей искренней преданности Родине.

Таким образом, в данной статье мы проанализировали персонажей-казаков в украинских произведениях Н. В. Гоголя. Сравнивая их, можно выделить следующие особенности.

1. Содержание истории близко к обыденной жизни, в отличие от грандиозных повествований и тяжеловесных тем в творчестве других писателей; Н.В. Гоголь показал картину повседневной жизни казачьего народа, которая полна богатых малороссийских красок. Как заметил В.Г. Белинский: «Это были поэтические очерки Малороссии, очерки, полные и жизни и очарования. Все, что может иметь природа прекрасного, сельская жизнь простолюдинов обольстительного, все, что народ может иметь оригинального, типического, все это радужными цветами блестит в этих первых поэтических грезах г. Гоголя» [7, 153].

2. Реальность и фантазия переплетаются в текстах Гоголя. «Вечера на хуторе близ Диканьки» относят к романтизму, однако, гротескные сюжеты произведения, сатира на вульгарную и паразитическую жизнь помещичьего класса придали ему черты магического реализма. «Тарас Бульба» – это трансформация Н. В. Гоголя от романтизма к реализму: сюжет романа создан на исторической основе, автор реалистично изображал героев, однако в некоторых сценах можно увидеть романтический прием (например, в описании смерти Бульбы) [5].

3. В романе воспроизведена русская национальность. В 1830-х гг. развитие русской националистической мысли достигло кульминации, и русские писатели выражали свои взгляды на значение национализма в собственных произведениях, в том числе и Н. В. Гоголь: «Истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа» [1]. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» автор изображал множество казачьих образов, выражающих национальный дух малороссов. Роман «Тарас Бульба» пока-

зывал сильный патриотизм и религиозные идеи. Критик В. Г. Белинский высоко оценил национальность в романах Гоголя. Он писал в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя»: «Отличительный характер повестей г. Гоголя составляют – простота вымысла, народность, совершенная истина жизни, оригинальность и комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния» [7, 161].

Эти три характеристики, проявляемые в творчестве Н. В. Гоголя, обусловлены двумя ключевыми факторами:

– во-первых, Н. В. Гоголь родился и вырос в Малороссии и был хорошо знаком с украинским фольклором. Писатель успешно использовал эти элементы в своих произведениях, показав читателям удивительную, магическую, но в то же время реалистичную национальную жизнь казацкого народа;

– во-вторых, в произведениях Гоголя чувствуется тесная связь с социальной реальностью того времени. В 1830–1840-х гг. достижения внешней политики в России, быстрое расширение границ государства, выход на мировую арену – все это способствовало росту национального самосознания, которое проявилось в различных областях жизни и культуры. В государственной идеологии эта тенденция нашла отражение в теории С. С. Уварова «православие – самодержавие – народность». Публикация «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода» соответствовала тенденциям государственной идеологии того времени.

Искусство должно показывать нам все благородные качества и особенности народа. В своих украинских повестях Н. В. Гоголь нарисовал для читателей обширную картину жизни казацкого народа, концентрированно демонстрируя красоту души этой социальной группы. Казаки в мирное время – крестьяне, в военное – воины: в повседневной жизни они трудолюбивы, оптимистичны, прямолинейны и находчивы, преданны в любви и решительно защищают свою веру; на поле боя они смело сражаются с врагами, не отступают перед интересами государства и народа.

С помощью этих ярких и живых образов казаков Н. В. Гоголь проявил древний славянский национальный дух и раскрыл историческую миссию национального характера на пути развития государства.

Литература

1. *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина : статья восьмая: (отрывок) // А. С. Грибоедов в русской критике : сборник ст. / сост., вступ. ст. и примеч. А. М. Гордина. – Москва : Гослитиздат, 1958. – С. 197–202. URL: https://feb-web.ru/feb/griboed/critics/krit/krit15_8.htm

2. Большой российский энциклопедический словарь. – Москва : Большая Рос. энцикл., 2003 (АООТ Твер. полигр. комб.). – С. 611–612.

3. *Ван Юаньцунь.* Исследование образа казачьей группы в «Тихом Доне». Южный журнал, 2022, (05):72-74+109./ 汪袁村.《静静的顿河》中哥萨克群体形象研究[J].南方论刊,2022, (05):72–74+109.

4. *Гаджиева Л. И.* Исторические реалии и судьбы казачества в художественном пространстве «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки, 2006. – № 17 (72). – С. 183–185.

5. *Гармата А. В.* Образ Тараса Бульбы в одноименном произведении Н. Гоголя «Тарас Бульба», как синтез исторического и авторского начал // Всероссийский журнал научных публикаций. – 2013. – №5 (20). – С. 80–81.

6. *Гоголь Н. В.* Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород / Н. В. Гоголь, Москва : СЗКЭО, 2021. – С. 165.

7. Н. В. Гоголь в русской критике / [Белинский В.Г. и др.]. – Москва : Изд-во Государственное издательство художественной литературы, 2011. – С. 153.

8. *Цзин Вэньшань.* Комментарий к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя / Журнал Цинхайского педагогического университета (издание по философии и социальным наукам, 1994, (04): 84–86. / 景文山.评果戈理的《狄康卡近乡夜话》[J].青海师范大学学报(哲学社会科学版),1994,(04):84–86.

9. *Чжан Сяолинь.* Несколько основных вопросов о российском казачестве / Журнал Харбинского технологического института, 2014, 35(04):112–116. / 张晓玲.关于俄罗斯哥萨克的几个基本问题[J].哈尔滨学院学报, 2014, 35(04):112–116.

10. *Чжоу Сяовэй.* Исследование творчества Н. В. Гоголя в Китае // Философия культуры и художественно-культурологическое знание. Гуманитарный вектор. Серия: Философия, культурология, 2016. – № 2. – С. 143–145.

УДК 159.9.01

А. С. Вереин

Воронежский государственный университет

АРХЕТИП ТЕНИ В РОМАНЕ «БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИИ

Аннотация. *В статье рассматривается образ Тени в книге и фильме «Бойцовский клуб». Показано, как в этих произведениях на примере персонажа Тайлер Дерден раскрываются характеристики этого архетипа.*
Ключевые слова: *К. Г. Юнг, архетип, Тень, бойцовский клуб, Тайлер Дерден.*

Abstract. *The article deals with the image of the Shadow archetype in the book and movie "Fight Club". Attention is drawn to how they reveal the characteristics of this image using the example of the character Tyler Durden.*
Key words: *K. G. Jung, archetype, Shadow, Fight club, Tyler Durden.*

«Бойцовский клуб» – это уникальное явление современной культуры, которое и по сей день активно обсуждается. Книга Чака Паланика была издана в 1996 г., а в 1999 г. по мотивам романа был снят одноименный фильм режиссера Дэвида Финчера. Наиболее важные проблемы, которые поднимаются в книге и ее экранизации, и сегодня остаются актуальными, поскольку речь идет об одиночестве и разобщенности людей, критике потребительства в современном мире. Сюжет книги и фильма могут немного расходиться, однако их основные идеи схожи. Персонаж книги, которого зовут Тайлер Дерден, в сознании зрителей ассоциируется именно с одноименным героем фильма, которого сыграл Брэд Питт.

Кратко сюжет можно описать следующим образом: главный герой – безымянный рассказчик. Он работает офисным сотрудником, страдает бессонницей, не имеет семьи, друзей и вообще все

© Вереин А. С., 2024

ненавидит. Однажды он заводит дружбу с Тайлером Дерденом. И его жизнь, отношение к миру меняются. Происходит это во многом благодаря созданию бойцовского клуба, который потом эволюционирует в радикальный проект по переустройству общества «Разгром». Рассказчик, понимая, что все зашло слишком далеко, пытается бороться с Тайлером и осознает, что его на самом деле нет. Тайлер – лишь продукт деятельности его собственной нездоровой психики, раздвоения личности. Но проект «Разгром» уже не остановить.

Используя теорию бессознательного К. Г. Юнга, можно более четко выделить проблемы «Бойцовского клуба». Для этого необходимо понять, что такое архетип Тени. Согласно К. Г. Юнгу, это «опасный аспект непризнанной темной половины человека» [2, 244]. Его воплощением и является персонаж Тайлер Дерден. Тогда главный герой выступает в виде архетипа Персона, противоположного Тени. Это некая социальная маска, она помогает добросовестно выполнять семейные, профессиональные роли и не допускать хаоса и конфликтов.

Главный герой живет согласно нормам общества, но однажды он замечает, что «под кажущейся человеку нерушимой поверхностью вещей зачастую вызревают кошмары» [1, 247]. Тайлер Дерден прямо заявляет рассказчику: «Ты хотел изменить свою жизнь, но не мог это сделать. Твои желания воплощены во мне. Ты хотел именно так выглядеть... Я умен, талантлив и свободен от того, что сковывает тебя» [1, 215].

Рассказчик говорит: «Тайлер Дерден – это мое альтер-эго, которое начало жить собственной жизнью» [1, 215]. Тема двойников всегда была популярна в культуре. Например, можно вспомнить повесть Р. Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», повесть Ф. М. Достоевского «Двойник», триллер режиссера Ричарда Айоади «Двойник», из комиксов – доктора Роберта Брюса Бэннера и его альтер эго Халка.

К. Г. Юнг подчеркивает, что любой архетип имеет положительные и негативные аспекты. Так, Тень может сигнализировать о наличии каких-то серьезных проблем либо у самого человека, либо в обществе. Осознание теневой стороны и внедрение ее в структуру

личности позволяет осознать истинное «Я», раскрыть творческий потенциал, добиться принятия себя во всей целостности.

Изначально деструктивные устремления можно перенаправить в положительное русло. Здесь можно начать с описания того, как Тень помогла рассказчику улучшить его жизнь. Он остро осознает свое одиночество и ходит в разные группы поддержки в поисках понимания, сочувствия. Однажды рассказчик говорит: «...люди, встречающиеся мне во время перелетов – одноразовые друзья» [1, 248]. Но после встречи с Тайлером Дерденом в самолете он становится его другом, даже наставником. Тайлер пытается преобразить жизнь главного героя, меняя его взгляд на мир. Они создают бойцовский клуб. Это помогает рассказчику найти единомышленников, а также смысл и ориентиры в жизни.

Кроме того, Тайлер Дерден говорит, что люди – рабы своих вещей. То есть человек становится сильно зависимым от моды, брендовых вещей, а, например, мораль, чувство ответственности перед обществом его все меньше интересуют: «Убийства, голод, преступность – все это не волнует меня. А волнуют меня знаменитости и скандалы, телевизор, где 500 каналов, чье имя у меня на бирке трусов» [1, 167]. Тень помогает лучше осознать отрицательные аспекты проблемы потребления и прийти к пониманию того, как с ней бороться.

С обществом потребления Тайлер Дерден предлагает бороться путем террора и революционного уничтожения старых социальных порядков, сперва уничтожив компании, ведающие кредитными картами. Для этого и был создан проект «Разгром».

Негативная сторона архетипа Тени проявляется во второй половине фильма, когда Тайлер Дерден все сильнее захватывает личность рассказчика и начинает жесткими методами воплощать в жизнь свои утопические идеи.

Бойцовский клуб, помогая получить эмоциональную разрядку его участникам во время добровольных кулачных боев, позднее трансформируется в организацию «Разгром», которая похожа на тоталитарную секту, члены которой беспрекословно выполняют распоряжения Тайлера Дердена: «Ни один из вас не обладает красотой и уникальностью снежинки. Вы – не более чем разлагающа-

яся органическая материя, как и все другие живые существа. Вы все – часть одной и той же компостной кучи» [1, 166]. Люди в этой организации не одиноки, их объединяют общие идеи и искренняя вера в своего лидера. Но они потеряли свою индивидуальность, ими манипулируют. Они взаимозаменяемы, и конкретная жизнь имеет маленькую ценность.

Таким образом, Тайлер Дерден является ярким олицетворением архетипа Тени. Рассказчик слишком долго чувствовал свою ущербность, никчемность, одиночество, но из-за собственной лени, страхов он ничего не делал и подавлял в себе желание измениться. И появился Тайлер Дерден, его альтер эго.

К. Г. Юнг утверждает, что надо смотреть страху и своим проблемам в глаза, бросать им вызов. Иначе страхи, переживания, тревоги могут овладеть человеком, как Тайлер Дерден пытался полностью подчинить сознание рассказчика: «Ты дал себе волю. И все чаще теперь ты Тайлер Дерден» [1, 267]. Однако рассказчик не дал этому случиться, он не стал таким же жестоким, беспринципным, хитрым и властным. Он поборол в себе свою Тень, при этом включив в свою личность положительные элементы Тайлера Дердена: его харизматичность, жажду жизни, целеустремленность. Кроме того, именно в процессе борьбы с Тенью он научился любить. Когда Боб умер в результате действий проекта «Разгром», он искренне сопереживал его смерти, хотя до этого относился к страданиям и смертям других людей с юмором. Он чувствовал свою ответственность перед обществом, когда пытался остановить террор Дердена. Иначе говоря, главный герой книги и фильма смог осознать и подчинить себе Тень. Это помогло ему стать более полноценной, завершенной личностью, изменить свое сознание, сделало его более ответственным как перед собой, так и перед и другими людьми.

Литература

1. *Паланик Ч.* Бойцовский клуб / Ч. Паланик. – Москва : АСТ, 2006. – 252 с.

2. *Юнг К. Г.* Структура психики и архетипы / К. Г. Юнг. – Москва : Академический проект, 2015. – 328 с.

УДК 82.09

А. О. Витович

Воронежский государственный университет

АЛЛЮЗИИ В ПОВЕСТИ В. АКСЕНОВА «СУНДУЧОК, В КОТОРОМ ЧТО-ТО СТУЧИТ»

Аннотация. *Детская повесть Василия Аксенова «Сундучок, в котором что-то стучит» развивает игровую поэтику, заданную писателем в «Затоваренной бочкотаре». Произведения объединяет такое свойство, как интертекстуальность. Статья посвящена исследованию аллюзий в детской повести.*
Ключевые слова: *Василий Аксенов, аллюзии, детская повесть, игра.*

Abstract. *Vasily Aksenov's children's story «The Chest in Which Something Knocks» develops the playful poetics set in «The Overstocked Barrel». The works are united by such a property as intertextuality. The article is devoted to the study of allusions in a children's story.*
Key words: *Vasily Aksenov, allusions, children's story, game.*

Творчество Василия Аксенова привлекает исследователей и критиков разнообразием. Начав как автор «молодежной прозы», с конца 1960-х он отходит от соцреалистических канонов в сторону модернистских экспериментов. В это же время появляются и нетипичные для Аксенова «детские» повести: «Мой дедушка – памятник» (1969) и «Сундучок, в котором что-то стучит» (1975). Характерной чертой для произведений дилогии является интертекстуальность. При этом вторая часть – «Сундучок, в котором что-то стучит» – более аллюзивно насыщенна.

Аллюзии в повести условно можно разделить на две большие, но при этом взаимосвязанные группы: литературные и исторические. К первым относятся отсылки к приключенческой литературе, произведениям Александра Грина, а также автоаллю-

© Витович А. О., 2024

зии. Ко второй – отсылки к историческим явлениям и личностям 1960–1970-х гг.

В самом начале повести находим отсылку к роману Жюль Верна «Дети капитана Гранта». Она вводится сразу после текста полученной загадочной радиограммы с просьбой о помощи: «При виде такого послания читателю, конечно, будет нетрудно вообразить себя в кают-компании славной яхты “Дункан”, в обществе незабываемых лорда Гленарвана, майора Мак-Набса и капитана Джона Манглса» [1, 47]. Аллюзия здесь – элемент игры. Она не влияет на семантику аксеновского или жюль-верновского текста. Отсылая к другому приключенческому роману, аллюзия обнажает общий принцип сюжетостроения и подсказывает ход дальнейших событий. В обоих произведениях завязкой сюжета служит послание с просьбой о помощи: найти капитана Гранта и сундучок, «в котором что-то стучит». Даже принцип строения полученного сообщения одинаков. И в том, и в другом случае герои по частям слов восстанавливают общий смысл послания. Аллюзия к роману Жюль Верна с нарочито открытой подсказкой для читателя вписывает повесть Аксенова в приключенческий метатекст.

Эта отсылка к приключенческому роману далеко не единственная. Отметим также, что Аксенов, включая ее в свой текст, скорее всего, рассчитывал на узнавание читателем. Произведения Жюль Верна были одними из самых издаваемых в Советском Союзе. Так, в конце 1950-х выпущено 12-томное собрание сочинений писателя (1954–1957). Общий тираж изданий Жюля Верна с 1918 по 1986 г. составил почти 51 миллион экземпляров. Автор был пятым по издаваемости в Советском Союзе – его произведения знали и читали школьники не одного поколения. Установка В. Аксенова на узнавание претекста подсказывает, что повесть рассчитана действительно на среднестатистического школьника. Однако есть в ней и аллюзии, которые могут считать только «свои», но о них мы скажем позже.

Упоминается в повести и «Остров сокровищ» Стивенсона – книга «детсадовского периода» главного героя повести Аксенова Гены Стратофонтова. Это еще одно знаковое произведение, кото-

рое вписывается в приключенческий метатекст. Здесь также вскрывается параллелизм сюжетных поворотов: «Эта атака напомнила ему [Генке. – *А. В.*] эпизод из любимой когда-то, в детсадовский период, книги “Остров сокровищ”: атака пиратов на крепость капитана Смолетта» [1, 248]. Можно отметить и сюжетную близость произведений – сюжет поиска сокровищ. Таким образом, Аксенов как бы совмещает два известных советскому читателю приключенческих сюжета, иронично и нарочито обнажая этот ход. Аллюзии здесь – часть игровой поэтики, задающей ироническое звучание всей повести.

Значительную часть интертекстуального пласта занимают аллюзии к творчеству Александра Грина. Отметим, что этот писатель для Василия Аксенова является одним из значимых. Отсылки к его произведениям встречаются и в более ранних текстах, принадлежащих «молодежной прозе». Однако в «детских» повестях, и особенно в «Сундучке, в котором что-то стучит», творчество неоромантика осмысляется иначе. Это связано с изменением мировоззрения Василия Аксенова, отразившимся и в смене художественной системы.

Обратимся к гриновским аллюзиям в детской повести. Исследовательница Н. Орышчук, анализируя официальные репрезентации образа Александра Грина и его творчества в эпоху «оттепели», описывает мифы, сформировавшиеся вокруг окрещенного в то время советским писателя. Один из них, значимый в контексте нашей статьи, репрезентация Грина как детского писателя. Гриновские аллюзии, устанавливая еще и тематическое родство, отчасти позволяют вписать произведение Аксенова в ряд детской литературы. В частности, это происходит в результате упоминания гриновской топонимики.

Так, Зурбаган встраивается в пространство аксеновского произведения, в котором известный город Гринландии выполняет роль своеобразного пересадочного пункта. Именно он находится между реальными топонимами (в частности, Ленинградом) и вымышленными (Большие Эмпиреи). Отметим, что количество гриновских аллюзий возрастает во второй части дилогии. Так, появляется лайнер «Грин», на котором герои добираются до Зурбагана. Их следу-

ющий пункт назначения – Гель-Гью, еще один город Гринладии, ранее встречавшийся в «Затоваренной бочкотаре».

Примечательно, что аллюзия-топоним Зурбаган атрибутируется самим писателем: «Прославленный замечательным русским писателем Александром Грином, город [Зурбаган. – *А. В.*] стал теперь прибежищем начинающей творческой интеллигенции всего мира, начинающих писателей, начинающих артистов, киношников, музыкантов, а также множества туристов, и конечно, хиппи» [1, 158]. В таком описании города можно уловить отсылку к характеристике целой эпохи 1960-х гг.. Именно в то время сформировался своеобразный культ Александра Грина. По справедливому замечанию Н. Орышчук, «его [советского Ренессанса. – *А. В.*] аура романтического идеализма как нельзя более соответствовала произведениям Грина, реабилитированным в хрущевское время» [2, 53]. Вайль и Генис упоминают: «Самый популярный раздел “Комсомольской правды” называется по воскрешенной повести беззаветного мечтателя 20-х годов А. Грина: “Алые паруса”» [3, 146]. Поэтому неслучайно ожившее понятие встречается и в «Затоваренной бочкотаре», завершающей «оттепельный» период: «Романтика, хитрая лесная ведьма с лисьим пушистым телом, изворотливая как тать, как росомаха, подстерегающая каждый наш неверный шаг, бацнула Глебу неожиданно под дых, отравила сладким газом, загипнотизировала расширенными лживо-печальными глазами» [4, 527]. И в «детской» повести появляется это понятие: «На их глазах совершалось чудо – утверждался новый символ всемогущей Романтики» [1, 23].

В «детской» повести Аксенова «романтика» – синоним творческой юности, которая неизбежно связана с начинаниями, беззаветной верой в светлое будущее и устремленностью к мечте. Ироничный флер в описании указывает на то, что такой взгляд возможен только при наличии временной дистанции. К началу 1970-х гг. Аксенов уже не питал былых иллюзий, это время рефлексии об эпохе «оттепели», которая совпала с началом его писательского пути и сформировала его как автора.

Таким образом, Зурбаган в данном фрагменте выступает не только как аллюзия-топоним, расширяющая пространство по-

вести, но и как символическое метапространство – пристанище творческой интеллигенции. Это символ раннего, по-гриновски романтического творчества шестидесятников. В приведенной выше развернутой аллюзии отчетливо можно считать смысл: «все дороги ведут в Зурбаган», эпицентр творчества 1960-х.

Наряду с отсылками к произведениям других писателей, встречаются и автоаллюзии, в частности, к «Затоваренной бочкотаре». Во второй части дилогии среди действующих лиц по-прежнему скотопромышленник Сиракузерс, появляется и старший лейтенант Бородкин. Благодаря автоаллюзиям можно проследить линию художественной преемственности произведений, которая также поддерживается соответствием характеров героев. Володя Телескопов из «Бочкотары» такой же, как и Володя из повести «Мой дедушка – памятник». Усиливается роль Адольфуса Сиракузерса, фигура которого важна для развития действия. Так, можно говорить о том, что «детская» повесть становится своеобразным комментарием к «Затоваренной бочкотаре».

В тексте второй части дилогии находим еще одну автоаллюзию – к киносценарию «Пока безумствует мечта». В 1978 г. увидел свет ретромюзикл Юрия Горковенко, снятый по «авиапоэме» Аксенова. Но в нем изменили фамилию главного героя: Юрий Игнатьевич Четверкин стал Отверткиным. В повести «Сундучок, в котором что-то стучит» появляется старик-Четверкин. Кроме того, упоминаются и подвиги некоего Ивана Пирамиды. В киносценарии это псевдоним Юрия Четверкина. В таком случае киносценарий также можно считать своеобразным комментарием к «детской» повести. О том, что автор-творец отсылает нас к другому своему произведению, говорит автор-герой. Происходит совершенно абсурдная сцена. Автор спрашивает у своего героя, не читал ли тот произведение о нем: «– Как! – вскричал авиатор. – Вы знакомы с этой историей?! – Более того, я…эм…написал об этом повесть, – смущенно пробормотал я. – А вы не читали?» [1, 36].

Аллюзивные отношения выстраиваются и между частями аксеновской дилогии. Так, в «Сундучке…» автор заявляет: «<...> это был он, герой повести “Мой дедушка – памятник”» [1, 16]. Произведение не только названо, оно существует в материальном

облике – Василий Павлович передает печатную книгу Питириму Кукк-Ушкину: «Он [автомобиль. – *А.В.*] открыл свою правую переднюю дверь, и все увидели на сиденье нетолстую книгу “Мой дедушка – памятник”» [1, 94]. Ее наличие является подтверждение репутации автора, поэтому герои убеждены, что она поможет завоевать доверие Фогеля.

Аллюзия к первой части выполняет также функцию комментария. Так, раскрывается история сокровищ, которые оставили Йон и его братья. Таким образом, тексты «детской» дилогии не так автономны, как может показаться, они, скорее, дополняют друг друга.

Аксенов отсылает и к реальным историческим личностям. Одна из них воплотилась в персонаже по имени Олег Олегович Копецкий. В образе вдохновенно-высокопарного моряка-поэта, несомненно, угадывается советский писатель-шестидесятник Виктор Викторович Конецкий. У Аксенова и Конецкого был конфликт, о котором оба (один язвительными полунамеками, а другой совершенно открыто) напишут в своих воспоминаниях. Примечательно, что Конецкий и Аксенов в 1960-е вместе с другими шестидесятниками (среди которых был и Юрий Казаков, и Валентин Ежов, и Георгий Данелия) предприняли попытку создать совместную кинокартину. Однако эта одесская история 1964 г. не увенчалась успехом, так и оставшись в форме ироничных воспоминаний ее участников. Есть основания предполагать, что появление такого персонажа в повести – это не только сублимация писательской вражды, но и след рефлексии о шестидесятническом периоде.

Аллюзии в повести «Сундучок, в котором что-то стучит» являются частью игровой поэтики, характерной для дилогии в целом. Отсылки к другим приключенческим произведениям не столько насыщают воспринимаемый и воспринимающий текст смыслом, сколько вскрывают их общие принципы построения, делая прозрачным для читателя процесс создания литературного произведения в целом. Кроме того, они вписывают дилогию Аксенова в приключенческий метатекст. Автоаллюзии в свою очередь позволяют прочитывать произведения писателя как своеобразные дополнения друг к другу, комментарии, раскрывающие смысл, и подтверждающие авторскую репутацию документы.

Вскрывая структуру произведения, открыто апеллируя к другим литературным источникам, автор, по сути, вовлекает читателя в игру. Таким образом, главным увлекательным событием становятся не столько поиски сундучка, «в котором что-то стучит», сколько само творение произведения. Суть повести не в приключениях, а в акте создания приключения, открытии творческой интенции. А иронический способ изображения действительности – результат невозможности в начале 1970- х гг. вести открытый диалог с читателем.

Литература

1. *Аксенов В. П.* Сундучок, в котором что-то стучит / В. П. Аксенов. – М. : Астрель : АСТ : Хранитель, 2007. – 286 с.

2. *Орышчук Н.* Официальная репрезентация творчества Александра Грина в СССР : Идеологические мифы, их творцы и потребители : дис. … д-ра философии / Н. Орышчук. – Кентерберийский университет, 2006.

3. *Вайль П.* 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – М. : АСТ : CORPUS, 2018. – 432 с.

4. *Аксенов В. П.* Малое собрание сочинений / В. П. Аксенов. – СПб. : Азбука, 2017. – 672 с.

УДК 747.012

Е. А. Волковская

Воронежский государственный университет

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДИЗАЙНЕРСКИХ ПРИЕМОВ В ОФОРМЛЕНИИ ОБЛОЖЕК «ДНЕВНИКА» ЮРИЯ НАГИБИНА

Аннотация. *В статье рассматриваются и анализируются варианты оформления существующих на рынке обложек «Дневника» Юрия Нагибина, определяются и классифицируются приемы, использованные при их создании, выявляются наиболее удачные варианты дизайна.*

Ключевые слова: *дизайн, обложка, «Дневник», Юрий Нагибин, дизайнерские приемы, оформление.*

Abstract. *The article discusses and analyses the design options for covers of Yuri Nagibin's Diaries available on the market. It identifies and classifies the techniques used in their creation and identifies the most successful designs.*

Key words: *design, cover, "Diary" by Yuri Nagibin, design techniques.*

Прежде чем говорить о дизайне «Дневника» Юрия Нагибина, необходимо дать определение термину «дневник». Согласно «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001), «дневник – периодически пополняемый текст, состоящий из фрагментов с указанной датой для каждой записи. Дневниковые записи характеризуются рядом особенностей:

– периодичность, регулярность ведения записей;

– связь записей с текущими, а не с давно прошедшими событиями и настроениями;

– спонтанный характер записей;

– литературная необработанность записей;

– безадресность или неопределенность адресата;

– интимный и поэтому искренний, частный и честный характер записей [1].

© Волковская Е. А., 2024

«Дневник» Юрия Нагибина издавался 7 раз, среди которых было несколько переизданий. Для сравнительного анализа в качестве эмпирического материала были использованы варианты оформления «Дневника» Юрия Нагибина разными издательствами. Также были определены приемы оформления, произведено их сопоставление с существующими дизайнерскими стилями и были выявлены ошибки при оформлении книжных обложек.

В первую очередь, приведем в таблице список изданий «Дневника» Юрия Нагибина разными издательствами в хронологическом порядке по их выпуску:

№	Год выпуска	Город	Издательство
1	1996	Москва	Независимое издательство ПИК
2	1996	Москва	Книжный сад
3	2005	Москва	АСТ
4	2010	Москва	Рипол-Классик
5	2020	Москва	Книжный клуб «Книговек»
6	2020	Москва	ПРОЗАиК
7	2021	Москва	Книжный клуб «Книговек»

Как было сказано выше, «Дневник» несколько раз переиздавался, а именно издательство «Книжный клуб “Книговек”» выпускало произведение дважды – в 2020 и 2021 гг. Помимо этого важно отметить, что книги были выпущены с разным оформлением.

При рассмотрении вышеуказанных книг были выявлены следующие приемы оформления, благодаря которым обложки были распределены по следующим типам:

– помещение на обложку портрета писателя;

– использование элементов письма при создании дизайна, рукописных текстов самого Нагибина;

– минималистичный дизайн с размещением имени и фамилии писателя и названия произведения на нейтральном однородном фоне.

Стоит отметить, что прием помещения на обложку портрета писателя (группа 1) часто объединена с использованием элементов письма, рукописных текстов самого Нагибина (группа 2).

Рассмотрим причину возникновения такого приема, как помещение на обложку портрета писателя. Она обусловлена тем, что дневник – олицетворение писательской души, личности. Дневниковые записи носят индивидуальный характер благодаря тому, что автор ведет записи по-своему, не опираясь на общепринятые правила и принципы. Он высказывает *свои* мысли, *свои* переживания и чувства, *свое* отношение к той или иной ситуации. В связи с этим для оформления обложек для дневниковой прозы часто используется прием помещения портрета писателя, чтобы читатель, посмотрев на обложку, смог сформировать первое впечатление о личности автора. Помимо этого, в процессе ознакомления с дневниковыми записями у читателя может появиться желание вернуться к обложке и взглянуть на писателя по-новому.

Портрет Юрия Нагибина помещен на обложки книг от Независимого издательства «ПИК» (1996), от издательства «АСТ» (2005), «Рипол-Классик» (2010), Книжного клуба «Книговек» (2020) и издательства «ПРОЗАиК» (2020). При оформлении изданий от издательства «АСТ» и «Рипол-Классик» также был использованы фрагменты записей Юрия Нагибина.

При оформлении обложек с использованием фотографий, за основу берется, как правило, черно-белая цветовая палитра и всевозможные оттенки серого, а также в отдельных случаях применяется цветной фильтр. В рассмотренных нами изданиях все фотографии выполнены в монохромных тонах. В качестве ярких элементов чаще всего выступают имя и фамилия автора и название произведения. Обложки также имеют в основном открытую композицию. Периодически используются так называемые плашки – цветовые элементы как способ отделения и выделения важной информации.

Использование фрагментов с почерком Юрия Нагибина помогает представить дневниковые записи в их первоначальном, рукописном виде. Также это отсылка к непосредственному занятию автора – писательству (как фотография пишущего автора

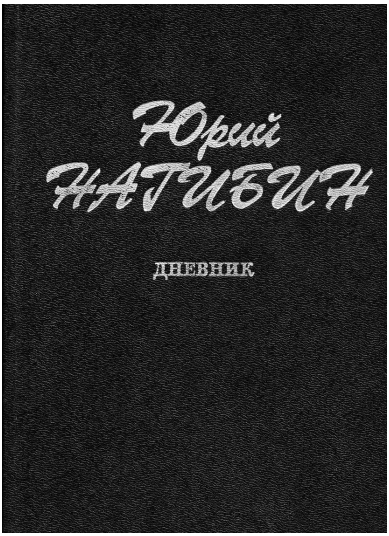

Рис. 1. Обложка «Дневника» Юрия Нагибина (Книжный сад, 1996)

Юрий НАГИБИН

Рис. 2. Шрифт BrushScriptUkrain Light

за столом). При использовании фрагментов писем Нагибина дизайнеры совмещают эту тенденцию с использованием на обложке фотографии автора. Такие фрагменты необходимы для передачи атмосферы рукописных записей.

Третья группа включает в себя обложки, при оформлении которых использован прием минималистичного дизайна с размещением имени и фамилии писателя и названия произведения на нейтральном однородном фоне. Представленные обложки в группе построены на принципе контраста, и их дизайнерское оформление является наиболее удачным из всех представленных вариантов. Именно эти варианты будут подробнее рассмотрены далее.

Имя и фамилия автора и название произведения расположены в верхней части обложки (деление по горизонтали) и находятся по центру. Цвет обложки – темно-синий, классический, строгий. Для названия использован шрифт группы Антиква. Для оформления имени автора использован рукописный шрифт. Пример похожего шрифта BrushScriptUkrain Light.

Цвет ограничен золотым тиснением – классический и широко используемый для изданий этого периода прием. Таким образом оформлялись серии произведений одного автора. Также темный цвет обложки контрастирует с позолоченной надписью.

Рис. 3. Обложка «Дневника» Юрия Нагибина (Книжный клуб «Книговек», 2021)

Рис. 4. Шрифт Matilda script

В отличие от предыдущего примера, здесь для фона использован светлый оттенок охры. Использован тот же прием контраста: светлый фон и темная надпись. Этот цвет относится к категории теплых, благодаря чему обложка привлекает внимание, на нее приятно смотреть.

С точки зрения дизайна очень интересно расположена надпись. По центру мы видим огромную букву «Н», с которой начинается фамилия автора. Из-за рукописного шрифта, использованного при написании имени и фамилии, буква превращается в ажурный элемент, зрительную доминанту. Похожий шрифт:

Надписи расположены по диагонали. При этом название произведения прописано под фамилией автора другим шрифтом – из группы гротесков. Такое сочетание грамотно подчеркивает разницу между названием и именем автора.

Подведем итоги. В процессе исследования были выделены три группы обложек в зависимости от использованных при их оформлении приемов: первая предполагает помещение на обложку портрета писателя; вторая – использование элементов письма при создании дизайна, рукописных текстов самого Нагибина; третья ориентирована на минималистичный дизайн с размещением имени и фамилии писателя и названия произведения на нейтральном однородном фоне. Наиболее удачными оформлениями стали минималистичные по своему дизайну издания. Прием контраста, по которому они построены, является выгодным с точки зрения цветовых решений.

Литература

1. Его Величество Дневник. – URL: https://www.yarcenter.ru/articles/culture/space/ego-velichestvo-dnevnik/?ysclid=lv47hu8fgs292801155 (дата обращения: 17.04.2024).

2. *Нагибин Ю. М.* Дневник / Ю. М. Нагибин. – Москва : Книжный сад, 1996. – 704 с.

3. *Нагибин Ю. М.* Дневник / Ю. М. Нагибин. – Москва : Книжный Клуб «Книговек», 2021. – 928 с.

4. *Нагибин Ю. М.* Дневник / Ю. М. Нагибин. – Москва : Независимое издательство ПИК, 1996. – 619 с.

5. *Нагибин Ю. М.* Дневник / Ю. М. Нагибин. – Москва : АСТ, 2005. – 700 с.

6. *Нагибин Ю. М.* Дневник / Ю. М. Нагибин. – Москва : Рипол-Классик, 2010. – 624 с.

7. *Нагибин Ю. М.* Дневник / Ю. М. Нагибин. – Москва : Книжный клуб «Книговек», 2020. – 928 с.

8. *Нагибин Ю. М.* Дневник / Ю. М. Нагибин. – Москва : ПРОЗАиК, 2020. – 700 с.

9. Шрифт Modernia Regular. URL: https://ru.azfonts.net/fonts/modernia/regular-303135 (дата обращения: 17.05.2024).

10. Анализ почерка Юрия Нагибина. – URL: https://analizpocherka.ru/pocherk-yurii-nagibin/?ysclid=lthoe99zz13675027 (дата обращения: 17.05.2024).

11. Что такое такое минимализм в дизайне. // Медиа Contented. – URL: https://media.contented.ru/glossary/minimalizm/?ysclid=lx3xsf8tmi322423651 (дата обращения: 17.05.2024).

УДК 74

С. А. Горбунов

Воронежский государственный университет

УДАЧНЫЕ ПРИМЕРЫ В ОФОРМЛЕНИИ РОМАНА Ф. К. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС»

Аннотация. *В статье анализируются удачные дизайнерские решения в оформлении романа Ф. К. Сологуба и символы, использованные для передачи идей произведения.*
Ключевые слова: *«Мелкий бес», Сологуб, дизайн, символ, оформление.*

Abstract. *In the article analyzes successful design solutions in the decor of F.K. Sologub's novel and the symbols used to convey the ideas of the work.*
Key words: *«The petty demon», Сологуб, design, symbol, decor.*

Первое полноценное издание романа Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» состоялось в издательстве «Шиповник» в 1907 г. в Санкт-Петербурге. Композиция иллюстрированной части закрытая. Внутри гусеницы заключен ромб, в свою очередь, хранящий в себе перевернутую свечу.

Образы гусеницы и беса работают в качестве единого целого. Вероятно, целью иллюстратора было передать образ Недотыкомки – бесформенного существа, созданного больным сознанием Передонова. Она является олицетворением как чудовищной природы героя, так и хаотичности мира. Также образ данного существа может быть связан с названием романа. Кольцевое изображение на обложке напоминает символ уробороса – змея, пожирающего свой хвост, являющегося в христианстве отражением Левиафана, в свою очередь символизирующего Сатану [1, URL].

В религиозном значении ромб – это символ, соотносящийся с камнем помазания, на который было положено тело Христа [2, URL]. Ромбовидная форма, в которой заключена перевернутая све-

© Горбунов С. А., 2024

ча, в восточно-европейском сознании ассоциируется с женским плодородием. Учитывая то, что в романе среди других тем поднимается тема сексуальности, данная интерпретация вполне вероятна [3, 21]. Свеча является символом света, жизни и горения в честь Бога. Однако на обложке она перевернута, поэтому значение данного символа можно интерпретировать в качестве символа тьмы, смерти и хаоса, создаваемого бесами. Красный цвет беса традиционно ассоциируется с гневом и яростью. К тому же, существ, связанных с адом, традиционно изображают в различных оттенках этого цвета [4, URL]. Шрифт, выбранный для написания названия и имени автора, является акцидентным, поскольку он имеет нетипичную форму [5, URL].

Первое издание, являясь прижизненным, стало наиболее удачным с точки зрения визуального оформления среди всех обложек произведения. Обилие символов, соединенных в единую композицию, отсылает как к темам, поднимаемым в произведении, так и к тому, что Сологуб является представителем символистского движения. В таком же оформлении были изданы последующие прижизненные публикации романа, выпущенные в издательстве «Шиповник».

В 2004 г. в издательстве «Наука» вышла наиболее полная с точки зрения наличия дополнительной информации книга из серии «Литературные памятники». В оформлении суперобложки использовалась иллюстрация Мстислава Добужинского. На рисунке представлен образ Недотыкомки в закрытой композиции. Сам рисунок выполнен в стиле примитивизм и привлекает внимание своей необычностью и провокационностью. Суперобложка выполнена в багровом цвете, напоминающем кровь и кожу демона. Обложка произведения выполнена в классическом стиле, характерном для научных изданий. Выбран болотно-зеленый цвет. Текст на ней заключен в блинтовое тиснение в виде свитка. В качестве шрифта выбрана антиква в белом цвете на суперобложке и в золотом на обложке. Данное издание является удачным с точки зрения оформления. Хотя оно и является научным и соответствует этому виду ЛХИ, суперобложка выделяется и привлекает внимание читателя.

В 2017 г. в издательстве «Т8» вышла книга, на обложке которого вновь был использован образ беса. Композиция изображения

открытая, само существо состоит из хаотичных линий и напоминает психоделические графические арты в жанре хоррор. Бес играет на флейте, традиционно ассоциирующейся с любовью. Сочетание образов может отсылать к теме сексуальности, поднимаемой в романе. Шрифт, применяемый для написания всего текста на обложке, – гротеск, обычно использующийся для рекламных объявлений и в сети Интернет. Решение выбрать такой шрифт является смелым и интересным с точки зрения маркетинга, поскольку буквы без засечек привлекают большее внимание из-за удобочитаемости. Данное издание удачно с точки зрения дизайна и маркетинга, поскольку ориентировано на массовую аудиторию, выделяется на фоне остальных книг и привлекает внимание.

В 1970 г. издательством «Midland / Indiana University Press» была выпущена книга с обложкой в стиле примитивизм. На ней помещены два персонажа романа и церковь. Справа изображен Передонов, слева – вероятно, Людмила Рутилова, поскольку персонаж изображен обнаженным, и именно она связана с темой телесности в романе. Хотя вся иллюстрация выполнена в черно-белом цвете, часть церкви со стороны Передонова выполнена в красном цвете. Шрифтовое оформление романа – антиква. Имя автора и название романа набраны полыми курсивными буквами. В целом данное издание успешно в плане оформления, поскольку обладает провокационными элементами, привлекающими внимание читателей, а также элементами, связанными с сюжетным наполнением романа.

Обложки издательства «Ardis», выпущенные в 1983 и 1989 гг. нетипичны, поскольку в центре иллюстраций гимназист Саша Пыльников, а не Передонов, как в большинстве изданий. Интересны композиция и цветовое выделение: сама иллюстрация выполнена в черно-белой графике, однако кимоно Пыльникова раскрашено. Его лицо спокойно и аккуратно, в то время как остальные персонажи, помещенные позади него, изображены в несколько карикатурном виде, у них отталкивающие, несколько животные выражения лиц. Сцена, изображенная иллюстратором, – это маскарад из финальных глав книги, а такой контраст между героем и остальными персонажами перекликается с темой чистой любви и детской непорочности. Сзади его обхватывает Людмила в костюме цыганки, который она носила во время маскарада. Шрифт, исполь-

зованный при оформлении издания, – антиква. Оформление этого издания вышло достаточно удачным. Нетипичные акценты на Пыльникове и кульминационной сцене с маскарадом придают ему уникальный вид, отличающийся от остальных изданий романа.

Обобщая наблюдения, отметим, что создатели книжного дизайна испытывают определенные трудности в разработке оформления книги Ф. Сологуба, поскольку сложная символистская структура текста любые опыты оформления, прямо иллюстрирующие сюжет, делала банальными и плоскими. Наиболее удачным, на наш взгляд, является первое издание, в котором эта символика сложным образом обыграна в оформлении титульного листа.

Литература

1. Сбитое «Колесо жизни». Эссе об Уроборосах // Россия : Киберленинка. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sbitoe-koleso-zhizni-esse-ob-uroborosah (дата обращения: 19.04.2024).

2. Черви, бубны, трефы, пики: что означают названия мастей // Россия : Pikabu. – URL: https://pikabu.ru/story/chervyi_bubnyi_trefyi_i_piki_chto_oznachayut_nazvaniya_mastey_10757872 (дата обращения: 20.04.2024).

3. *Уэлтерс Л.* Народная одежда Европы и Анатолии : верования о защите и плодородии / Л. Уэлтерс. – Германия : Berg Publishers, 1999. – 21 с.

4. Психология красного // Россия : Skillbox. – URL: https://skillbox.ru/media/design/psihologia-krasnogo/ (дата обращения: 24.04.2024).

5. Виды шрифтов в дизайне // Россия : Яндекс практикум. – URL: https://practicum.yandex.ru/blog/vidy-shriftov-v-dizaine/ (дата обращения: 24.04.2024).

УДК 821.133.1.09

И. А. Городничев

Воронежский государственный университет

«НОСОРОГ» Э. ИОНЕСКО: ОТ НОВЕЛЛЫ К ПЬЕСЕ

Аннотация. *В данном исследовании рассматриваются сходства и различия пьесы и новеллы «Носорог» Э. Ионеско. Цель – выяснить, для решения каких идейно-художественных задач понадобились изменения, внесенные драматургом в одноименную пьесу.*
Ключевые слова: *Э. Ионеско, пьеса, новелла, «Носорог», театр абсурда, театр авангарда, зарубежная литература XX в.*

Abstract. *This report examines the similarities and differences between the play and the novel «Rhinoceros» by E. Ionesco. The goal is to find out what conceptual and artistic problems required the changes made by the author to the play.*
Key words: *E. Ionesco, play, novel «Rhinoceros», theater of the absurd, avant-garde theater, foreign literature of the XX century*

Эжен Ионеско (1909–1994) – драматург румынского происхождения, один из создателей «антидрамы» и «театра абсурда», признанный классик театрального авангарда XX в. Самые знаменитые пьесы драматурга – «Лысая певица» (1950), «Стулья» (1952), «Носорог» (1959).

Работы Э. Ионеско относят к такому театральному течению, как абсурдизм (или театр абсурда). Оно связано с театром XX в. и предлагает своеобразное видение мира, основанное на чувстве абсурда, нелепости и бессмысленности бытия, на внутренней потере индивидуальности и связанных с ней чувств печали и безнадежности.

Это театральное течение развилось из философии экзистенциализма, которая подвергала сомнению устоявшиеся в обществе

© Городничев И. А., 2024

нормы и занималась поисками решения проблемы смысла жизни в отношении к индивидуальности.

Само же понятие было введено философом Альбером Камю в 1942 г. в книге «Миф о Сизифе», а в 1962 г. М. Эсслин (американский драматург, критик и теоретик) употребляет его по отношению к новому авангардному театральному течению [1, 20]. Главными представителями и вместе с тем основателями театра абсурда считаются Эжен Ионеско и Сэмюэл Беккет.

Э. Ионеско в большей степени известен как драматург, его пьесы имеют антибуржуазную направленность. В его представлении «мелкие буржуа» – это все те, кто «растворяется в социальной среде», «подчиняется механизму каждодневной жизни» и «живет готовыми идеями». Герои его пьес представляют конформистское человечество независимо от того, к какому классу и обществу они принадлежит.

Ионеско также пытался писать прозу, но она менее известна, чем его драматургия. Многие из его новелл стали отправной точкой для пьес, и рассматриваемая нами новелла не стала исключением. Она вышла в 1957 г. и не сыскала большого успеха. В 1959 г. Ионеско переделал ее в пьесу, которая уже принесла драматургу большую известность.

При анализе пьесы и новеллы мы обратили внимание на черты, объединяющие эти произведения. Вот некоторые из них:

1) сходство основных персонажей и их характеров (в пьесе некоторые из них подробнее раскрыты);

2) мотивы (обращение, болезнь, алкоголизм, расизм, одиночество, непонимание, отчужденность, сужение пространства и т. д.);

3) проблематика и конфликт произведения (человек против общества, проблема конформизма и др.);

4) смысловое деление: в пьесе и в новелле три части, которые одинаковы по содержанию;

5) место и время действия: безымянный французский городок;

6) любовная линия главного героя.

При анализе этих двух произведений стоит в первую очередь обратить внимание на тип повествования: в новелле он от первого лица, а в пьесе – от третьего.

Стоит также обратить внимание на то, как автор подводит нас к началу действия: в пьесе Ионеско дает небольшую экспозицию (рассказывает немного о городке, где происходит действие, и показывает взаимоотношения персонажей); в новелле этого нет, повествование начинается сразу со встречи с носорогами.

Затем было интересно рассмотреть мотив алкоголя в обоих произведениях. В пьесе упор на это меньше, чем в новелле, где рассказчик отмечает свое пристрастие к алкоголю, а сцены, где появляются носороги, как раз происходят после очередного распития спиртных напитков: «Было воскресенье. <…> В понедельник утром я отправился на работу, торжественно пообещав себе больше никогда не напиваться, особенно в субботу, чтобы не портить наступающее воскресенье» [2, 78], «…я не заметил, как выпил целую бутылку коньяка» [2, 84].

Было интересно проследить, как Ионеско развивал своего главного героя. В новелле у него нет имени, все повествование ведется от его лица, где достаточно много актов саморефлексии главного героя: «Вместо того чтобы пить и потом чувствовать себя больным, не лучше ли быть свежим и бодрым, проводить редкие часы свободы более осмысленно…» [2, 78], «Я почувствовал себя смешным» [2, 81], «Мой ум смешался, я забыл…» [2, 88], «Короче, мой мозг буксовал…» [2, 88].

В пьесе же у главного героя появляется имя – Беранже, но наблюдается меньше актов самоанализа, что обусловлено жанровыми особенностями и желанием автора придать пьесе динамичности.

Стоит прокомментировать протяженность действия во времени в обоих произведениях: в новелле есть некоторая растянутость, почти все события происходят в выходные (будние дни остаются за кадром), в пьесе же все события достаточно последовательны, находятся в рамках определенного промежутка времени (условной недели).

Были переработаны некоторые сцены. Например, сцена с логиком в новелле достаточно мимолетна, в пьесе же она предстает более развернуто, более содержательно, и она ярче отражает проблематику языкового абсурда, так характерную для абсурдистов:

Беранже (обращаясь к Жану). Как идти в ногу со временем?

Логик (обращаясь к Старому господину). Убираю у этих котов две лапы. Сколько лап останется у каждого?

Старый господин. Это сложно.

Беранже (обращаясь к Жану). Это сложно [3, 38].

С этой же точки зрения интересна и сцена попадания Беранже в дом своего друга. В новелле она представляется как факт, в пьесе автор ее углубляет: перед тем, как попасть в квартиру Жана, Беранже проходит лестничную площадку, где встречает консьержа, которого тоже зовут Жан, что придает комичности действию. Также снова обыгрывается языковой абсурд: «А я думал, это ко мне. Меня тоже зовут Жан…» [3, 107].

Нельзя не обратить внимание на структурное членение новеллы и пьесы: первая состоит из трех частей, вторая состоит из двух действий, разделенных на явления, но в содержательном плане их также можно разделить на три части.

Также интересно сопоставить финалы произведений. В новелле рассказчик остается в полном одиночестве и сожалеет о том, что не может стать носорогом, в пьесе ситуация похожа, однако в конце возникает мотив борьбы с «оносороживанием», а также автор оставляет финал открытым, что толкает зрителя на размышления: «Я никогда не стану носорогом. <…> Как я уродлив. <…> Ну что же, тем хуже! <…> Я последний человек, я буду стоять до конца! Я не капитулирую!» [3, 189].

Помимо этого, есть и другие отличия, но они не такие явные и не настолько важные:

1) имя начальника главного героя: в новелле оно не указано, в пьесе его зовут Месье Папийон;

2) сцена превращения Жана в носорога в новелле представлена более подробно, описана средствами языка, в пьесе изображается сценически под комментирование Беранже;

3) сцена встречи мадам Беф со своим мужем: в новелле в конце этой сцены мадам Беф падает в обморок, в пьесе она уезжает на муже-носороге.

Как можно заметить, изменений, внесенных Э. Ионеско в драму, достаточно много, но они обусловлены прежде всего перера-

боткой текста для его последующего сценического воплощения. Стоит сказать, что абсурдность и комичность происходящего, а также ирония над ситуацией и персонажами имеют более выраженный характер, что обусловлено сценической направленностью произведения.

Таким образом, различия в новелле и пьесе не дают нам оснований сказать, что замысел произведения кардинально изменился; различия, введенные драматургом в пьесу, прежде всего продиктованы необходимостью сценической адаптации сюжета. Отметим, что финал пьесы стал более полемичным и неоднозначным.

Литература

1. *Эсслин М.* Театр абсурда / М. Эсслин ; перевод Г. В. Коваленко ; ред. Е. С. Алексеева. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2010. – 527 с.

2. *Ионеско Э.* Фотография полковника : новеллы / Э. Ионеско / перевод Е. Лебедевой. – Москва : Текст, 2020. – 189 с.

3. *Ионеско Э.* Носорог / Э. Ионеско ; перевод Е. Д. Богатыренко. – Москва : АСТ, 2018. – 188 с.

4. *Кондаков Д. А.* Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века / Д. А. Кондаков. – Новополоцк : ПГУ, 2008. – 157 с.

УДК 655.3.066.38

У. С. Григорьева

Воронежский государственный университет

СОВРЕМЕННЫЕ РОССИЙСКИЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА, ЗАНИМАЮЩИЕСЯ ВЫПУСКОМ ИЗДАНИЙ ДЛЯ НЕЗРЯЧИХ И СЛАБОВИДЯЩИХ В РОССИИ

Аннотация. *В статье рассматриваются особенности создания и выпуска продукции для слепых и слабовидящих современными специализированными издательствами в России.*
Ключевые слова: *незрячие, слепые, слабовидящие, тифлоинформационная продукция, рельефно-точечный шрифт Брайля (РТШ), рельефно-графическое пособие, литература.*

Annotation. *The paper deals with the features of the creation and production of products for the blind and visually impaired based on modern specialized publishing houses in Russia.*
Key words: *blind, visually impaired, typhoid information products, relief-dot font of Braille (RDF), relief-graphic manual, literature.*

В данной статье мы остановимся на работе трех современных специализированных издательств: издательско-полиграфический тифлоинформационный комплекс «Логосвос», издательско-полиграфическое объединение «Чтение» Всероссийского Общества Слепых, АНО КС «МИПО Репро».

«Логосвос» был основан в 1978 г. Это главное предприятие Всероссийского общества слепых по тифлоинформационной реабилитации и ведущий российский производитель литературы в специальных форматах: изданий с рельефно-точечным шрифтом по системе Брайля (далее РТШ), крупношрифтовых и «говорящих» книг, а также рельефно-графических пособий.

Современные принтеры для печати по Брайлю позволяют выпускать продукцию общим тиражом до 50 тысяч экземпляров в год. Издания имеют устойчивость точек шрифта благодаря ис-

© Григорьева У. С., 2024

пользованию особой бумаги. Основой для рельефных изображений служат полимерные материалы, обеспечивающие прочность и легкость изготавливаемой продукции [2].

Бумагу заправляют в специальную машину, которая печатает сразу лицо и оборот (в подобных книгах текст находится только на одной стороне) и производит обрезку. Для объемных иллюстраций на станках создают матрицы из специального материала обомодулана. Полученные матрицы отправляют на формовку: вырезанную матрицу накрывают пленкой и вакуумизируют. На пленке остается рельефное изображение. Под готовые прозрачные пленки помещают цветные картинки.

Похожим способом осуществляется подготовка матриц с подписями для изображений. Гладкие листы жести кладут в принтер для шрифта по системе Брайля, где под прессом создается оттиск текста. Сейчас также используют ультрафиолетовую печать. Специальная краска распыляется слоями и застывает. Чем больше краски будет нанесено на определенный участок, тем объемнее будет изображение [3].

«Говорящие» книги представляют собой дословное воспроизведение текста, включая сноски, пояснения и прочий сопроводительный материал. По правилам «говорящая» книга не должна содержать яркого авторского прочтения, поскольку незрячий человек ее не слушает, а читает. Актер, озвучивающий текст, не должен навязывать свое представление об образе героя или действия.

«Логосвос» ежегодно производит около 1100 наименований цифровых «говорящих» книг, для этого привлекаются профессиональные дикторы и звукорежиссеры. «Говорящие» книги тиражируются на флеш-картах с криптозащитой для дальнейшего прослушивания незрячими читателями на тифлофлешплеерах.

«Логосвос» разрабатывает тактильные географические карты, развивающие альбомы для детей с нарушением зрения, учебные и ознакомительные издания по окружающему миру, а также тифлоинформационную продукцию, помогающую в социально-бытовой реабилитации незрячих и слабовидящих.

Особенности «Логосвоса»:

– издает журналы «Диалог» (подписка 132 р. на 2 месяца. Только в аудиоформате) и «Наша жизнь» (подписка на плоскопе-

чатный формат – 44 р. в месяц. Подписка на РТШ – 33 р. в месяц), учрежденных ВОС. Редакторы и журналисты освещают актуальные вопросы о проблемах людей с инвалидностью. Особое внимание уделяется литературному творчеству;

– консультирует профильные организации и разрабатывает соответствующие нормативно-технические правила. Например, национальный стандарт ГОСТ Р 59224–2020 «Цифровая “говорящая” книга для слепых и слабовидящих. Технические требования»;

– производит информационные таблички для выставок, социальных и иных учреждений, ориентационные планы и т. п.;

– по заказам музеев «Логосвос» изготавливает рельефные копии картин известных художников [2].

Продукцию «Логосвоса» можно найти в специальных библиотеках, учебных заведениях, реабилитационных центрах и т. д. Заказать изготовление издания могут не только юридические лица, но и физические. «Логосвос» является самым крупным и технологически оснащенным издательством, которое выпускает продукцию для слепых в России.

Издательско-полиграфическое объединение «Чтение» Всероссийского общества слепых было создано в 1995 г. на базе редакции журнала «Литературные чтения». Учреждение работает с использованием современных автоматизированных технологий. Благодаря немецким тактильным дисплеям слепые пользователи самостоятельно получают, создают и редактируют информацию на обычном компьютере.

В настоящее время издательство выпускает ежегодно более 100 наименований журнально-книжной продукции или более 6 миллионов брайлевских листов.

Издательство «Чтение» ставит перед собой следующие задачи:

– издавать то, что еще не выпущено по Брайлю;

– выпускать издания, стимулирующие интерес к чтению по Брайлю у массовой аудитории;

– учитывать разнообразные интересы и запросы незрячих читателей (ноты, шахматы, вязание, история, право, медицина, кулинария, психология, путешествия по экзотическим странам, религия философия, экономика, воспитание детей, языкознание и др.); половину объема изданий составляет художественная литература.

Издательство «Чтение» делает акцент именно на тех книгах, которые не могут полноценно восприниматься на слух. Это словари, энциклопедии, справочники, учебники и др. Произведения для издания отбирают редакторы, каждый из которых работает по своему тематическому профилю. Они опираются на существующие критические публикации и рейтинги [4].

На официальном сайте издательства можно ознакомиться с годовым планом-проспектом, содержащим перечень изданий, планируемых к выпуску в 2024 г, условиями их заказа, ценами, а также аннотациями книг. На этот год рассчитано издание 57 наименований (на 3 наименования больше, чем в 2023 и 2022 гг.). Цена книг варьируется от 50 р. до 360 р.

У издательства есть интернет-радиостанция «Радио Чтение». Программу передач можно посмотреть на официальном сайте.

Издательство выпускает 14 периодических изданий (ежемесячный журнал «Литературные чтения», стоимость годовой подписки – 240 р.; альманах «Поэзия», «Молодежный форум», «Музыканту любителю» и др.) [5].

В 1992 г. было создано Московское издательско-полиграфическое объединение «Репро». Издательство готовит к выпуску книги РТШ Брайля, начиная от школьных учебников и научной литературы до детских книг и журналов.

Задачи «Репро»:

– выпускать издания, стимулирующие интерес к чтению по Брайлю у массовой аудитории;

– готовить к изданию для маленьких читателей интересную классическую и современную литературу, развивающие энциклопедии, словари, обучающие книги для малышей.

На официальном сайте издательства можно ознакомится с планом выпуска литературы (в основном художественной и учебной) [6].

«Репро» переводит на шрифт Брайля альманах «За гранью возможного: Чудеса и приключения», подписка для слепых от «Репро» бесплатна. Для зрячих годовая подписка составит 5040 р. (за 12 выпусков) непосредственно от издательского дома «Чудеса и приключения» [7].

В данном исследовании мы кратко охарактеризовали деятельность трех специализированных издательств, однако таких изда-

тельств в России больше. Все они имеют богатую историю и делают жизнь людей с ОВЗ лучше. В России 5,9 млн незрячих или слабовидящих людей, из них абсолютно слепых – 103 тыс. [8]. Издание книг для незрячих – сложный и трудоемкий процесс, но именно чтение минимизирует различия между видящим человеком и слепым. Сегодня книги для незрячих благодаря низкой стоимости доступны читателям, а богатый ассортимент издательств позволяет найти ответ на любой интересующий вопрос и выбрать удобный формат получения информации («говорящие», крупношрифтовые, РТШ Брайля и др.).

Литература

1. Издательско-полиграфический тифлоинформационный комплекс «Логосвос». О нас. – logosvos.ru. – URL: https://logosvos.ru/about/ (дата обращения: 2.03.2024)

2. Tech4Blind. ИПТК «Логосвос» – от рельефно-графических пособий до говорящих книг. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=OBR6JaT8l40 (дата обращения: 20.03.2024)

3. Издательско-полиграфическое объединение «Чтение» Всероссийского Общества Слепых. – URL: https://chtenie.spb.ru/we.htm (дата обращения: 10.03.2024)

4. Издательско-полиграфическое объединение «Чтение» Всероссийского Общества Слепых. – URL: https://chtenie.spb.ru/pl2024.htm (дата обращения: 10.03.2024)

5. АНО КС «МИПО Репро». URL: https://anorepro.ru/ (дата обращения: 5.03.2024)

6. Издательский дом «Чудеса и приключения». URL: https://chudesamag.ru/podpiska-na-izdaniya/ (дата обращения: 17.03.2024)

7. Информационный портал «Особый взгляд». Аналитики спрогнозировали, сколько слабовидящих людей будет в России к 2025 году. – URL: https://specialviewportal.ru/news/news1493?ysclid=luzu35mzaj439005269 (дата обращения: 29.02.2024)

УДК 82.09

К. В. Гришина

Воронежский государственный университет

СТЕРЕОТИПЫ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ЛИТЕРАТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА В. ПЕЛЕВИНА «KGBT+»)

Аннотация. *В статье анализируется специфика переосмысления стереотипов массовой культуры в романе В. Пелевина «KGBT+». Уточняются способы изображения явлений современной культуры средствами литературного постмодернизма, их роль в реализации авторской концепции мироустройства. В статье рассматривается проблема усиления роли массовой культуры в современном обществе, проявляющейся во взаимопроникновении культуры и литературы, их взаимозависимости.*
Ключевые слова: *массовая культура, стереотипы, В. Пелевин, роман «KGBT+».*

Abstract. *This paper deals with the specifics of reinterpretation of mass culture stereotypes in the novel «KGBT+» by V. Pelevin. The ways of depicting the phenomena of modern culture with the methods of literary postmodernism and their role in the fulfillment of the author's conception of the world order are specified. The article considers the problem of mass culture's strengthening role in modern society, which manifests itself in the mutual infiltration of culture and literature, their interdependence.*
Key words: *mass culture, stereotypes, V. Pelevin, novel «KGBT+».*

Виктор Олегович Пелевин – одна из знаковых фигур в литературном мире русского постмодернизма. Писатель подмечает особенности духовной, культурной и политической жизни общества, находится с читателем «на одной волне». В его произведениях находят свое отражение актуальные тенденции современной культуры, получающие критическую авторскую оценку. В. Пелевин об-

© Гришина К. В., 2024

ладает способностью говорить о сложном достаточно простыми словами и видеть в простом смысл, состоящий из многих уровней, что позволяет каждому читателю найти в его произведениях для себя именно то, что ему необходимо. Его творчество заполняет лакуну между «низкой» массовой и «серьезной» элитарной литературой, находя популярность у читательской аудитории, включающей в себя широкий круг людей разного возраста и рода деятельности.

Этим пограничным состоянием романы В. Пелевина схожи с явлениями массовой культуры, которая, по утверждению М. А. Черняк, также занимает срединное положение, «находится между обыденной культурой и элитарной, между “низким” и “высоким” в культуре» [1, 340].

Современная наука дает множество дефиниций массовой культуры, отражающих различные аспекты ее функционирования в обществе, включенность в процессы производства и потребления. Массовую культуру принято считать универсально ориентированной, имеющей широкое распространение.

Для явлений массовой культуры характерны следующие черты:

1) отсутствие индивидуальности (либо стандартизированная общая для всех «индивидуальность»);

2) обезличенность;

3) склонность к подражанию;

4) большая включенность индустрии досуга в формирование (создание) явлений массовой культуры;

5) заметное влияние сети Интернет (на уровне языка, формы, жанра);

6) повсеместная интертекстуальность, появление прецедентных текстов и ситуаций;

7) низкий уровень развития сознания реципиента.

Эти характеристики являются основными критериями выделения массовости как разновидности культуры. Явление массовой культуры – простой, общедоступный, узнаваемый, воспринимаемый без напряжения художественный образ, создаваемый, как правило, с коммерческими целями. А.В. Пронькина предлагает следующую классификацию явлений массовой культуры:

1) артефакты культуры (предметы быта, постройки, литературно-художественное творчество, массовое искусство);

2) языковые системы и семиотические коды, мифология, идеология;

3) общественные отношения (обычаи, обряды, ритуалы, традиции, нормы поведения) [2].

Массовая культура, как и культура в целом, формируется и существует в условиях актуальной социальной, политической и экономической обстановки, отражая их состояние. Массовизация культуры, вопреки сложившемуся мнению, не всегда оказывает негативное влияние на человека современной эпохи. Ее позитивные черты описывает А. С. Гонцов, замечая, что массовая культура наших дней «становится основной сферой приобщения общества к культурным ценностям. В этой связи она должна осмысливаться не только как некий “нижний этаж” в пирамиде культурных образцов и ценностей, но и как сфера преимущественного участия масс в культурной жизни» [3, 107].

Культурные трансформации, показывающие тенденцию к массовизации, проявляются не только через унификацию, универсализацию явлений культуры, но и через их стереотипизацию. В нашем исследовании мы опираемся на определение К. В. Супоновой, согласно которому стереотип есть «единица языка, вызывающая на психовербальном уровне в сознании представителей определенной национально-культурной общности некоторый минимум сходных ассоциативных реакций по ряду семантических признаков оценочного характера» [4, 88]. Стереотип является основополагающим элементом массовой культуры, так как обеспечивает массовую узнаваемость явления культуры за счет упрощенного схематичного представления действительности в самом обобщенном ее виде. Обычно стереотипы имеют эмоциональную окрашенность и высокую устойчивость, позволяющую им репродуцироваться в восприятии большого числа реципиентов.

Объектом нашего исследования является стереотип массовой культуры – упрощенный, схематизированный, обладающий эмоционально-оценочным характером и высокой устойчивостью, широко распространенный образ явления массовой культуры.

Стереотип массовой культуры – очевидное явление в литературе современного постмодернизма. В процессе стереотипизации невозможно избежать появления симулякров, центрального поня-

тия эстетики постмодернизма. Е. И. Челидзе, рассматривая эпоху постмодернизма в философском аспекте, заметила, что постмодернизм «захватывал те сферы, которые в модернизме считались маргинальными, в том числе и массовую культуру» [5, 104].

Вырабатывая новые критерии культуры, постмодернисты стирают негативное восприятие массовой культуры, дают ей право на существование в мире, ушедшем от стилистики модернизма. Кроме того, тенденции постмодернизма и массовой культуры имеют точки соприкосновения в их плюрализме, внимании к повседневности, обращении к толпе и формировании новых эстетических вкусов у широких масс населения.

В настоящее время массовость становится весомой характеристикой культуры, что находит свое проявление и в сфере литературы. Стереотипы массовой культуры упрощают создание художественного образа, позволяя сделать его более понятным и доступным для читателя.

В. Пелевин, изображая в своих романах состояние современного общества и делая прогнозы на дальнейшее развитие социума, нередко прибегает к включению стереотипов массовой культуры в художественную картину мира.

Переосмысляя стереотипы массовой культуры, В. Пелевин в основном прибегает к методам аллюзии и упоминания, что отличает «KGBT+» (2022) от более ранних романов автора, в которых игровое начало постмодернизма проявлялось через трансформацию и обыгрывание прецедентных явлений культуры. В данном тексте такая постмодернистская игра наблюдается в ономастическом аспекте, причем В. Пелевин по-новому обыгрывает реминисценции на элитарные и нишевые явления культуры, но не массовые. Однако в романе «KGBT+» сохраняется пелевинская манера создания семиотических кодов, акцентирование мифологических и идеологических основ мироздания, а также устройства общества и общественных отношений, в связи с чем в тексте доминируют соответствующие разновидности явлений массовой культуры.

В сюжетном плане романа стереотипы массовой культуры выполняют две основных функции.

1. Характеристика персонажа, формирование понятного и «близкого» читателю образа героя, распознаваемого за счет узна-

ваемых образов. В большинстве случаев стереотипы используются автором для раскрытия внутреннего мира персонажа, его интеллектуальных особенностей и картины мира, что характерно для творчества В. Пелевина, тяготеющего к рефлексии над современными нравами общества.

2. Описание мироустройства, отражающее современные реалии, которые в контексте романа выступают в роли «древнего прошлого» (определение В. Пелевина), послужившего основой для становления мира будущего, эпохи трансгуманизма и «green power».

Авторская позиция в романе заявляет о себе в связи с разными способами применения стереотипов массовой культуры в тексте. Последние используются для создания художественного образа, выступают как средство усиления эмоциональной выразительности, иронически обыгрываются или высмеиваются.

Так, например, В. Пелевин использует образы известных философов, писателей и музыкантов для описания внутреннего мира персонажей, сравнивает героев, чтобы показать уровень их знаний, умений и навыков, с известными деятелями истории, известными людьми. Действия персонажей писатель проецирует на стереотипы массового сознания, содержащие шаблоны поведения той или иной социальной группы. Описание внешности своих героев писатель дает с помощью принадлежащих массовой культуре визуальных образов, известных широкой аудитории.

В романе «KGBT+» ведущую роль играют стереотипы массовой культуры, возникшие благодаря сети Интернет, они составляют почти 50 % упоминаний явлений массовой культуры в произведении.

Такое соотношение объясняется ролью Интернета в современной культуре: аудитория его пользователей формируется из представителей практически всех возрастов и социальных групп, что формирует культурное поле, отражающее актуальное состояние общества.

Происхождение «сетевых» явлений массовой культуры, появляющихся в романе, можно дифференцировать по двум основаниям: терминология, возникшая благодаря сети Интернет, и сленг, широко представленный и популярный в этой сети.

Используя язык Интернета, писатель отражает современную картину мира. Следует отметить, что В. Пелевин вводит почерпнутую в сети лексику в описание хронотопа будущего, как укрепившиеся в языке и культуре неологизмы и заимствования. Тематически этот лексикон соотносится с функционированием сети Интернет и IT-технологий: «линк», «нейросеть», «даркнет», «профайл», «апдейт», «стрим», «хаб».

Сленг сети Интернет, включенный автором в текст «KGBT+», можно классифицировать на три группы.

Сюжет романа о творческом пути «вбойщика» (или же «рэпера будущего») объясняет использование сленга музыкальной, в основном, хип-хоп сферы, популяризированной в Интернете: «чилл-аут», «панч», «саунд», «бит», «дисс», «мерч». Описывая общество будущего, В. Пелевин использует сленг, характеризующий социальные отношения: «трип», «слэш», «топить за…», «вайб», «краш», «отмена [кого-либо]», «токсичный», «лучи добра», «блэкфейс». Также в тексте наблюдается сленг, описывающий явления технологического прогресса (сети Интернет): «расшэрить», «юзать», «троллить», «крипта».

М. П. Абашева и Ф. А. Катаев, изучая влияние эпохи Интернета на русскую прозу, отметили в произведениях В. Пелевина определенную закономерность: «уровень вовлеченности в них компьютерного дискурса прямо зависит от степени “компьютеризации” страны и общества» [6, 121].

Эта особенность пелевинской поэтики только подтверждается с каждым новым романом писателя, «KGBT+» – не исключение. Описанная в этом произведении эпоха будущего, виртуализирующая различные сферы жизни (и в частном, и в глобальном измерении) и вытесняющая жизнь симуляцией, заполнена соответствующими ей явлениями массовой культуры, пришедшими из виртуально-компьютерной среды.

Главенствующая роль сети Интернет в процессе формирования стереотипов массовой культуры объясняется не только тем, что это самое популярное СМИ нашего времени. Интернет-культура многими чертами схожа с массовой культурой, их объединяют общедоступность, ориентация на потребителя «усредненной мас-

сы», клишированность и стандартизированность художественных образов, акцент на развлекательности и зрелищности.

Таким образом, стереотипы массовой культуры находят свое место в произведениях современной литературы в целом и в литературе постмодернизма в частности. Процессы массовизации культуры, проникающие в литературу, затронули и романы В. Пелевина, дополнив его стиль языковыми элементами массовой культуры.

Стереотипы массовой культуры предстают в романе «KGBT+» как часть мироустройства, в изображенном В. Пелевиным «обществе будущего» играют роль его «исторического прошлого».

Литература

1. *Черняк М. А.* Новейшая литература и вызовы массовой культуры: к вопросу о синтезе «Высоких» и «Низких» жанров / М. А. Черняк // Вестник ННГУ. – 2014. – № 2–3. – С. 340–346.

2. *Пронькина А. В.* Структурно-функциональные особенности массовой культуры как доминирующей формы бытия современной культуры / А. В. Пронькина. // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. – 2009. – № 24. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/strukturno-funktsionalnye-osobennosti-massovoy-kultury-kak-dominiruyuschey-formy-bytiya-sovremennoy-kultury (дата обращения: 18.03.2024).

3. *Гонцов А. С.* Массовая культура – прогресс или регресс в жизни современного общества? / А. С. Гонцов // Культура народов Причерноморья. – 2014. – № 277. – С. 107–110.

4. *Супонова К. В.* Стереотип как предмет научного изучения в отечественных исследованиях / К. В. Супонова // Дискуссия. – 2011. – № 10. – С. 86–88.

5. Челидзе Е. И. Массовая культура в эпоху постмодернизма / Е. И. Челидзе // Гуманитарные и социальные науки. – 2011. – № 3. – С. 101–110.

6. *Абашева М. П.* Русская проза в эпоху Интернета : трансформации в поэтике и авторская идентичность : монография / М. П. Абашева, Ф. А. Катаев ; Перм. гос. гуманит.-пед. ун-т. – Пермь, 2013. – 168 с.

7. Пелевин, В. О. KGBT+ / В. О. Пелевин. – Москва: Эксмо, 2022. – 560 с.

УДК 002.2

Н. Е. Кашников

Воронежский государственный университет

ДИЗАЙНЕРСКИЕ РЕШЕНИЯ ПУБЛИКАЦИИ РОМАНА В. В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА»: ОТ ПРОШЛОГО ДО СОВРЕМЕННОСТИ

Аннотация. *В статье рассматривается становление дизайнерских приемов в оформлении изданий романа В. В. Набокова «Машенька», а также предлагается авторский дизайнерский проект обложки данного произведения.*

Ключевые слова: *дизайн, композиция, художественные образы, цветовые сочетания, художественное оформление.*

Abstract. *The development of design techniques in the design of editions of V. V. Nabokov's novel "Mashenka" is considered, and the author's design project for the cover of this work is also proposed.*

Key words: *design, composition, artistic images, color combinations, decoration.*

В России впервые роман В. В. Набокова «Машенька» был опубликован в сборнике (рис. 1), выпущенном в 1988 г. издательством «Художественная литература» (Москва). Сборник был составлен Олегом Михайловым и вошел в серию «Современная литература» [1].

В композиции обложки присутствуют несколько уровней, за счет чего происходит превращение двухмерного формата в трехмерный. Несмотря на наличие художественной рамки, композиция открытая. Образы на обложке нарочито и сознательно расположены так, что нарушают границы ассиметричной рамки. Это создает ощущение абсурда, обусловленное идейным содержанием художественных произведений в составе сборника. Каждый образ, использованный при дизайнерском оформлении обложки, отсылает

© Кашников Н. Е., 2024

нас к тексту произведений. Человек на переднем плане – главный герой романа «Защита Лужина»; шахматы в иных композиционных частях – из того же романа, как и двоемирие, определившее многоплановость художественного оформления. Лужайка и сумерки за дверью отсылают к роману «Машенька» и его нескольким повествовательным линиям, которые, объединяясь, формируют единый хронотоп произведения, созданный из синтеза прошлого и настоящего. Человек в правом нижнем углу, выходящий за пределы композиции, словно опутан паутиной, что указывает на роман «Приглашение на казнь», точнее, на паука из тюремной камеры главного героя Цинцинната.

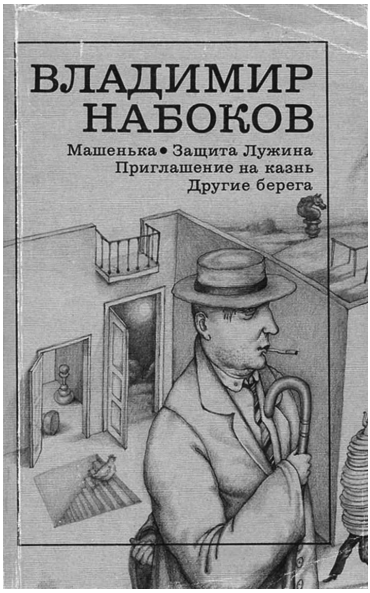

Рис. 1. Современная литература. Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега (Москва: Художественная литература, 1988) (Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1990)

Первое иллюстрированное издание, содержащее роман, было подготовлено Средне-Уральским книжным издательством в 1990 г. (рис. 2).

Монохромные иллюстрации издания [2] представляют собой размытые динамичные сюжетные композиции, выполненные в манере быстрого наброска. Все это служит художественным воплощением содержательной части романа, его двоемирия: мир воспоминаний и грез о прошлом переплетается с миром сизой, обезличенной эмигрантской действительности, наполняя ее своими красками, запахами и образами. Темные штрихи, словно поглощающие героя иллюстрации, воплощают образ «теневой» жизни в русском пансионе, где остались лишь тени людей, сирые образы прошлой жизни. Иллюстрации издания выполнены уральским художником Ю. Н. Филоненко.

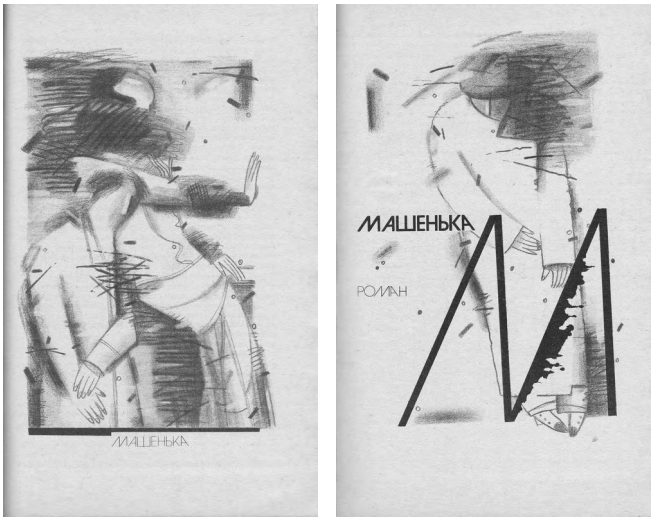

Рис. 2. Дар (Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1990)

Игра парадоксальными символами, пластическое решение картин, в которых отсутствует традиционное плановое построение, структурированный знаковый набор деталей, деформация фигур – все создает ощущение чего-то зыбкого, неуловимого, словно выскальзывающего из фокуса зрения, погружая при этом в иную действительность художественного пространства.

Одно из современных изданий романа «Машенька» выпущено издательством «Corpus» в 2021 г. [3] в серии, посвященной творчеству Владимира Набокова (рис. 3).

В дизайне обложки несколько композиционных планов. На первом плане цветок, определяющий два повествовательных пласта романа – настоящее и прошлое. Пестрое и утонченное растение выступает символом прошлого, нежной и трепетной любви Ганина к Машеньке, образом родины, появляющимся в ярких воспоминаниях героя. Цветок засушен, что также является визуальным воплощением хронотопов, представленных в романе; он словно намекает на некую консервацию прошлого, сохранившего свою необыкновенную красоту, однако при этом ставшего исключитель-

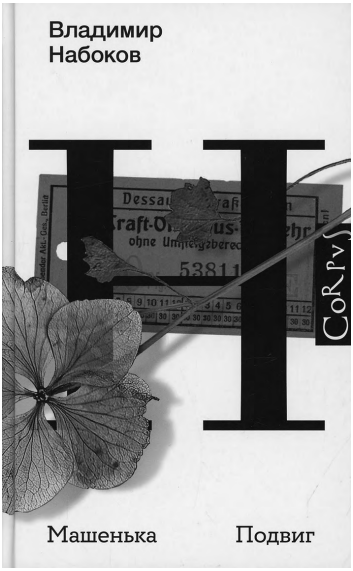

Рис. 3. Набоковский корпус. Машенька. Подвиг (Москва: Corpus, 2021)

но трепетным и зыбким. На втором плане изображена отличительная черта серии – литера «Н» – композиционная доминанта. На третьем плане расположен билет в кинотеатр, отсылающий к эпизоду из второй главы романа [3, с. 26]. Сам билет, представленный на обложке, выполнен в более темных, холодных и грубых оттенках, нежели цветок, в чем опять же прослеживается противопоставление прошлого и настоящего главного героя. Надписи на нем неразличимы, что в свою очередь является символом опустошенности и безразличия, которыми наполнена эмигрантская пора жизни Ганина. Таким образом, символы, представленные на первой полосе издания, являются метафорическим воплощением пластов и хронотопов романного многомирия.

Художественное оформление обложек XX в. опиралось на практически полное проецирование образов, использованных в тексте произведений. Художники пытались уделить особенное внимание самой иллюстрации, стремились воплотить в своей работе мир произведения. Современное иллюстрирование обложек, преследуя те же цели, основывается на принципах стиля минимализм. Приоритетным становится символичность образов. Дизайнеры уделяют большое внимание художественной уникальности шрифта и шрифтовых решений. При этом художественные образы, отсылающие к литературному тексту, взаимодействуя со шрифтовыми решениями, могут терять свое доминантное значение. Они более не стремятся погрузить читателя в мир произведения, изображенный художником, но ассоциативно передают смыслы и даже композиционные приемы текста, несут в себе более строгое и информативное значение, что четко соответствует парадигме

мышления современного человека, живущего в век информационных технологий [4, с. 65–66].

На основании опыта прошлых лет и с учетом специфики художественного мира В. В. Набокова, его неподражаемого языка и стиля, можно предложить новое решение художественного оформления романа «Машенька» отдельным изданием. При дизайнерском проектировании мы в первую очередь опирались на смыслообразующие слова «прохлада» и «снег», которые создают как смысловую, так и чувственную, «осязательную» основу романа. Нами был разработан дизайн трех вариантов обложки будущего издания, объединенных единой содержательной и композиционной основой. Первый вариант представлен на рис. 4.

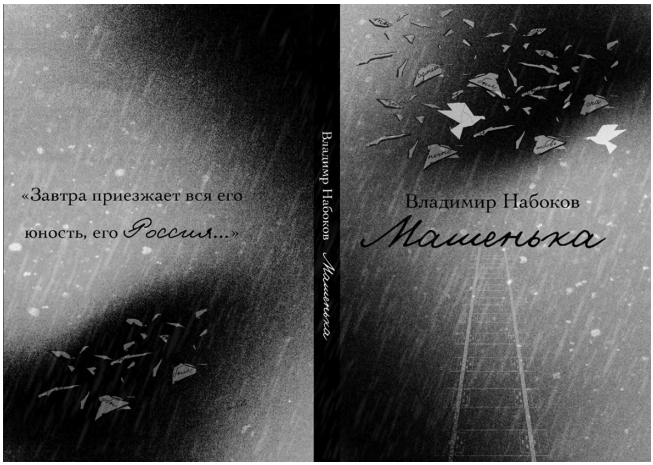

Рис. 4. Первый вариант обложки отдельного издания романа В. В. Набокова «Машенька»

Композиция обложки открытая. Доминантными образами являются две птицы, железная дорога, клочки разорванной бумаги и снег. Птицы, выполненные в технике «оригами», воплощают образы Машеньки и Ганина, из-за чего они разделены обрывками писем. Отсюда выбор техники: птицы словно свернуты из тех писем Машеньки, которые в эмиграции хранил Ганин. Железная дорога, выходящая за границы первой полосы обложки, исполнена с использованием приема «ритм», что дополнительно подчеркивает ди-

намизм образа, отсутствие в нем статичности. Размытость железнодорожного полотна, словно уходящего вдаль, в глубину художественного пространства обложки, символизирует открытый финал произведения. Клочки разорванной бумаги в композиции обложки являются символическим образом, также отсылающим к тексту произведения. В седьмой главе Ганин, получив письмо от Людмилы, вспоминает письма Машеньки, это заставляет его разорвать письмо [3, 73]. Чуть позже он замечает, что обрывок письма упал на его подоконник и читает его содержимое: «Один лоскуток порхнул на подоконник, Ганин прочел на нем несколько изуродованных строк: нечно, сумею теб юбовь. Я только про обы ты был сча» [3, 74]. Текст из обрывка письма Людмилы представлен на лоскутах бумаги, изображенных на первой и четвертой полосах обложки.

Снег имеет важное символическое значение как для рассматриваемого романа, так и для творчества писателя в целом. Так, в тексте произведения образ снега ассоциируется с пространством России, Петербурга; «остыванием» любовных чувств, ощущением невозвратности минувшего счастья, тоской и отсутствием приюта для встреч влюбленных.

Второй вариант обложки повторяет образы снега и письма, но в ином исполнении (рис. 5).

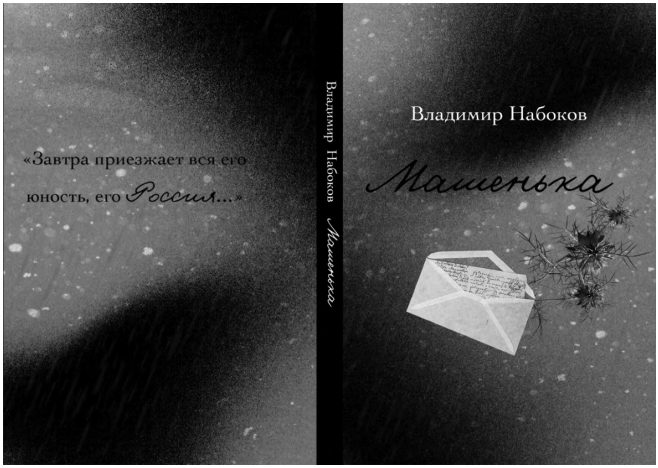

Рис. 5. Второй вариант обложки отдельного издания романа В. В. Набокова «Машенька»

Так, снег становится менее ярким и заметным, при этом остается как на первой, так и на четвертой полосе издания; также подсвечены снежинки в светлых местах обложки, что образно передает соединение прошлого и будущего в тексте романа, где минувшее «загорается» яркими вспышками воспоминаний в «воссоздающем миры» Ганине. Образ письма на втором варианте обложки представлен более четко и прямо, в отличие от первого варианта, где были изображены лишь его обрывки. Однако при этом оно становится прозрачным, исчезающим, намекая на зыбкость времени, становящегося в романе одним из главных действующих лиц. В то же время лепестки василька, расположенного на заднем плане и являющегося образом прошлого, сохраняют свою цветность, что визуально передает объединение в романе хронотопов прошлого и настоящего времени.

Третий вариант исполнения обложки будущего издания повторяет образы птиц (рис. 6).

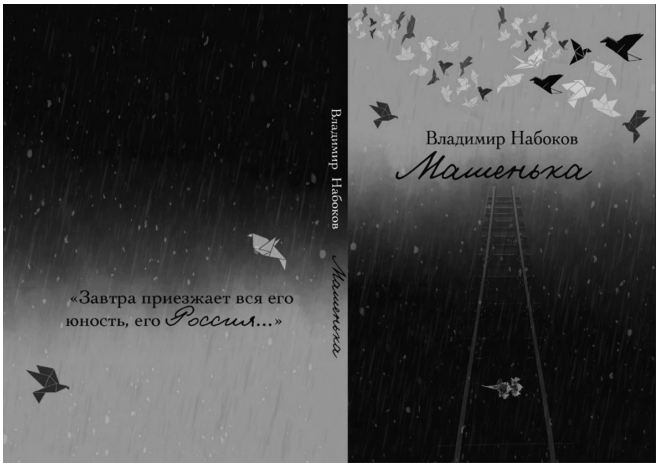

Рис. 6. Третий вариант обложки отдельного издания романа В. В. Набокова «Машенька»

Так, птицы на первой полосе полностью заменяют обрывки писем, однако их численность и исполнение намекают на клочки бумаги, отсылающие к рассмотренному выше эпизоду из текста

романа. На четвертой полосе предлагаемого издания размещены две птицы, что символизирует образы Машеньки и Ганина, но, несмотря на единое направление, птицы разделены цитатой, что также подчеркивает идейную и содержательную составляющую произведения. При разработке обложки вновь был применен образ железной дороги, однако теперь железнодорожное полотно стало более отчетливым и реалистичным, в то время как на первом варианте обложки был использован лишь эскиз. Сохранились размытость и «растворяемость», образно передающие описанное в романе противопоставление нескольких хронотопов. Образ василька сопоставляет данный вариант обложки с представленным выше, но теперь он выполнен в меньшем масштабе с сохранением полной цветности, а также перемещен в нижнюю часть первой полосы, на железную дорогу, что дополнительно демонстрирует противопоставление прошлого и настоящего времени в тексте произведения.

Фон каждого из представленных вариантов обложек основан на использовании двухцветного градиента, что опять же является визуальным воплощением двоемирия романа. Стоит также отметить, что четвертая полоса каждой обложки зеркально отражает первую, что способствует дополнительному развитию упомянутой чуть выше двойственности, обусловленной идейным содержанием текста произведения. Первый вариант обложки выполнен в черно-белых цветах, что символизирует как прошлое и настоящее, так и самих Машеньку с Ганиным, а также противопоставляет образ России и «сизого», увядающего существования Ганина в эмиграции. Градиент второго варианта обложки сочетает в себе голубые, аквамариновые оттенки, намекающие на образ Севастополя в жизни Ганина и летнего периода их любви с Машенькой, и темные оттенки, символизирующие увядание и сирость эмигрантской поры жизни Ганина, противопоставленной яркой и теплой жизни на родине. Третий вариант обложки также совмещает голубые и темные оттенки цветов, однако они приобретают некий тепловатый тон, намекающий на важность темы воспоминания в произведении. Стоит также отметить, что цвет на этой обложке, в отличие от двух предыдущих, словно покрывает и поглощает и само название, и автора, как будто становясь единым воспоминанием с одним ярко

выраженным, контрастным элементом – васильком на железной дороге, ставшим яркой вспышкой прошлого.

Дизайну необходимо находить баланс между запросами современного общества, классическими постулатами композиции и художественными особенностями самого издания. Разработка дизайна обложек книг является важным и особенным процессом, сложным и одновременно упрощающим последующие этапы редакционно-издательской подготовки издания.

Литература

1. *Набоков В. В.* Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега : романы / В. В. Набоков. – Москва : Худ. лит., 1988. – 512 с.

2. *Набоков В. В.* Дар : романы / В. В. Набоков. – Свердловск : Ср.-Урал. книж. изд-во, 1990 . – 592 с.

3. *Набоков В. В.* Машенька. Подвиг : романы / В. В. Набоков. – Москва : АСТ : CORPUS, 2021. – 416 с. – (Набоковский корпус).

4. Графический дизайн. Современные концепции : учеб. пособие для вузов / отв. ред. Е. Э. Павловская. – 2-е изд., перераб и доп. – Москва : Юрайт, 2019. – 183 с. : ил. – (Университеты России).

УДК 80

Д. С. Крашенских

Воронежский государственный университет

ДИНАМИКА АКУСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ЛИРИКЕ Б. АХМАДУЛИНОЙ 1960-Х ГОДОВ

Аннотация. *В работе рассматриваются акустические образы лирики Б. Ахмадулиной периода 1960-х годов. Определяется роль слухового восприятия в ранних работах поэтессы. Важное место отводится динамике развития звуковых образов и причинам описанных изменений.*

Ключевые слова: *акустический образ, сенсорные ощущения, перцепция.*

Abstract. *The paper examines the acoustic images of B. Akhmadulina's lyrics from the period of the 1960s. The role of auditory perception in the early works of the poetess is determined. An important place is given to the dynamics of the development of sound images and the reasons for the described changes.*

Key words: *acoustic image, sensory sensations, perception.*

Сенсорика – актуальное направление в лингвистических и литературоведческих исследованиях. Внимание к сенсорным механизмам обусловлено постоянным изменением в статусе перцепций и специфике их употребления. Особенный интерес к этой области проявляют исследователи XX–XXI вв., что объясняется особенно скорой перестройкой быта человека, физической и культурной среды, которая его окружает. Репрезентации сенсорных ощущений рассматриваются с разных сторон: как автономно, вне литературного творчества, так и как ключ к пониманию авторской идеи и авторского мировосприятия.

В числе подобных работ – диссертация Э. В. Кельметр «Поэтика телесности в лирике Иннокентия Анненского» [7], в кото-

© Крашенских Д. С., 2024

рой исследователь рассматривает истоки, структуру и семантику телесных образов, а также роль телесного начала в лирическом субъекте, обнаруживаемого в поэтическом тексте через модусы перцепций.

Интерес к сенсорике проявили исследователи творчества А. Ахматовой. И. И. Большунова в статье «Сенсорная лексика в лирике Ахматовой» произвела лингвистический анализ сенсорной лексики, выделила тематические группы, которые образует сенсорная лексика [5]. А. Б. Гусева проанализировала цикл Ахматовой «Шиповник цветет», обратив внимание на состав сенсорных кодов [6].

Работы поэтов, принадлежащих к одной эпохе, анализируются в коллективной монографии А. А. Житенева, А. В. Фроловой, Т. А. Терновой, А. Ю. Грязновой «Воронежская поэтическая школа на рубеже XX–XXI веков: сенсорные и аффективные коды» [8]. В самом названии подчеркивается взаимосвязь репрезентаций перцептивного восприятия и чувства. В данной работе аффективные и сенсорные коды в поэзии воронежских поэтов рассматриваются в отношении культурной и литературной традиции, авторского восприятия мира и стремления автора достичь контакта с аудиторией.

Среди исследований, направленных на изучение сенсорных ощущений, можно выделить лингвистические работы, в которых вырабатывается техника анализа сенсорных впечатлений, изучается специфика употребления каждой из систем в зависимости от эпохи, вида литературной деятельности, принадлежности автора к определенной нации, литературному направлению, его личностных характеристик и т. д. К таким работам можно причислить аналитический обзор А. В. Нагорной «Лингвосенсорика как перспективное направление современных лингвистических исследований». В данной работе автор обращается к исследованиям в области лингвистики, литературоведения, а также психологии и физиологии.

В нашей работе для анализа сенсорных образов была выбрана поэзия Беллы Ахмадулиной. Б. Ахмадулина (1937–2009) – советская и российская писательница, стихи которой полюбили многие ее современники, отмечая необыкновенное изображение мира в ее стихотворениях, которое достигается за счет использования поэтом

разных кодов восприятия. Гармоничное сочетание всех элементов делало произведения музыкальными, стройными и слаженными.

Первый сборник «Струна» вышел в 1962 г. Молодая поэтесса, только вступившая на поприще литературы, стремилась открыть окружающий мир заново, представить обыденные вещи как некую драгоценность. Так в стихотворении, открывающем сборник под названием «Молоко» целью Ахмадулиной и ее лирической героини становится открыть для читателей простую истину: «[В мире] нет ничего, если вы ничего не заметите». В этих строках звучит наивная, почти детская душа. Следующий сборник «Озноб» вышел спустя 7 лет – в 1968 г. Это сборник избранных произведений. В него, помимо уже известных читателям стихотворений, вошли еще 20 стихотворений раннего периода. Третий сборник, охваченный нашим исследованием, вышел в 1969 г. В нем, помимо уже опубликованных ранее стихотворений, оказалось еще 6 новых.

Стихотворения сборников 1968–1969 гг. значительно отличаются от первых стихотворений Ахмадулиной. Ее ранней лирике свойственна динамика, которую можно уловить на разных уровнях.

Ранняя поэзия Ахмадулиной, в особенности произведения, включенные в «Струну», отражала царившие в стране настроения. Начало 1960-х гг. было благоприятным периодом для творческой деятельности. Поэзия переживала время расцвета. Впервые после Серебряного века настала эпоха ее небывалой популярности: в буквальном смысле поэзия стала масштабным общественным явлением. Хорошо иллюстрируют это стихотворения 1950–1955 гг., которые публиковались в журнале «Метростроевец». Они наполнены жаждой свершений, прославлением простого труда.

Если первые стихотворения пронизаны советским пафосом, то в конце 60-х гг. поэтессу почти не интересуют достижения советского общества, она обращает внимание на вечное, не затрагиваемое временем. Это смещение влияет на выбор стихотворений в сборнике избранных произведений «Озноб», из него вычеркиваются все произведения в духе «Метростроевца». Смена акцентов происходит на уровне названий стихотворений, так «Автомат с газированной водой» переименовывается в «Газированную воду».

«В метро на остановке «Сокол»» – это еще одно стихотворение, в котором происходит смена восприятия прогресса. Станция

метро воспринимается лирической героиней как отдельный фантастический мир. При этом стихотворение, посвященное, на первый взгляд, результату прославляемого самой Ахмадулиной советского строительства, лишено всякого коммунистического пафоса.

Разумеется, меняется призма, через которую лирическая героиня воспринимает мир, и здесь нельзя не заметить динамику на уровне сенсорных ощущений. Ярче всего она прослеживается через слуховые образы, важнейшие для лирики Ахмадулиной.

В первом сборнике «Струна» лирическая героиня остается включенной в окружающее ее пространство, активно с ним взаимодействуя. Как результат мы видим больше разнообразие звуков:

Вот звук дождя, как будто звук домбры,
так тренькает, так ударяет в зданья.
Прохожему на площади Восстанья
я говорю: – О, будьте так добры.
Я объясняю мальчику: – Шали. –
К его курчавой головенке никну
и говорю: – Пусти скорее нитку,
освободи зеленые шары [1, 70].

И далее она видит понимание в глазах встретившейся собаки, разговаривает со скрягой в магазине, ощущает схожесть с проходящими мимо людьми – словом, чувствует единение со всем окружающим миром.

В. Огнев писал: «Напряженность духовного развития, удесятеренная отдача, самосгорание – вот первое качество этого дарования. Чуткость, почти сейсмографическая, к шорохам мира, звукам и краскам удивительна в ее поэзии. В этом смысле название первой книги – “Струна” – закономерно. Как радар не встрепенется, если безоблачное небо чисто, не зазвучит и струна поэзии Ахмадулиной, если нет в жизни ее окружающего рокота приближающейся опасности или радости нового открытия [4, 15].

Звуки, упоминаемые в «Струне», достаточно разнообразны. Они различаются по громкости, высоте, мелодичности, благодаря этому поэтесса передает разные смыслы и смысловые оттенки. Например, в стихотворении «Конь» аудиальные характеристики

имеют оценочное значение. В нем «гремучий» трамвай противопоставляется трезвонной узде коня. Трамвай Ахмадулина изображает как воплощение городской суеты. Его ассоциативное сопоставление со змеей усиливает негативный смысл, заложенный в этот образ. Конь же в данном стихотворении – символ свободы, природной естественности.

С движением прогресса связаны такие звуки как гул, гудение, грохот. Они встречаются в первых стихотворениях, опубликованных в «Метростроевце».

Важна роль музыки, которая сближает героев. Музыка в «Струне» является проводником между прошлым и настоящим, художественным и реальным:

как повезло нам в этот час,
когда бегущая пластинка
одна лишь разделяла нас! [1, 41]

Лишь последнее стихотворение «Струны» приоткрывает завесу дальнейшего развития творчества. В противопоставлении лирической героини и девушки на мотороллере хорошо видна развивающаяся оппозиция я / другой:

Так пронесись! – покуда я стою
Так лепечи! – покуда я немею [1, 116].

Через отделение себя от окружающих происходит самоидентификация героини. Постепенно она осознает свою инакость, что болезненно в ней отзывается. Это связано с определенным набором сенсорных ощущений, главное место среди которых впоследствии займет звук и беззвучие.

Я кричу – но, как пар изо рта,
округлилась у губ немота [3, 31].

В произведении «Слово» – снова противопоставление, на этот раз лирической героини и ребенка. Там же красочное описание личных ощущений:

О, нет, во мне – то всхлип, то хрип,
и снова
насущный шум, занявший место слова
там, в легких, где теснятся дым и тень,
<…>
Звук немоты, железный и корявый,
терзает горло ссадиной кровавой [3, 34]

В стихотворениях «Уроков…» даже в описании самого звучного веселья можно заметить мотив отчужденности:

И я, притаившись в тени голубой,
застыв перед тем невеселым весельем,
смотрю на суровый их танец, на бой
младенческих мышц с тяготеньем вселенным [3, 40].

Мотив немоты является ведущим во второй половине 1960-х гг. Безгласие ощущается как болезнь, смерть, отдаление от окружающего мира. Способность слышать и быть услышанной связывают лирическую героиню с окружающим миром как ни одно из других перцепций. Это может быть единственной возможностью для самовыражения. Героиня часто недоступна для зрения и осязания как нечто эфемерное, неощутимое. Например, в «Моей родословной», где она лишь облачко, «малая туманность».

Она и сама стремится стать незаметной:
Свести себя на нет,
чтоб вызвать за стеною
не тень мою, а свет,
не заслоненный мною.

Но голос имеет большое значение, по этой причине немота – мотив строго негативной окраски.

В стихотворении «Магнитофон» в нищенской комнате, в ночной тиши голос героини поет в глубине магнитофона. Он находится вдали от нее, в заложниках у старого медиума. В данном

стихотворении нетрудно заметить контраст между мотивами легкости, полета, незримости и земными образами и мотивами – грязи, жестокости, тишины. В своем сновидении героиня не имеет власти и вновь находится в позиции созерцателя. Она бессильна против колдуна. При этом она сама безгласая – это скрытый образ. Героиня растворена в своих словах. Она не имеет местоположения, не наделена никакой ролью. Испытывая материнские чувства по отношению к собственному голосу, она связана с ним лишь отношением принадлежности. Истинный образ лирической героини бестелесен, открыт для высшего, и связан с окружающим миром только ее способностью звучать и слышать звук. Происходит актуализация субъективного опыта, внутренние ощущения становятся самоценны и выходят на первый план.

Нельзя не заметить параллель между физической немотой и творческим кризисом. В большинстве случаев немота – это именно неспособность издавать звук, то есть то, что не находится во власти лирической героини. Часто она указывает на невозможность героини реализовать себя как поэта.

Лишение возможности издавать звук приравнивается к смерти. И лирическая героиня действительно умирает – умирает в «Болезни», прощая всех и моля о прощении, умирает каждый раз, когда голос покидает ее. Умирает за ненадобностью для общечеловеческой речи:

Я для нее – лишь дудка, чтоб дудеть.
Пускай дудит и веселит окрестность.
А мне опять – заснуть, как умереть,
И пробудиться утром, как воскреснуть [3, 52].

Романтическая идея о поэте как о «божьей дудке» трансформируется в миропонимании Ахмадулиной. На место Бога поэтесса ставит Речь. Именно ей принадлежит жизнь лирической героини:

Вдохновенье – чрезмерный, сплошной
Вдох мгновенья душою немой,
Не спасет ее выдох иной,
Кроме слова, что сказано мной [3, 31].

Таким образом, на уровне аудиальных образов ярче всего прослеживаются изменения, произошедшие в лирике Ахмадулиной за десятилетие. Иначе воспринимается способность издавать звук, появляется главный мотив для стихотворений второй половины 1960-х гг. – мотив немоты. Акцент со звуков окружающего мира смещается, в центре внимания внутренний мир лирической героини и ее способность звучать. Происходящая актуализация субъективного восприятия является результатом развития лирики Ахмадулиной, ее поэтического роста.

Литература

1. *Ахмадулина Б.* Струна / Б. Ахмадулина ; ред. П. Г. Антакольский. – М. : Советский писатель, 1962. – 116 с.

2. *Ахмадулина Б. А.* Озноб : избранные стихотворении / Б. А. Ахмадулина М. : Посев, 1968. – 273 с.

3. *Ахмадулина Б. А.* Уроки музыки / Б. А. Ахмадулина – М. : Советский писатель, 1969. – 163 с.

4. *Ахмадулина Б. А.* Струна / Б. А. Ахмадулина. – М. : Советский писатель, 1962. – 116 с. – Рец.: Огнев В. / Огнев В. // Лит. Россия. – 1963. – 8 марта. – С. 14–15.

5. *Большунова И. И.* Сенсорная лексика в лирике Анны Ахматовой // Мова і літаратура ў XXI стагоддзі: актуальныя аспекты даследа-вання : матэрыялы IV Рэсп. навук.-практ. канф.маладых вучоных, Мінск, 17 сак. 2017 г. / рэдкал.: П. І. Навойчык(адк. рэд.) [і інш.] ; Беларус. дзярж. ун-т. – Мінск : БДУ, 2017. С. 29–35.

6. *Гусева А. Б.* Из наблюдений над поэтикой цикла А. Ахматовой «Шиповник цветет» // Славянский мир в третьем тысячелетии. – 2009. – С. 326–333.

7. *Кельметр Э. В.* Поэтика телесности в лирике Иннокентия Анненского : автореф. дис. … канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2015. – 25 с.

8. *Житенев А. А.* Воронежская поэтическая школа на рубеже XX–XXI веков : сенсорные и аффективные коды : коллективная монография / А. А. Житенев, А. В. Фролова, Т. А. Тернова, А. Ю. Грязнова. – Воронеж : НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2018. – 132 с.

УДК 81

Я. А. Миронова

Воронежский государственный университет

ОСОБЕННОСТИ НАИМЕНОВАНИЯ КИТАЙСКИХ АВТОМОБИЛЬНЫХ БРЕНДОВ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ РЕКЛАМЕ

Аннотация. *В статье анализируются национальные особенности ономастикона китайских брендов автомобилей в семантическом и лингвокультурном аспектах, а также определяется специфика их использования в русских рекламных текстах.*
Ключевые слова: *ономастика, Китай, бренд, автомобиль, редактирование.*

Abstract. *In the article analyzes the national characteristics of the onomasticon of Chinese car brands in semantic and linguistic-cultural aspects, and also determines the specifics of their adaptation and use in Russian advertising texts.*
Key words: *onomastics, China, brand, car, editing.*

Культурное влияние Китая в последнее время распространилось на все сферы жизни европейского человека. Особенно оно заметно в промышленности и технологиях. Китайские автомобили и другая техника пользуются высоким спросом по всему миру. В связи с этим представляется актуальным исследование прагматонимов китайских автомобильных брендов в современной рекламе с целью их корректного использования в языке и речи. Также важно определение специфики редактирования рекламных текстов автомобильной тематики.

Впервые в науке термин прагматоним, или прагмоним появляется во второй половине 1970-х гг. Его определение зафиксировано в словаре ономастических терминов Н. В. Подольской: прагматоним – «номен для обозначения сорта, марки, товарного знака» [1, 113].

В СССР, как отмечают Т. А. Соболева и А. В. Суперанская, существование товарных знаков реализовывалось на уровне со-

© Миронова Я. А., 2024

ртовых обозначений. Имена давали товарам отдельных отраслей советской промышленности: парфюмерной, кондитерской, мебельной и др.

Однако рыночные реформы в России привнесли в лексику большое количество наименований, связанных с различными видами товаров и услуг. В данном контексте уже не возникало сомнений в необходимости введения отдельного термина для наименований товаров. Вспомним слова Л. М. Щетинина, который называл прагматонимы «самым продуктивным разрядом современных онимоподобных речевых образований» [2, 29].

В рамках нашего исследования мы обратились к статьям с авторитетных сайтов, посвященных автомобильной тематике, и отобрали ряд брендов, наиболее популярных на российском рынке, а также часто упоминаемых в профильных текстах и подборках с рекомендациями к автомобилям.

Все выделенные нами наименования написаны в пиньинь – латинской транскрипции с китайского языка. Их можно классифицировать по способу образования на следующие группы:

1) созвучные английским словам или выражениям: Chery (вишня), Haval (I have all – «я имею все», как признак престижности данного бренда), Tank (танк), Great Wall (Великая китайская стена), Exeed (истекший);

2) наименования, взятые из путунхуа (официального языка Китая) и имеющие свои оригинальные переводы: Omoda, Geely, Changan, Dongfeng, Jetour, Kaiyi, Voyah, Baojun, Xpeng, Jaecoo;

3) названия аббревиатурной формы: GAC (Guangzhou Automobile Group Co., Ltd / китайская автомобильная компания из г. Гуанчжоу), JAC (Jianghuai Automobile Group Corp. / Цзянхуайская автомобильная компания), FAW (First Automotive Works / Первое Автомобильное Производство), BAIC (Beijing Automotive Industry Holding Co. / Пекинский автомобильный промышленный холдинг).

Таким образом, мы видим тенденцию к трем основным форматам наименования бренда:

1) сделать образ компании более узнаваемым и легко считываемым для широкой аудитории за рубежом;

2) обозначить свою национальную аутентичность, оставив условную стилистику китайского написания текста (заметим, что

такой подход нередко вызывает затруднения в чтении и понимании наименований у российских потребителей);

3) подчеркнуть статусность крупных компаний и холдингов, которые уже долгое время находятся на рынке продвижения автомобильных брендов.

Все наименования имеют фонетическую транскрипцию с китайского языка на латиницу. В русском языке используется как английский вариант написания (пиньинь), так и адаптированный к кириллице вариант английского наименования. Однако с данными наименованиями могут возникнуть определенные трудности при прочтении, что значительно затрудняет и понимание. Тем не менее такие трансформации нередко закрепляются в речи и остаются в массовом употреблении. Так появились Ха'вал, Биак/Бьюик, Гак и другие ошибочные варианты. Если говорить о наименованиях, созвучных английским словам или выражениям, таких как *Чери*, *Омода* и т. п., то здесь можно использовать уже устоявшееся произношение. В случае с Haval российские дилерские офисы рекомендуют вариант «Хавэйл», а представительство GAC – «Джи Эй Си».

Мы сформировали группы наименований китайских автомобилей по тематическому признаку:

1) наименования, связанные с топонимикой (географические названия): *BAIC* «Бэй Ци» или «Байк» (Пекинский автоконцерн), *Beijing* (Северная столица – Пекин), *Changan* (Сиань, город в Китае), *Great Wall* (Великая Китайская стена), *JAC* (название двух рек: Янцзы и Хуайхэ);

2) наименования, связанные с мифами: Voyah (Фэн Ту или Воя – мифическая птица Пэн и рыба Кюн), *Xpeng* (гигантская птица Сяо Пэн, которая может закрыть собой все небо), *Haval* (свободный полет в сказках и мифах);

3) наименования, связанные с историческим контекстом: *Hongqi* (красный флаг, красное знамя – символ коммунистической партии Китая), FAW (первая автомобилестроительная корпорация, созданная при содействии СССР в 1953 г.), *Great Wall* (Великая Китайская стена – символ мощи, единства и мужества китайского народа), *Beijing* (Северная столица), *Kaiyi* (крылья победы: символ героических событий октября 1949 г.);

4) образы китайской национальной культуры в наименованиях: *Baojun* (превосходный рысак), *Dongfeng* (Дун Фэн или Донфэн – Ветер с востока), *Kaiyi* (триумфальные крылья / крылья победы), *Haval* (свободный полет / всемогущий), *Jaecoo* (крутой охотник), *Geely* (благополучие), *Chery* (хорошая примета), *Omoda* (новая мода), *Changan* (долгосрочная стабильность);

Остановимся подробнее на некоторых именах. Например, обратимся к бренду *Baojun* («превосходный рысак»). Рысаками называют лошадей, способных к бегу быстрой, устойчивой рысью. В свою очередь в данном контексте слово «рысь» (аллюр) означает «бег лошади, при котором животное поочередно переставляет пары ног, расположенных по диагонали» [3, 679]. В древнем Китае рысаки активно использовались для того, чтобы перемещать воинов и припасы при борьбе с кочевыми народами. Так, в «Истории Тан» написано: «Лошади – это военная готовность государства; если Небо отнимет эту готовность, государство начнет клониться к упадку» [4]. Это было сказано в связи с гибелью от мора ста восьмидесяти тысяч лошадей. Также здесь может быть отсылка к мифическим скакунам Му, происхождение которых носило таинственный и даже божественный смысл. Для каждого китайца образы превосходных лошадей ассоциируются с картинами великого художника Сюй Бэйхуна (1895–1953), на которых художник изобразил бегущих со скоростью ветра скакунов на просторах Поднебесной.

В наименовании бренда *Dongfeng* (Ветер с востока) слово ветер символизирует даосские философские взгляды об освоении окружающего пространства. Они сформировали практику под названием фэншуй (风水 fēngshuǐ досл. «ветер и вода»). В китайской культуре восточный ветер используют в качестве метафоры, символизирующей движущую силу революции и прогресса. Так, Народно-освободительная армия Китая использует «восточный ветер» (Dongfeng) в качестве названия серии тактических ракет. Восточному ветру противопоставлялся западный (враждебный образ), что в символическом смысле отражено в одном из стихотворений Мао Цзэдуна:

Дует западный ветер в полотна знамен.
И несем мы веревки, шагая в пыли,
Чтобы ими был связан Зеленый дракон» [5, 384].

Отметим, что некоторые прагматонимы имеют двойное значение. Данный факт говорит о широком лингвокультурном подтексте изучаемых единиц китайского языка. В одних случаях наименования связаны с топонимикой и символикой (*Changan* – название города Сиань и долговременный порядок, долгосрочная стабильность), в других – сочетается образ и символика (*Haval* – свободный полет и всемогущий). Рассматривая бренд Haval, стоит учитывать перевод названия с английского языка, тогда «I have all» соотносится скорее с переводом – «всемогущий», но и образ свободного полета может характеризовать современную автомобильную компанию, которая постоянно движется вперед и стремится к развитию.

Таким образом, мы видим, что в России существует проблема семантического понимания конкретных брендов. Товарные знаки китайских автомобилей часто несут в себе гораздо более глубокий смысл, который не сможет интерпретировать человек, не посвященный в культурный контекст страны. Здесь, на наш взгляд, решением могло бы стать формирование целостного образа бренда у потребителей через рекламные посылы с согласованной формой названия самими представительствами, как в случаях «Хавейл» и «Джи Эй Си».

Литература

1. *Подольская Н. В.* Словарь русской ономастической терминологии / Н. В. Подольская. – Москва : Наука, 1978. – 200 с.

2. *Щетинин Л. М.* Теория и методика ономастических исследований / Л. М. Щетинин. – Москва : Наука, 1986. – 254 с.

3. Толковый словарь русского языка / гл. ред.: Б. М. Волин, Д. Н. Ушаков ; сост. В. В. Виноградов [и др.] ; под ред. Д. Н. Ушакова. – Москва : Гос. изд-во иностр. и нац. Словарей. – 1938. – 1039 с.

4. Ахалтекинская лошадь : полет небесного скакуна. – URL: https://akhalteke-horse.blogspot.com/2015/09/blog-post.html (дата обращения: 20.12.23).

5. Хрестоматия по зарубежной литературе XX века (1917–1945) / сост. Я. Н. Засурский, Р. М. Самарин. – Москва : Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1955. – 483 с.

УДК 82

А. А. Мовчан

Воронежский государственный университет

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ТЕКСТА В ЮНОШЕСКОЙ ПРОЗЕ ВАЛЕРИЯ ВОСКОБОЙНИКОВА

Аннотация. *В статье рассматривается визуализация юношеского текста как способ актуализации художественной прозы Валерия Воскобойникова.*

Ключевые слова: *В. М. Воскобойников, визуализация, юношеская проза, иллюстрации к текстам.*

Abstract. *The article considers the visualization of a youthful text as a way to actualize Valery Voskoboynikov's fiction.*

Key words: *V. M. Voskoboynikov, visualization, youthful prose, illustrations to texts.*

Визуализация как прием играет особую роль в издании произведений, созданных для детей и юношества. Иллюстрация помогает юному читателю лучше понять текст, обнаружить его ключевые моменты, представить образы персонажей. Создание наглядных представлений о сюжете, персонажах, местах действия и других элементах произведения призвано помочь читателю лучше понять текст и погрузиться в мир книги.

Иллюстрация, с одной стороны, подчиняется тексту, а с другой – может влиять на его восприятие. Восприятие и осознание читаемого происходит у детей не только в процессе перелистывания страниц, углубления в книжное пространство, но и при рассматривании иллюстраций книги. Один из специалистов в области юношеской книжной иллюстрации, Франтишек Холишевский сказал по этому поводу: «Если раньше иллюстрации лишь украшали книгу и сопровождали ее текст, то сегодня они связывают ее с изобразительным искусством и вводят в мир изобразительного искусства так же, как текст книги вводит в мир литературы» [1].

© Мовчан А. А., 2024

Визуализация сегодня является важным способом актуализации текста. Современное поколение читателей, мыслящее картинкой, а не словом, в первую очередь оценивает визуальные качества книги, а затем уже обращается к содержанию произведения. В такой ситуации, когда текст вторичен, иллюстрация должна презентовать его так, чтобы читатель захотел вникнуть в смыслы. Особенно остро в актуализации нуждаются тексты советского периода, далекие от жизни современного читателя. В центре нашего исследования находится юношеская проза Валерия Михайловича Воскобойникова.

Валерий Воскобойников родился 1 апреля 1939 г. С ранних лет писатель начинает свой творческий путь. Сейчас он автор более 60 книг для детей, исторических биографий для детей и взрослых. В своих рассказах и повестях он изображает жизнь юных героев в советском пространстве.

Тексты Михаила Воскобойникова существуют вне времени, но из-за культурной разницы эпох они постепенно перестают быть актуальными. Задача художников – сделать качественные иллюстрации, раскрывающие суть советской эпохи, передать важную информацию юному читателю о тех временах через изображения, тем самым облегчив восприятие прочитанного.

Рассмотрим обложки к повести «Тетрадь в красной обложке». Художник – Данилов Юрий Михайлович, год выпуска – 1971 и 1975, тираж –150 000 экз.

Вот как представлена аннотация: «Героиня повести “Тетрадь в красной обложке” Маша Никифорова – удивительно искренний, честный, цельный и требовательный к себе человек. Читая страницы ее дневника, мы погружаемся в милый, немного наивный, трогательный мир душевных переживаний, наблюдаем стремление маленькой, но сильной личности стать лучше и помочь другим» [2].

Теперь обратимся к современному переизданию этой повести 2020 г. выпуска. Художник – Юденков Владимир, тираж – 2000 экз. На обложке мы так же видим героиню Машу, но уже без дневника в окружении других персонажей.

Иллюстраторы в обоих случаях стремились отразить сюжет повести, следовали за текстом. Воскобойников очень открыто и непосредственно передает мысли, рассуждения, переживания

третьеклассницы Маши Никифоровой. Героиня этой повести, ученица 3-го класса, ведет подробный дневник того, что происходит в ее пионерском отряде. Вот что мы можем узнать о героине: «Раньше я думала, что это все виноваты, раз меня не любят. А я сама хорошая. А однажды я решила, что, наверно, я сама плохая, поэтому и не любят. В тот день я подумала, что надо записывать свои плохие поступки и исправляться» [3]. И она действительно пишет не только о своих хороших поступках, но и о недостатках, о том, что ей нужно исправить в себе, о качествах, которые характеризуют ее не лучшим образом. Маша старается разобраться в поступках своих товарищей, старается понять, правильно ли поступает сама. Девочка рассказывает о своей семье, о своих друзьях, о первых симпатиях, о нелепых недоразумениях и случайных ссорах, размышляет о дружбе и предательстве, об учебе и ответственности: «На самом деле я не такая хорошая, как им кажусь. Но я буду исправляться. Раньше я думала, что можно за месяц себя перевоспитать и стать другой. А оказывается, это нужно делать каждый день и, может быть, всю жизнь» [3]. Маша очень добрая девочка, сделала много хороших поступков. Девочкой движет желание стать лучше, она отдает себе отчет в своих недостатках, а это для ребенка редкий и очень ценный навык. На наших глазах Маша меняется, взрослеет. Дневник в красной обложке помогал героине разбираться, что она сделала не так и исправить свои недостатки. Такое произведение по месту и времени действия далеко от современного читателя, однако проблемы в нем поднимаются «вечные».

Более актуальной для современного ребенка окажется повесть «Все будет в порядке». В ней писатель раскрывает такие проблемы, как отношения в коллективе, взаимодействие родителей и детей, юношеская влюбленность. Текст близок всем – каждый сможет найти себя на страницах книги, будь это мальчик или девочка. Более того, советская действительность в нем представлена не так широко, что делает текст способным адаптироваться ко времени.

«Все будет в порядке» – это повесть Валерия Воскобойникова, написанная в 2006 г. В центре произведения находится мальчик Володя, мудрый не по годам, прекрасный и отважный друг, а также достойный сын своей матери. Конкретных портретных характери-

стик в тексте автором не дается, что вызывает трудности визуализации в процессе прочтения у юного читателя.

Повесть издавали два раза – в 2006 и 2017 гг. Сравним обложки. Иллюстрации к изданию 2006 г. выполнила Анна Вронская. На обложке представлено изображение с девочкой Зиной, которая сопровождает повествование и является связующим звеном, с помощью которого автор раскрывает других персонажей более ярко и полно. Взятое изображение для обложки данного издания вызывает споры, хоть Зинаида и является важным участником действия, но все же ее можно отнести к второстепенным персонажам.

Обратимся к аннотации издания 2006 г.*:* «Книга Валерия Воскобойникова светлая, смешная и чуть-чуть печальная. Этот доверительный рассказ о приключениях, которые происходят с человеком, когда ему еще не исполнилось одиннадцати лет, в полном грозных опасностей и неожиданных радостей мире, надолго останется в памяти у читателя» [4].

Обложка и аннотация могут ввести в заблуждение, ведь главный герой повести мальчик Володя, история именно его жизни будет разворачиваться перед читателем.

Посмотрим на обложку Алексея Владимировича Капинского 2017 г. издания и сравним с аннотацией: «Не всякий школьник раздумывает о том, за кого бы выдать маму замуж. Не всякая мама сообщает по телефону сыну-школьнику о том, что ее задержали за участие в митинге. И не всякому школьнику повезло в первый же час в первом классе подружиться с одиннадцатиклассником, а также сидеть рядом с потомком древних египтян, да к тому же еще и математическим гением, которого поначалу собираются перевести в школу для слабоумных. Об этих и других порой очень забавных, а порой очень грустных историях рассказано в этой книге» [5].

На обложке изображен главный герой Володя в окружении хулиганов. Эта сцена является кульминационной в рассказе, где герой полностью открывается для читателя. Изображен конфликт с хулиганами, где Володя становится на защиту друга и жертвует собой – идет в бой, зная о том, что он пострадает. Володя своими поступками доказывает, что он уже достаточно взрослый; иногда кажется, что его мудрость и взрослость исключительны. Этим он привлекает внимание.

Капинский выступает художником целой серии иллюстраций к повести. Художник иллюстрирует важные сюжетные повороты, а именно: первую встречу первоклассника Володи и старшеклассника Анатолия, поездку в полицейский участок к маме, переживания Анатолия о неразделенной любви и утешение Володей своего друга, дружбу главного героя с Шуркой Абуалиевым и конфликт с хулиганами, который мы видели на обложке.

За друзей Володя всегда готов заступиться и ему совершенно неважно, какой национальности человек, не важен его возраст – с любым он готов найти общий язык, если это возможно. Воскобойников поднимает важные проблемы и показывает, что дружба не зависит от национальности или от «одаренности», что настоящая ценность дружбы открывается в поступках и в трудных ситуациях, где именно благодаря действиям можно понять, кто твой друг, а кто твой враг. Иллюстрации помогают читателю в восприятии важных эпизодов, позволяют лучше понимать и анализировать текст, выделять ключевые идеи и делать выводы. Второе издание с данной обложкой удачнее.

Одним из самых известных произведений Воскобойникова является повесть «Девочка, мальчик, собака», написанная в 1986 г..

Иллюстраторы, создавшие изображения к изданиям: Ирина Дяткина, 1986; Михаил Бычков, 1986; Гошко Анна, 2021; Анастасия Лебедева, 2022.

Аннотация звучит так: «Пятиклассник Антон живет с мамой в старой ленинградской коммуналке и страстно мечтает о собаке. Однажды он получает в дар замечательного рыжего сеттера. Но привести пса домой мальчик не может – у соседки аллергия на шерсть. Антон готов пожертвовать всем, чтобы обеспечить своему питомцу кров и еду, но ему было бы очень трудно справиться с этим, если бы на помощь ему неожиданно не пришли друзья. Эта книга о чувстве долга и ответственности, о дружбе и взаимовыручке, о том, как причудливо складываются иногда человеческие судьбы, о благородстве и самопожертвовании, о доброте и любви» [6].

На наш взгляд, именно к данному произведению были созданы самые удачные обложки – они отражали суть содержания повести, а аннотация давала обширное представление о тексте. Более того, разнообразие обложек говорит о востребованности текста.

Тексты, развивающие в юном читателе доброту, сопереживание, самостоятельность сегодня особенно нуждаются в актуализации. Очень много произведений для юношества было создано в советское время. Эти тексты вечные, поднимающие и раскрывающие важные проблемы для читателя. Однако на первый взгляд они кажутся устаревшими и далекими от жизни современного ребенка. Визуализация способна «оживить» эти тексты: порой адаптировать их на зрительном уровне к современности (например, в повести «Девочка, мальчик, собака» действия словно происходят в современном мире), порой предложить какой-то яркий привлекающий образ, вызывающий интерес к тексту (например, в повести «Все будет в порядке» изображаются разборки с хулиганами). Творчество Валерия Михайловича Воскобойникова многоплановое, эмоциональное, жизнеутверждающее должно остаться в кругу чтения современного ребенка.

Литература

1. *Столяров Ю. Н.* Библиотека: структурно-функциональный подход / Ю. Н. Столяров. – Москва : Книга, 1981. – 255 с.

2. labirint.ru: сайт / книжный интернет-магазин – URL: https://www.labirint.ru/books/874247/?ysclid=lvtxki7ern928774391 (дата обращения 22.03.2024).

3. *Воскобойников В. М.* Тетрадь в красной обложке : повесть для детей / В. М. Воскобойников. – Л. : Дет. лит, 1971. – URL: https://libking.ru/books/child-/child-prose/530611-valeriy-voskoboynikov-tetrad-v-krasnoy-obl

4. kniga-online.com: сайт / Книги онлайн. – URL: https://kniga-online.com/books/detskaya-literarura/detskaja-proza/209005-valerii-voskoboinikov-vse-budet-v-poryadke.html (дата обращения 22.03.2024).

5. labirint.ru: сайт / Книжный интернет-магазин.– URL: https://www.labirint.ru/books/601740/?ysclid=lvtyh1hjiw738709323 (дата обращения 22.03.2024).

6. labirint.ru: сайт / Книжный интернет-магазин. – URL: https://www.labirint.ru/books/874236/?ysclid=lvtyrc6cut546055832 (дата обращения 22.03.2024).

УДК 81’373.231

Д. Д. Новикова

Воронежский государственный университет

НЕФОРМАЛЬНЫЙ АНТРОПОНИМИКОН: ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ПОНЯТИЙ

Аннотация. *Работа посвящена описанию лексико-семантической группы «неофициальное имя человека». Выявляются лексемы, принадлежащие этой группе (псевдоним, кличка, прозвище, гипокористик, никнейм, крестильное имя). Методом обобщения словарных дефиниций и методом компонентного анализа выявляются общие и дифференциальные признаки данных наименований.*
Ключевые слова: *антропоним, неофициальное наименование, псевдоним, кличка, прозвище, гипокористик, никнейм, крестильное имя, лексика, семантика.*

Abstract. *The work is devoted to the description of the lexico-semantic group “unofficial name of a person”. The lexemes belonging to this group are revealed (pseudonym, nickname, hypocoristic, baptismal name). The method of generalization of dictionary definitions and the method of component analysis identifies common and differential features of these names.*
Key words: *personal names, unofficial names, pseudonym, nickname, hypocoristic, baptismal name, vocabulary, semantics.*

Неформальные антропонимы – это наименования, используемые для обозначения людей, выражающие их индивидуальность, уникальные черты личности и созданные для взаимодействия и идентификации в обществе. В отличие от официального наименования человека, состоящего из имени, отчества и фамилии, такой антропонимикон носит неформальный характер, однако является своеобразным отражением культурных и социальных аспектов

© Новикова Д. Д., 2024

общества. В тематическую группу неофициальных наименований человека входят такие антропонимы, как псевдонимы, прозвища, клички, гипокористики, никнеймы и крестильные имена, каждый из которых несет в себе свой уникальный смысл.

Целью нашего исследования является анализ лексико-семантической группы неформальных наименований человека и выявление дифференциации таких понятий, как псевдоним, прозвище, кличка, гипокористик, никнейм и крестильное имя.

Для более полного анализа неформальных наименований используется принцип дополнительных словарных дефиниций, который предполагает, что совокупность дефиниций из разных словарей обеспечивает наиболее полное и точное описание значения слова, так как каждая из них отражает только некоторые важные аспекты значения и дополняет другие дефиниции.

Рассмотрим первое понятие – псевдоним. Опираясь на «Толковый словарь русского языка» Д. Н. Ушакова, под псевдонимом понимается «вымышленное имя, которым писатели, художники, артисты пользуются в публичных выступлениях» [1, 1058]. В «Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова псевдоним рассматривается как «вымышленное имя, которое иногда принимают писатели, артисты» [2, 945]. А в «Современном толковом словаре русского языка» Т. Ф. Ефремовой псевдоним трактуется как «вымышленное имя, которым некоторые писатели, артисты, политические деятели и т. п. заменяют свое подлинное имя» [3, 1132]. Таким образом, опираясь на принцип дополнительных словарных дефиниций понятия, псевдоним рассматривается как вымышленное или измененное имя, которое человек выбирает для сокрытия своей настоящей личности или для создания определенного образа. О. В. Врублевская отмечает важные особенности псевдонимов как неофициальных антропонимов: факультативный характер, динамичность, привязанность к определенной сфере [4, 153].

Следующее понятие в данной тематической группе – прозвище. Прозвище, согласно «Толковому словарю русского языка» Д. Н. Ушакова, это «название, данное человеку помимо его имени

и содержащее в себе указание на какую-нибудь заметную черту характера, наружности, деятельности данного лица» [1, 934]. В «Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова прозвище рассматривается как «название, даваемое человеку по какой-нибудь характерной его черте, свойству» [2, 916]. В «Современном толковом словаре русского языка» Т. Ф. Ефремовой под прозвищем понимается «название, данное человеку помимо его имени (обычно указывающее на какую-либо заметную черту его характера, наружности, деятельности)» [3, 1069]. При обобщении следующих дефиниций, взятых из словарей, прозвище рассматривается как неформальное наименование человека, указывающее на какую-нибудь заметную черту характера. Следовательно, можно выявить дифференциальный элемент, отличающий данное понятие от других, входящих в эту тематическую группу: прозвище дается человеку по какой-либо характерной черте личности. Стоит также обратить внимание на ряд особенностей, выделяемые А. С. Щербаком и А. А. Бурыкиным: прозвища не обладают стабильностью, то есть динамичны, и зависят от определенной социальной среды [5, 214–215].

Кличка – это неофициальное наименование живого существа, также входящую в эту тематическую группу. В «Толковом словаре русского языка» Д. Н. Ушакова под кличкой понимается «название, имя, даваемое домашним животным», а как дополнительное значение: «прозвище, прозвание, которое дают какому-нибудь человеку в шутку, насмешку, а также с какой-нибудь специальной, напр. конспиративной, целью» [1, 1375]. В «Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова кличка рассматривается сперва в качестве имени домашнего животного, а затем в качестве конспиративного или шутливого, насмешливого прозвища [2, 426]. В «Современном толковом словаре русского языка» Т. Ф. Ефремовой кличка определяется как «1. имя, прозвище, даваемое домашним животным; 2. прозвище, даваемое человеку (в насмешку, в шутку или с конспиративной целью)» [3, 976]. Также обратимся для более точного понимания коннотации слова «кличка» к национальному корпусу русского языка, где рассмотрим самые частотные коллокации слова «кличка» с другими слова (табл. 1).

Таблица 1

Частотные коллокации со словом «кличка»

известный	12031	авторитет	11970	либерал	4532
фамилия	39140	собачий	7554	криминальный	2864
партийный	19143	прозвище	5400	воровской	2234
кот	12656	щенок	5390	уголовник	1490

Заметим, что самая частотная коллокация связана со словом *известный*, что предполагает, что слово «кличка» относится к человеку. То же самое, что и слова *фамилия* и *партийный*. Однако, как уже было упомянуто на примере словарей, кличка в значении «имя домашнего животного» также присутствует в корпусе (коллокации со словами *кот*, *собачий*, *щенок*). Стоит обратить внимание, что, опираясь на примеры, приведенные в национальном корпусе, можно отметить и дополнительные значения данного слова. Так, например, довольно частотные слова *партийный* и *либерал* подразумевают, что слово «кличка» используется также в значении «прозвища политического деятеля». Помимо этого, данное наименования может рассматриваться в значении неофициального имени у криминальных персон, на это указывают такие коллокации, как *авторитет*, *криминал*, *уголовник*, *воровской*.

Используя метод обобщения словарных дефиниций, выявим денотативную дифференциацию значений слова «кличка». Для этого составим список всех значений исследуемого слова по денотативному принципу и упорядочим их по принципу от ядерных до периферийных [6, 6-13].

Кличка – это:

– *название, имя домашнего животного* (Толковый словарь Ожегова, Ушакова, Ефремовой; НКРЯ). *Куник, Куник, Куник, Куник, Куник! Какая-то собачья кличка. Такая маленькая, капризная, с умненькими глазками комнатная собачонка. [Юрий Трифонов. Дом на набережной (1976)];*

– *прозвище, даваемое человеку в шутку, насмешку, а также с конспиративной целью* (Толковый словарь Ожегова, Ушакова, Ефремовой). *За это, за острый язык и насмешливый тон в женском коллективе у нее была кличка Сибирская язва. [Алексей Моторов. Преступление доктора Паровозова (2013)];*

– прозвище политического (партийного) деятеля (НКРЯ). *Лев Никулин вспоминал: «Партийная кличка, которую он придумал себе, – «Булыга» – вызывала у него улыбку [В. О. Авченко. Фадеев (2017)];*

– неофициальное наименование у криминальных персон, которое дается на основании примечательных особенностей личности, для маскировки настоящего имени (НКРЯ). *Ознакомьтесь, за ради интереса, с показаниями одного из членов банды, а именно Малых Н. Н., подпольная кличка Мальчок: Баев Д. А. являлся по указанным адресам, где проводил беседы угрожающего характера. [Екатерина Завершнева. Высотка (2012)].*

Следующее понятие, входящее в данную тематическую группу, это никнейм. Никнейм (от англ. nick - подрезать, отбивать края и name – имя, то есть «короткое имя») – это неофициальное виртуальное наименование человека, используемое для самоидентификации в интернет-пространстве. Никнейм (сокращенно «ник») позволяет оставаться анонимным собеседником или по желанию предоставить только желаемую информацию о себе [7, 91]. А. А. Селютин подчеркивает такую особенность никнеймов, как многофункциональность [8, 119-120].

Гипокористик (гипокористическая форма) – это усеченный вариант личного имени, который сопровождается дополнительными словообразовательными средствами: суффиксацией и редупликацией. Е. В. Буденная подчеркивает, что такие антропонимы связывают с семантикой уменьшительности, ласкательности, фамильярности, более низким социальным статусом адресата, а также стилевыми и региональными особенностями [9, 27]. Стоит также заметить, что выбор гипокористика определяется коммуникативной ситуацией.

Крестильное имя – это наименование, которое человеку дается при крещении в христианской церкви. Крестильные имена перестали иметь официальный статус имени после революции 1917 г. Традиционно оно давалось священником по Святцам в соответствии с именем святого, память которого почиталась в день рождения или крещения [10, 7]. Важной дифференциальной особенностью данного антропонимикона является эмоциональная и символическая нагрузка для человека, которая связана с религиозным смыслом и значением имени. Часто крестильное имя выбира-

ется для передачи определенных ценностей, качеств и пожеланий ребенку, что делает его особенным и значимым для его родителей и окружающих.

Рассматривая дефиниции данной лексико-семантической группы, необходимо упомянуть о компонентном анализе лексических значений, благодаря которому устанавливаются некие отношения (корреляция) между словами и их значением. Стоит также рассмотреть следующие понятия компонентного анализа: архисема и дифференциальная сема. Архисема – это лексическая сема, которая объединяет слова схожей семантики, в то время как дифференциальная сема репрезентирует различительные признаки, свойства, состояния слов одной тематической группы. Анализируя слова, входящие в данную лексико-семантическую группу, можно заметить, что общим у всех этих понятий (архисемой) является неформальность наименования, то есть они используется в противовес трехкомпонентному официальному наименованию человека и употребляются в неформальном дискурсе. А дифференциальный компонент у каждого наименования данной группы свой. Для псевдонима дифференциальным компонентом является причина создания, а именно намерение скрыть реальное наименование; для прозвища – компонент, содержащий в себе указание на какую-нибудь заметную черту характера, наружности, деятельности данного лица; для клички – использование в насмешку, в шутку или с конспиративной целью; для никнейма – употребление исключительно в интернет-пространстве; для крестильного имени – содержание в себе религиозной нагрузки.

Рассмотрев неформальный антропонимикон в отношении общего-различительного, стоит отметить и другие особенности каждой дефиниции (табл. 2).

Таким образом, исследуя неформальный антропонимикон на лексико-семантическом уровне, можно выявить как общие особенности неофициального наименования (неформальность и ограниченность в сфере употребления), так и отличительные. Главными дифференциальными компонентами данной тематической группы являются цель создания и использования антропонима, источник наименования и подверженность к изменениям.

Таблица 2

Дифференциальные особенности неформальных антропонимов

Наименования	Статус	Источник наименования	Сфера употребления	Подверженность к изменениям
Псевдоним	Неофициальное	Сам владелец наименования	Наименование ограниченной сферы употребления	Динамичный
Прозвище	Неофициальное	Окружение	Наименование ограниченной сферы употребления	Динамичный
Кличка	Неофициальное	Окружение	Наименование ограниченной сферы употребления	Динамичный
Никнейм	Неофициальное	Сам владелец наименования	Наименование ограниченной сферы употребления	Статичный
Гипокористик	Неофициальное	Окружение	Наименование ограниченной сферы употребления	Динамичный
Крестильное имя	Неофициальное	Священник / окружение согласно церковному календарю	Наименование ограниченной сферы употребления	Статичный

Литература

1. Толковый словарь русского языка. Т. 3. П – Ряшка / гл. ред. Б. М. Волин, Д. Н. Ушаков. – Москва : Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1939. – 1424 с.

2. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка: ок. 100 000 сл., терминов и фразеолог. выражений / С. И. Ожегов ; под общ. ред. Л. И. Скворцова. – 28-е изд., перераб. – Москва : Мир и Образование, 2012. – 1376 с.

3. *Ефремова Т. Ф.* Современный толковый словарь русского языка / Т. Ф. Ефремова. – Москва : Астрель, 2006. – Т. 2. – 1168 с.

4. *Врублевская О. В.* Сценический псевдоним как отражение модных тенденций в антропонимии / О. В. Врублевская // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. – 2016. – № 2 (36). – С. 153–157.

5. *Щербак А. С.* К проблеме выявления отличительных особенностей прозвищ от личного имени / А. С. Щербак, А. А. Бурыкин ; Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2009. – № 9 (77). – С. 213–217.

6. *Стернин И. А.* Словарные дефиниции и семантический анализ / И. А. Стернин, А. В. Рудакова. – Воронеж : Истоки, 2017. – 34 с.

7. *Романова М. С.* Псевдонимы в немецких и русских чатах / М. С. Романова // Вестник Вятского государственного университета. – 2009. – № 3–2. – С. 91–93.

8. *Селютин А. А.* Полифункциональность сетевых «Ников» (на примере IRC-чата компании «Интерсвязь», г. Челябинск) / А. А. Селютин // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – № 26. – С. 118–121.

9. *Буденная Е. В.* Гипокористические формы христианских имен в древнерусском языке / Е. В. Буденная // Вопросы языкознания. – 2021. – № 3. – С. 26–46.

10. *Камалова А. А.* Об индивидуализации сакрального имени (на материале имен святых в календаре русской Православной Церкви) / А. А. Камалова // Гуманитарный вектор. – 2017. – Т. 12, № 5. – С. 6–12.

УДК 82.0

И. А. Новокщенов

Воронежский государственный университет

«ХРОНИКИ РАЗДОЛБАЯ» П. САНАЕВА: НЕСУЩЕСТВУЮЩИЙ СИКВЕЛ ПОВЕСТИ «ПОХОРОНИТЕ МЕНЯ ЗА ПЛИНТУСОМ»

Аннотация. *В статье рассматривается феномен существования в общественном сознании сиквела повести «Похороните меня за плинтусом», который на самом деле сиквелом не является.*
Ключевые слова: *П. В. Санаев, кликбейт, сиквел.*

Abstract. *The paper deals with the the phenomenon of the existence in the public consciousness of the sequel to the story “Bury me behind the baseboard”, which in fact is not a sequel.*
Key words: *P. V. Sanaev, clickbait, sequel.*

Роман «Хроники Раздолбая» (2013) был представлен широкой публике как логичное развитие творчества Павла Санаева. Его провокационный подзаголовок «Похороните меня за плинтусом-2» вызвал понятный резонанс: текст позиционировался как продолжение ставшей культовой по меркам российского рынка книги, в которой автор возвращается к повествованию об уже повзрослевшем мальчике Саше Савельеве из первой части.

По поводу успеха романа, являющегося якобы продолжением культовой повести, мы можем сказать следующее: в издательстве «АСТ» за первоначальным тиражом в 60 000 экземпляров последовал дополнительный, уже в 113 000 экземпляров. Повесть «Похороните меня за плинтусом» была выпущена более чем миллионом копий. При всем этом о романе в современном литературоведении упоминаний почти нет. Как же мог пройти мимо исследователей сиквел одной из самых любимых читателем книг 2000-х гг.? Мы попытаемся выяснить, можно ли называть этот роман продолже-

© Новокщенов И. А., 2024

нием первой части, в чем две книги отличаются друг от друга, и в конце немного поговорим о кликбейтах.

Сиквел – это литературное, драматическое, кинематографическое или другое повествование, которое продолжает или расширяет историю, изложенную в более раннем произведении. Термин произошел от английского слова sequel, образованного от латинского sequela, что означает «продолжение, приложение». Анна Скубачевска-Пневска в своей работе отмечает, что популярность продолжений значительно выросла из-за «культурных и художественных тенденций, связанных с широко понимаемым постмодернизмом, в том числе неослабевающая мода на интертекстуальность» [3].

Уже в статье на Википедии мы можем заподозрить неладное. В аннотации книги читаем: «Непрямое продолжение повести “Похороните меня за плинтусом”». Термина «непрямое продолжение» в литературоведении нет, а если понимать это выражение как синоним термина «сиквел», то непонятно, почему оно названо именно непрямым. Впрочем, Википедия не авторитетный источник, обратимся к аннотации экземпляра романа от издательства «АСТ» 2013 года: «“Хроники Раздолбая. Похороните меня за плинтусом-2” – это продолжение культовой повести Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом». Герой «Плинтуса» вырос, ему девятнадцать лет, и все называют его Раздолбаем. Раздираемый противоречивыми желаниями и стремлениями, то подверженный влиянию других, то отстаивающий свои убеждения, Раздолбай будет узнавать жизнь методом проб и ошибок».

Но по прочтении же романа может создаться впечатление, что схожести с предыдущей работой почти не наблюдается, даже с учетом прямого цитирования названия «Похороните меня за плинтусом» с цифрой 2. «Хроники» – роман скорее социальный, изучающий целую эпоху. Главный герой, современный Дон Жуан, начинает искать себя, что напрямую соотносится с судьбой страны на грани больших перемен, и Раздолбай становится больше инструментом демонстрации общественно-политических изменений, чем самостоятельным героем. «…Ты – раздолбай. Это не оскорбление, это – образ жизни. Раздолбаев в этой стране миллионов сорок, если брать зрелых самцов, и все почти будут как-то жить», – вот главная цитата из этого романа. И представить подобное отноше-

ние автора к Саше Савельеву, главному герою «Похороните меня за плинтусом», мы не можем.

В статье Газеты.ru также подвергается сомнению возможность повторения Санаевым успеха крайней своей повести: «Другое дело, что “Раздолбая” вряд ли ждет судьба “Плинтуса”, триумфально сметенного с полок, а затем еще и мастеровито, с толком экранизированного. По тексту нынешнего романа видно, что этой прошедшей славы “автора одной книги” Санаев побаивается – слишком завышены ожидания читателей, и слишком сложно выдерживать класс на уровне былого успеха. И именно поэтому “Хроники” стоит обязательно прочесть – чтобы, начитавшись несколько лет назад о приключениях ребенка из несчастливой знаменитой семьи, не выплеснуть его, повзрослевшего, вместе с его новой книгой» [7].

Итак, перед нами книга, которая ни сюжетно, ни на уровне системы персонажей не продолжает «Похороните меня за плинтусом». Впрочем, как выяснилось после выхода книги в свет, все оказалось куда интереснее. Приведем высказывание Павла Санаева: «Подзаголовок “Похороните меня за плинтусом-2” больше маркетинговый ход, нужно было придумать подзаголовок, ну я пошел навстречу издателям» [5].

Стоит отметить непостоянство мнения самого автора, который от интервью к интервью то легко принимает версию о том, что Раздолбай – это повзрослевший Саша Савельев, то открещивается от подобных сравнений и рассуждает лишь о маркетинговой составляющей предпринятого издания. Поэтому было принято решение связаться с Павлом Владимировичем спустя десять лет после выхода книги и попросить его личный комментарий. Приведем этот эксклюзивный материал полностью: «Не было бы никакой проблемы сделать книгу стопроцентным продолжением… Прослеживаются похожие вещи, и вот поскольку такое тяжелое детство, с такой бабушкой, он и стал Раздолбаем. Для этого всего лишь необходимо было провести параллели, заменить дядю Володю на дядю Толю, и это было бы абсолютно естественно… Но, поскольку вторая книга для меня важнее, чем первая, мне хотелось сделать ее абсолютно самостоятельной. Поэтому я эти параллели намеренно разрушил… Но для маркетинга было совершенно правильно назвать книгу именно как “Похороните меня за плинтусом-2”. Это работает как в

издательствах, так и в кино, по длине франшизы “Индиана Джонс” мы можем за этим следить. Вот поэтому издательство предложило мне такое название, и я ничего против него не имел» [5].

Ответ П. В. Санаева высвечивает очень интересную тему, которую обычно рассматривают исключительно в отношении СМИ, особенно интернет-ресурсов. Но, как мы можем заметить, тема эта проявляется и в литературе. Мы сейчас говорим о кликбейте.

В исследовании Т. А. Воронцовой отмечается, что «формирование первичного образа события зависит от того, какие аспекты события вынесены в заголовок и какими языковыми и речевыми средствами это событие представлено» [2, 22]. При обширной практике применения кликбейта в СМИ и маркетинге теоретического обоснования или сколько-нибудь четкой классификации это понятие в науке пока не получило. В статье «Как вас заставляют кликнуть по заголовку. Что такое кликбейт и как он прижился в России» читаем: «Кликбейт – это такой способ построения заголовка, который допускает искажение смысла текста ради того, чтобы заинтересовать читателя» [1].

В представленном контексте подзаголовок романа вызывает у читателя интерес именно как продолжение культовой на постсоветском пространстве повести, но не как новая книга Павла Санаева. На то есть множество причин: «Хроники Раздолбая» вышли спустя 16 лет после первой книги; в медиаполе Павел Владимирович был известен больше как сценарист, переводчик, даже как пасынок Ролана Быкова – но о своей писательской деятельности даже сам Санаев никогда не отзывался как о главной: «Естественно, если человек написал две книжки, одна из которых долгое время была в топе, наверное, его можно назвать писателем. Я считал бы себя профессиональным писателем, если бы видел это занятие основным, а так…» [5]. Так что с точки зрения маркетинга этот ход определенно добавил книге охват.

В дальнейшем же на многих интернет-ресурсах начали появляться негативные отзывы, мотивированные исключительно тем фактом, что книга с «Плинтусом» никак не связана. И это очевидно – ни одного упоминания прежних героев, отсутствие прямых сюжетных связей между произведениями, и, собственно, признание самого автора в намеренном уходе от возможных аналогий

между текстами. Между делом заметим, что Санаев подобного рода вызывающих названий никогда и не избегал: свой режиссерский дебют он назвал «На игре», что очевидно отсылает к фильму Дэнни Бойла «На игле», а продолжение «Хроник Раздолбая» должно было выйти под заголовком «Спор на балу у Воланда».

Подводя итоги, можно сказать, что подобные наименования несут за собой традицию аллюзий, которую в литературе используют уже давно («Новая Элоиза», «Похождения Чичикова»). Такие названия отсылают к другим произведениям, заставляя нас, филологов, искать всевозможные параллели. Названия, подобные «Похороните меня за плинтусом-2», вводят в заблуждение как ученых, так и обычных читателей. Но распространение таких заголовков напрямую связано с тем, что они несут за собой явную финансовую выгоду. Разумеется, издательства не могут пройти мимо такой возможности, и идут на откровенный обман читателя.

Литература

1. *Бабкин С.* Как вас заставляют кликнуть по заголовку. Что такое кликбейт и как он прижился в России / С. Бабкин // Lookatme.ru. 23 января 2015. URL: http://www.lookatme.ru/mag/how-to/inspiration-howitworks/211165-clickbait-grammar (дата обращения: 12.02.2020).

2. *Воронцова Т. А.* Новостной заголовок как репрезентант события / Т. А. Воронцова // Политическая лингвистика. – 2017. – № 6 (66). – С. 21–25.

3. *Скубачевска-Пневска А.* Продолжение чужого произведения : интертекстуальный жанр или форма культурного паразитизма? / А. Скубачевска-Пневска // Новый филологический вестник. – 2011. – № 1. – URL: https://cyberlenmka.ru/article/v/prodolzhenie-chuzhogo-proizvedeniya- intertekstualnyy-zhanr-ili-forma-kulturnogo-parazitizma (дата обращения: 12.02.2020.)

4. *Самарцев О.* Типологические признаки кликбейта в заголовочном блоке в современных масс-медиа / О. Самарцев, В. Латенкова, Д. Фокина // Вестник ТвГУ. Серия: Филология (1). – С. 155–163.

5. *Санаев П.* «Думаю, что останусь писателем одной книги» // https://vk.com/@prohtenienovgu-pavel-sanaev-dumau-chto-ostanus-pisatelem-odnoi-knigi

6. Интервью с Павлом Санаевым. – URL: https://www.litres.ru/intervju/pavel-sanaev/

7. Отыщите его за плинтусом. – URL: https://www.gazeta.ru/culture/2013/07/07/a_5415677.shtml

УДК 821.112.2.09

Ю. С. Пенькина

Воронежский государственный университет

МУЗЫКА В ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА Г. ГЕССЕ «ДЕМИАН»

Аннотация. *В статье рассматривается музыкальность текста романа Г. Гессе «Демиан». Отмечается важность присутствия музыки в творчестве немецкого писателя. Выделяются главные сюжетообразующие и композиционные компоненты построения текста – сонатная форма и полифония. Рассматриваются различные полифонические пласты в тексте и их роль в познании героя себя как личности.*

Ключевые слова: *музыка, классическая музыка, роман о художнике, соната, полифония, музыкальность, познание.*

Abstract. *The paper studies the musicality of H. Hesse's novel «Demian». The importance of music in the works of the German writer is noted. The main plot-forming and compositional elements of the text, such as sonata form and polyphony, are highlighted. Various polyphonic layers within the text and their role in the protagonist's self-awareness are explored.*

Key words: *music, classical music, artist's novel, sonata, polyphony, musicality, cognition.*

Тема музыки является сквозной в творчестве немецкого писателя Германа Гессе и находит отголоски почти в каждом его произведении (в романах «Демиан», «Степной волк», «Игра в бисер», в лирике). Гессе был истинным ценителем классической музыки, «ведь в «кафедральных соборах музыки» служат великому Духу» [1, 194]. По мнению писателя, «совершенная классическая музыка соответствовала гармонии Духа, музыке Вселенной» [2]. Писатель особенно ценил музыкальные произведения Баха и Моцарта и считал, что только классическая музыка способна развить чело-

© Пенькина Ю. С., 2024

веческую душу и исцелить ее. Как отмечает Е. Г. Мюнстер, «в совершенстве владея гармонией поэтической прозы, отличавшейся также прозрачностью акварели, Гессе искал гармонию и в музыке, вернее сказать, гармония совершенной музыки способствовала созданию гармонии и в его произведениях» [2].

Вся жизнь Г. Гессе была тем или иным образом связана с музыкой. Еще в детстве и молодости писатель сам пробовал сочинять музыкальные произведения, но не смог достичь совершенства. Как отмечает отечественный исследователь Р. Т. Руковлеева, «…в сравнении с его любимой оперой Моцарта “Волшебная флейта” собственные эксперименты казались ему неубедительными» [3, 58]. Поэтому он выбрал другой путь развития в творчестве – литературу, при этом значительное число его творений не только посвящены музыке, но и синтезируют подходы и приемы обоих видов искусств.

Так, например, в своем знаменитом стихотворении «Скрипач» («Der Geiger») Г. Гессе возвращается к воспоминаниям о своих тщетных попытках войти в мир музыки и «в певучих токах раствориться». Он сравнивает музыку с «красивой, изящной невестой» (в оригинале – «eine schöne zarte Braut»), которую, дрожа (zitternd), хочет «поймать»/уловить:

О совершенный, дивный звук!
Дерзал когда-то лишь мечтать я,
Что ты придешь, как нежный друг,
В мои несмелые объятья!

(O wundervoller Meisterlaut!
Wie gibst du meinem Lustverlangen
Gleich einer schönen, zarten Braut
So scheu und zitternd dich gefangen!) [4, 46]

Важный момент − в данном тексте, говоря о музыкальности, Г. Гессе использует понятие «Meisterlaut» («совершенный, абсолютный звук»), которое закрепляет немецкую традицию XIX в. − трактовать музыку как высшее искусство и соотноситься с романтической концепцией «абсолютной музыки».

Важное место тема музыки занимает в романе «Демиан» (1919), где она соотносится с главной темой − искусства и творческой личности. Это произведение представляет сложную модификацию разновидности немецкого Künstlerroman («романа о художнике») − жанра, заданного Гете и романтиками. Главный герой, Эмиль Синклер, проходит тернистый путь познания мира и самопознания. На этом пути он сталкивается с двумя ключевыми личностями, определяющими его как художника – загадочным Демианом и Евой.

Здесь автор прибегает к особым приемам создания музыкального текста, из которых исследователи особенно выделяли сонатную форму как композиционный элемент. Текст произведения «Демиан» построен по принципу сонаты – музыкальной формы, состоящей из трех элементов: экспозиции, в которой противопоставляются две главные темы, второй части, где эти темы развиваются, и третьей части, в которой вновь повторяется противопоставление, но уже на новом уровне.

Кроме того, исследователи выделяли в «Демиане» и полифонический принцип как общий, более сложный, подход. «Полифония – в узком музыковедческом смысле – термин, обозначающий вид многоголосия, основанный на одновременном сочетании двух или нескольких самостоятельных мелодий» [3, 59]. В результате эти мелодии должны прийти к одному целому, к гармонии. Полифонический принцип связан с варьированием главных тем, и главное – с созданием эффекта подвижности, «текучести»: «В литературоведении термин «полифония» был введен М. Бахтиным для обозначения диалогизма в романе, но в дальнейшем был распространен и на другие жанры» [5, 108].

Один из главных полифонистов – Иоганн Себастьян Бах – композитор, которым восхищался Гессе, и музыка которого становится особенным знаком в романе «Демиан». В этом произведении Гессе в стремлении создать двойственное, сложно пересекающееся в основных линиях повествование, прибегает к полифоническому принципу создания текста, соотнесения образов, рождения смыслов. Этот принцип представляется нам ведущим.

Присутствие полифонического начала мы находим с первых глав книги – оно знаменует наличие двух миров, «светлого» и

«темного». Существуя изначально только в родительском доме, в «светлом» мире, герой ощущает безопасность, уют и собственную причастность к чему-то чистому и безгрешному. «Светлый» мир не ранит, не внушает страх, не оставляет неопределенности: «Этого мира следовало держаться, чтобы жизнь была ясной и чистой, прекрасной и упорядоченной» [6, 9].

При этом Эмиль всегда ощущал присутствие другого мира. «Темный» мир одновременно и страшил, и манил главного героя. Эмиль находил в «темном» мире что-то загадочное, интригующее: «Порой мне даже милее всего было жить в этом запретном мире, и возвращение домой, к светлому – при всей своей необходимости и благотворности – часто ощущалось почти как возврат к чему-то менее прекрасному, более скучному и унылому» [6, 10]. Осознавая двойственность своей натуры, Эмиль констатирует и свое тяготение к «темному», «запретному» миру.

«Светлый» и «темный» миры не просто сосуществуют в сознании главного героя Эмиля Синклера, но и образуют сложное контрастное единство: «И самое странное – как оба эти мира друг с другом соприкасались, как близки они были друг другу!» [6, 10]. Эти миры сопровождают героя на протяжении всего повествования, создавая отдельный пласт реальности, пересекаясь и скрещиваясь между собой. Они будто состоят в полифоническом диалоге и на первый взгляд выражают совершенно разные ценности, но на самом деле ведут к одному целому – к познанию героя самого себя, принятию всех своих сторон.

Следующий «полифонический пласт» можно найти в реализации мотива двойничества в романе и соответствующим ему взаимоотношениям главного героя с Максом Демианом. Последний одновременно является и полной противоположностью Эмиля, и его наставником, и спутником героя на пути познания самого себя. Демиан направляет Эмиля, не оставляет его в трудные минуты. Присутствие Демиана Эмиль ощущает на протяжении всего своего взросления, даже когда того нет рядом физически.

Во время учебы в пансионе для мальчиков герой чувствует, как вновь теряет ориентиры, вновь ищет свое место. В этом поиске он примеряет на себя разные роли – и главного заводилы похождений со школьными соратниками, и застенчивого влюбленного юноши,

и художника. Пытаясь понять себя, Эмиль пишет картины. И в один из таких моментов герой осознает, что перед ним лицо Демиана, которое он неосознанно воспроизвел. Портрет имеет некую таинственную власть над героем, притягивая его к себе. Много дней Эмиль проводит, общаясь с портретом. Вскоре герой осознает, что перед ним теперь не лицо Демиана, а его собственное: «Я долго сидел перед портретом и когда он уже погас. И постепенно у меня возникло чувство, что это не Беатриче, и не Демиан, а я сам» [6, 111]. Так Эмиль впервые осознает, что Демиан является частью его самого, его двойником.

В то же время Эмиль с самого первого знакомства понимает, что Демиан принадлежит «темному» миру, он окутан тайной. Макс Демиан пробуждает в Эмиле странные, пугающие его желания. В одном из ночных кошмаров он видит Демиана, который заставляет его убить отца.

Макс Демиан закладывает в душе Синклера первые зерна сомнений в тех истинах, которые раньше казались нерушимыми. Так, например, в полемике героев о библейской истории о Каине и Авеле мы находим еще один полифонический пласт. Вольно интерпретируя канонический сюжет, Демиан вселяет страх и ужас в Эмиля. Он выражает недопустимую для героя мысль – эту историю можно воспринимать по-другому, потому что «…на все можно смотреть и совсем не так, как учителя, и тогда они большей частью приобретают куда лучший смысл» [6, 37]. Демиан видит в Каине мужественного и сильного человека, который был награжден особенной печатью, что повторяет романтическую формулу этого вечного образа. Однако Эмиль Синклер в ужасе – для него до этого момента существовало только строгое разделение на «черное» и «белое», на «темный» и «светлый» мир, но теперь это убеждение разрушается под влиянием Демиана. Именно в этот момент герой осознает и свою собственную двойственность.

Важной фигурой в тексте является органист Писториус, с которым Эмиль знакомится заочно: «Проходя мимо этой церкви в очередной раз, я снова услышал орган и узнал музыку Баха» [6, 130]. Здесь Гессе возвращается к знаковому образу одного из своих любимых композиторов: «Орган был небольшой, но хороший, а играли на нем замечательно, с необыкновенным, очень личным

выражением воли и упорства, звучащим как молитва» [6, 130]. У героя создается впечатление, что «играющий знает, что в этой музыке спрятано сокровище, и домогается этого сокровища, бьется и борется за него, как за собственную жизнь» [6, 130]. Таким образом, Писториус, как и сам Гессе, сумел найти в музыке тот самый «совершенный звук» (Meisterlaut) и пытался его «поймать» (fangen).

Примечательно, что образ органа появляется не в первый раз в произведениях Гессе. Как отмечает О. Б. Элькан, органная музыка в творчестве Гессе – «один из мотивов, один из главных «сюжетообразующих элементов»» творчества [7, 74]. Так в стихотворении «Орган» («Orgelspiel») писатель сравнивает звук инструмента с музыкой, что в божественном порыве устремляется ввысь:

Гулкий вздох – и снова громом полнит своды
Звук органа. В трепете глубоком
Внемлет паства многогласным токам
Слез, томленья, ангельской свободы –
Музыке, что ввысь растет волнами

(Seufzend durchs Gewölbe zieht, und wieder dröhend,
Orgelspiel. Andächtige Gläubige hören,
Wie vielstimmig in verschlungene Chören,
Sehnsucht, Trauer, Engelsfreude tönend,
Sich Musik aufbaut zu geistigen Räumen) [4, 218]

Автор вкладывает в уста Синклера и определение «*музыкальности*» как абсолютного идеального начала: «В музыке, если иметь в виду технику, я мало что понимаю, но именно это выражение души я инстинктивно понимал с детства и музыкальность чувствовал в себе как нечто само собой разумеющееся» [6, 130].

Органист также становится своеобразным наставником Синклера. Именно он высказывает убеждение, что отличие художника (Синклера) от толпы определяет его индивидуальность, а призвание каждого человека в том, чтобы найти путь к самому себе.

Он также сообщает Эмилю идею «двойственного бога» Абраксаса − соединяющего в себе одновременно божественное и дья-

вольское, идею, поданную еще Демианом. Эмилю вспоминаются слова Демиана: «…чтить надо уметь весь мир, поэтому нужно либо иметь Бога, который был бы также и дьяволом, либо учредить наряду с богослужением и служение дьяволу… И вот, значит, Абраксас был богом, который был и Богом, и дьяволом» [6, 123]. Устами Демиана и учением Писториуса вновь утверждается мысль о том, что «светлый» и «темный» миры не только сосуществуют, но и неразрывно взаимодействуют, пересекаются друг с другом, создавая неожиданные контрастные «изломы» явлений (эта мысль будет представлена также и в романе Т. Манна «Доктор Фаустус»).

Своеобразной «кодой» произведения, в которой сходятся и достигают кульминации все важные линии романа, и прежде всего – воплощающие концепцию двоемирия (искусства и жизни, света и тьмы, божественного и демонического, поиска и завершения и т. д.) – становится обретение некой «идеальной любви», соотнесенное с включением еще одной сюжетно-тематической линии − линии госпожи Евы. Точкой скрещивания всех составляющих пути героя становится ее дом.

Эмиль Синклер попадает туда уже после случайной встречи с Демианом, и там, как ему кажется, он обретает истинное счастье. Он чувствует, будто весь его путь до этого был направлен в этот дом, к госпоже Еве, к которой Эмиль проникается сильным чувством. Она предстает мудрой, спокойной женщиной, обладающей красивой и таинственной внешностью. Она подобна богине, излучающей особый свет. Ева гармонична как сама природа.

Идея «нового бога», таким образом, воплощается в женщине Еве, к которой Синклер приходит через раздвоенность и смятение. Он не только влюбляется в нее и очаровывается ее красотой, но и видит в ней «новый облик, в котором ему предстала его судьба, от нее веяло уже не суровостью, не одиночеством, а зрелостью и радостью!» [6, 188]. Встреча с Евой знаменует новый этап на пути становления героя как личности.

Таким образом, в романе «Демиан» музыкальность текста является важнейшей составляющей на пути читателя к смыслу. Разные противоречивые миры и пласты повествования повторяются, пересекаются, «накладываются» друг на друга и образуют цельное созвучие, выстраивая путь героя к самому себе.

Литература

1. *Рожкова Н. В.* Феноменология искусства в творчестве Германа Гессе / Н. В. Рожкова // NOMOTHETIKA: Философия. Социология. Право. – 2010. – № 2 (73). – С. 192–200.

2. *Мюнстер Е. Г.* Музыка и живопись / Е. Г. Мюнстер // Hermann Hesse. – URL: http://www.hesse.ru/articles/muenster/read/?ar=muz&page=1 (дата обращения: 13.05.2024).

3. *Руколеева Р. Т.* «Соната в прозе» : гармония слова и музыки в творчестве Германа Гессе / Р. Т. Руколеева // Дискуссия. – 2011. – С. 58–63.

4. *Гессе Г.* Искусство пути. Избранная лирика. – Москва : Касталия, 2023. – 254 с.

5. *Корешкова М. Е.* Полифония : от музыки к литературе / М. Е. Корешкова // Вестник культурологии. – 2002. – С. 107–116.

6. *Гессе Г.* Демиан / Г. Гессе. – Москва : АСТ, 2023. − 220 с.

7. *Элькан О. Б.* Роман Г. Гессе «Игра в бисер» как музыкально-литературный ребус / О. Б. Элькан // Вестник Томского государственного университета. – 2017. – № 28. – С. 68–80.

УДК 655.26

А. В. Стрелецкая

Воронежский государственный университет

ДИЗАЙНЕРСКИЙ ПРОЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ РОМАНА В. ШКЛОВСКОГО «ZOO, ИЛИ ПИСЬМА НЕ О ЛЮБВИ» НА ОСНОВЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ИЗДАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Аннотация. *Целью данной статьи является разработка концепции дизайнерского проекта художественного оформления романа В. Шкловского «Zoo, или Письма не о любви» на основе сравнительного анализа дизайнерских решений и приемов, использованных при оформлении отечественных и зарубежных изданий. Определение наиболее удачных вариантов дизайна обложек поможет созданию такого варианта оформления, которое будет соответствовать содержанию и стилистике литературного произведения.*
Ключевые слова: *дизайнерские решения, В. Шкловский, роман «Zoo, или Письма не о любви».*

Abstract. *The purpose of this article is to create the concept of design project for the decoration of V. Shklovsky's novel «Zoo, or Letters not about Love» based on a comparative analysis of design solutions and techniques used in the design of domestic and foreign publications. Determining the most successful cover design options will help to create a design that will correspond to the content and style of the literary work.*
Key words: *design solutions, V. Shklovsky, the novel «Zoo, or Letters not about love».*

Процесс создания книги состоит из множества этапов, одним из которых является ее визуальное оформление. Оно играет важную роль, так как дизайн обложки может значительно повлиять на дальнейшее восприятие текста и общее впечатление от изда-

© Стрелецкая А. В., 2024

ния. Тщательно разработанный дизайн может стать основополагающим фактором, влияющем на выбор при покупке той или иной литературы [1].

Книга В. Шкловского «Zoo, или Письма не о любви» (1923) – это один из примеров литературы первой волны русской эмиграции, который при всем своеобразии содержания ранее не являлся объектом исследования в контексте дизайна обложки. Для оформления эпистолярного романа, изданного на разных языках, не всегда формировались удачные дизайнерские концепции, найти пример интересного решения и на современном российском книжном рынке очень сложно.

«Zoo, или Письма не о любви» – это эпистолярный роман, его структура является новаторской и экспериментальной. Автор использовал мотив любви, но невзаимной, что позволило ввести запрет говорить о ней. Это дало ему возможность разнообразить темы текста. Шкловский показывает, как запрет на определенный тип высказываний может привести к созданию новой литературной формы и расширить количество затрагиваемых тем. Такая особенность выдвигает текст на границу художественной литературы [2], [3].

Своеобразие такого произведения достаточно сложно выразить через визуальные образы в дизайне обложки, поэтому художники XX в. и современные издатели прибегали ко множеству приемов в оформлении, чтобы подчеркнуть необычность и оригинальность книги.

Первое издание 1923 г., оформленное Э. Лисицким, можно считать примером успешной реализации конструктивистских принципов в дизайне (рис. 1). Для многих последующих современных изданий оно стало источником вдохновения. Именно это издание задало тенденцию

Рис. 1. Издательство «Геликон», 1923 г.

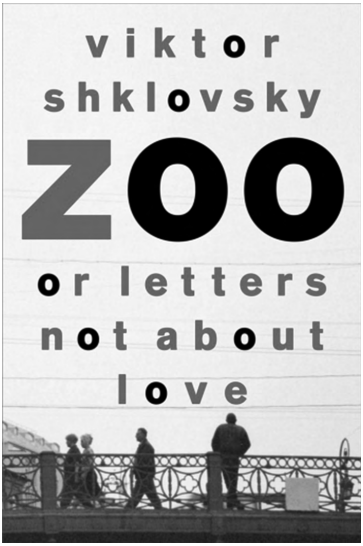

Рис. 2. Издательство «Dalkey Archive Press», 2002 г.

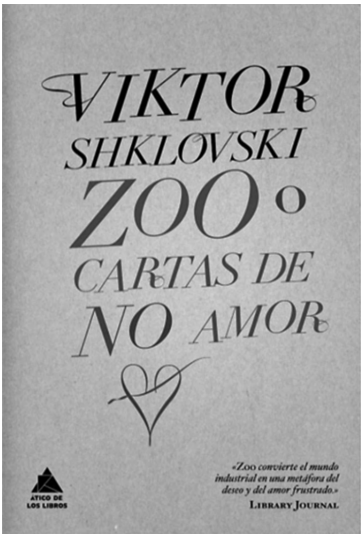

Рис. 3. Издательство «Átiсo de los Libros», 2010 г.

фокусировать внимание читателя на названии книги и использовать типографику как выразительный и самодостаточный элемент композиции [4].

Современную адаптацию оформления первого издания выполнило издательство «Dalkey Archive Press» в 2002 г. Их вариант дизайна книги очень схож с дизайном 1923 г. по цветовой гамме и композиционному решению. Внешний вид обложки является примером удачного переосмысления первоначального варианта (рис. 2).

Еще одним удачным примером является обложка, выполненная издательством «Átiсo de los Libros» в 2010 г. Фон, имитирующий состаренную бумагу, и шрифт, дополненный каллиграфией, создают ассоциацию с письмом, что создает прямую параллель с содержанием текста (рис. 3).

Можно выделить следующие наиболее часто используемые приемы в оформлении «Zoo, или Письма не о любви».

1. Фокус на названии книги: в семи из десяти проанализированных обложек слово «Zoo» является доминантной частью композиции. Слово, выбранное в качестве акцента, будет привлекать внимание, выделяя книгу среди массы других изданий, это дает дизайнерам неко-

торую вариативность при создании визуальных образов. Данный композиционный прием мог быть заимствован у самого первого издания книги.

2. Яркие цвета и контрасты: во многих обложках используются яркие контрастные цвета, чаще всего красный. Такая концепция могла быть также заимствована у первого издания, сделанного в стиле конструктивизма. Так или иначе, в трех обложках красный цвет используется для текстового оформления.

3. Использование типографики: в большинстве обложек особое внимание уделяется выбору типографики, оформлению печатного текста. Чаще всего используется равнотолщинный гротеск, строгий шрифт без засечек. Вторым по частоте использования является антиква. Один раз была использована антиква с элементами каллиграфии и рукописный шрифт.

4. Появление на обложках образов животных: при ознакомлении с произведением дизайнеры могли вдохновиться концепцией и метафорами, связанными с образами животных. Поэтому на обложках «Zoo, или Письма не о любви» появляются медведи, слоны и лебеди.

5. Минимализм и простота: это еще один прием, который достаточно часто встречался в оформлении изданий. Общим является то, что основной акцент в таких обложках делается на текст, который осмысляется как доминанта композиции [5].

Можно сделать вывод, что при наличии общих тенденций, оформление обложек представлено большим разнообразием в выборе композиции, цвета, шрифта, визуальных элементов, поэтому они сильно отличаются друг от друга.

Сегодня зарубежные издательства обнаруживают особый интерес к данному произведению. В последнее время именно за рубежом активно переводят и издают такую литературу. К сожалению, тенденции современного российского книжного рынка прямо противоположны, с 2009 г. не было ни одного масштабного переиздания «Zoo, или Письма не о любви», соответственно, не было и редизайна.

Несмотря на то, что есть удачные примеры оформления, все обложки «Zoo, или Письма не о любви» лишь формально описывают произведение. Это указывает на потребность в переосмысле-

нии оформления издания и создании нового, современного дизайна, который будет отвечать потребностям потенциального читателя и отображать содержание произведения.

Образ любовного письма является самым ожидаемым вариантом для использования на обложке данного произведения. Несмотря на это, он прямо или косвенно был востребован только в двух обложках.

Для реализации этой идеи нами был выбран образ почтового конверта: указание на жанр романа в письмах. Подобная концепция ранее не реализовывалась. В дизайнерский проект книги В. Шкловского «Zoo, или Письма не о любви» вошло оформление обложки, титульного листа и разворота с иллюстрацией.

Концепция дизайна построена на использовании образа почтового конверта на обложке. Внешний вид конверта создавался на основе реальных примеров конвертов конца XIX и начала XX в.

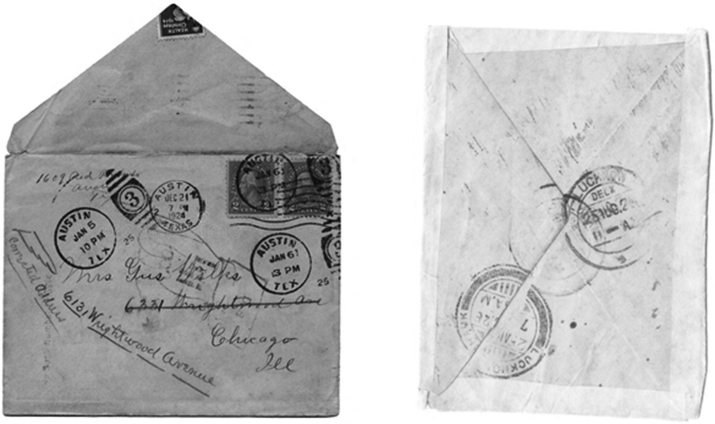

Рис. 4. Вспомогательные изображения, используемые для разработки концепции дизайна обложки

Выбор шрифтов важен при реализации концепции данного издания. Письма пишутся автобиографическим героем, то есть он является отражением фигуры автора, поэтому было принято решение подобрать шрифт, похожий на почерк В. Шкловского. Для выполнения этой задачи необходимо подобрать рукописный шрифт.

Для этого был проанализирован почерк автора: некрупный, буквы имеют округлую форму, в написании букв присутствует небольшая хаотичность, также почерк характеризуется наличием расстояния между буквами. Заглавные буквы и окончания слов могут быть написаны размашисто и крупно, но строчные буквы мелкие.

Для передачи рукописного шрифта, имитирующего почерк В. Шкловского, были выбраны два шрифта: Coraline и Pushkin Script Low. Сочетание этих шрифтов позволило создать имитацию почерка автора. Для текстовой информации на корешке и аннотации был использован классический шрифт с засечками AGGaramond Cyr.

При оформлении обложки было принято решение изобразить основные элементы на лицевой стороне (рукописный текст, пометки, печати), так как это необходимо для создания привлекательного и интересного дизайна, хотя обычно марки, печати и рукописный текст располагаются на обратной стороне конверта (рис. 5).

Имитация состаренной бумаги конверта и пожелтевших от времени страниц необходима для того, чтобы усилить концепцию издания.

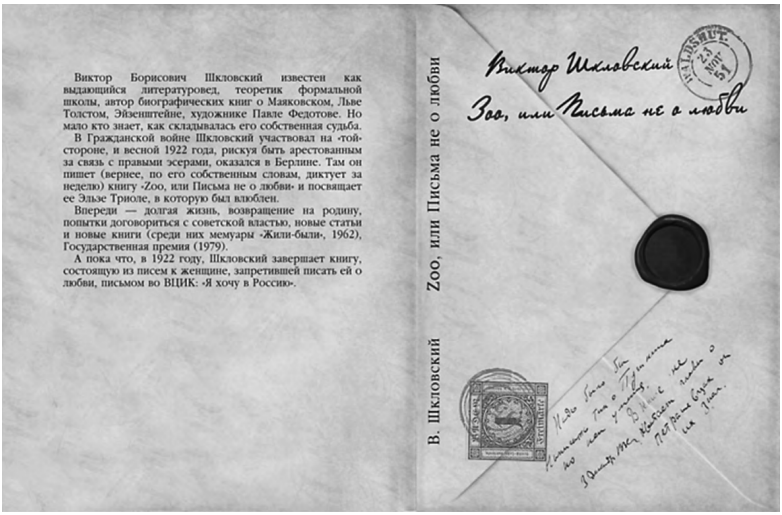

Рис. 5. Дизайн обложки издания «Zoo, или Письма не о любви» В. Шкловского

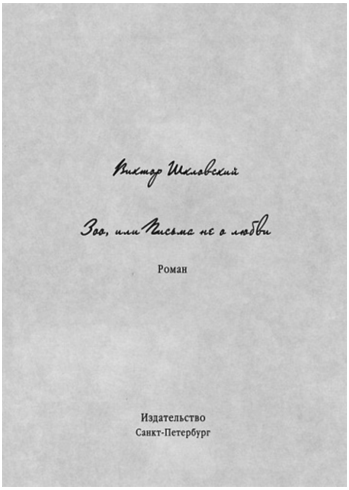

Рис. 6. Оформление титульного листа издания

Оформление титульного листа выполнено в соответствии с общими принципами концепции данного дизайнерского проекта (рис. 6).

Для оформления разворота, иллюстрирующего концепцию, было выбрано «Письмо семнадцатое», в котором автор рассказывает о городах Германии (рис. 7). На левой стороне разворота находится архитектурная зарисовка вида церкви в Гамбурге. Иллюстрация выполнена в технике черно-белой графики с визуальными акцентами в виде акварельного фона. Поверх графического рисунка размещены цветовые акварельные пятна. Соединены живописная и графическая техники для создания визуального акцента. Для неба использованы нежные оттенки синего и фиолетового, а здание выделено полупрозрачным красным, что соответствует реальному цвету изображенных

ПИСЬМО СЕМНАДЦАТОЕ

О неизбежности и предсказанности развязки. В ожидании ее корреспондент пишет сперва о Гамбурге, потом о серебяном, в полоску, Дрездене и, наконец, о городе готовых домов — Берлине; дальше речь идет о кольце, через которое продеты все мысли автора, о ночном пути его под двенадцатью железными мостами и о встрече.

И еще о том, что слова бесполезны.

Совершенно спутался, Аля! Видишь ли, в чем дело: я одновременно с письмами к тебе пишу книгу. И то, что в книге, и то, что в жизни, спуталось совершенно. Помнишь, я писал тебе про Андрея Белого и про метод? В любви есть свои методы, свои логики ходов, без меня и без нас установленная. Я произнес слово любви и пустил дело в ход. Началась игра. Где любовь, где книга, я уже не знаю. Игра развивается. На третьем или четвертом печатном листе я получу свои шах и мат. Начало уже сыграно. Никто не может изменить развязки.

Трагические концы, минимум — разбитое сердце, предсказаны романом в письмах.

А пока расскажу только для себя о месте, где происходит действие.

Берлин трудно описать.

Если описывать Гамбург, то можно сказать что-то о чайках над каналами, о магазинах, о домах, наклонившихся над каналами, о всем, что принято рассказать.

Когда въезжаешь в свободный порт города Гамбурга, то раздвигаются шлюзы как занавес. Театральный эффект. Громадное водное поле, кланяющиеся подъемные краны, черные черпаки, набирающие из пароходов в рот уголь. Челюсти у них откидываются сразу в обе стороны, как у крокодилов. Высокие, вышиной в выстрел из нагана, решетчатые подъемники портального типа. Плавучие элеваторы, которые могут высосать за день до 35 000 пудов зерна. Подцепить к такому сосуну и сказать: «Дорогой товарищ, высоси из меня, пожалуйста, 35 000 любовных чертей, которые завелись в душе».

Или попросить самый большой кран, чтобы он поднял меня за шиворот и показал загруженную шлюзами Эльбу, много железа, пароходы, перед которыми автомобили — только блохи. И чтобы сказал мне паровой кран: «Смотри, сентиментальный щенок, на железо, поднятое дыбом. Не хорошо пить и плакать, а если не можешь жить, то всунь свою голову в железный угольный черпак, чтобы ее откусило».

Правильно!

Гамбург описать можно.

Рис. 7. Оформление разворота издания

зданий. Это создает контраст между графическими элементами и цветной основой [6].

На правой стороне разворота помещен текст. Заголовок выделен жирным шрифтом, за ним следует преамбула, выделенная курсивом и декоративными виньетками, отделяющими начало письма и преамбулу от основного текста. Основной текст выровнен по краям, что обеспечивает легкость чтения. Также верстка текста соответствует авторской задумке: отдельные предложения часто дробятся и выносятся на новую строку.

В результате анализа дизайнерских решений было разработано новое, актуальное оформление для издания «Zoo, или Письма не о любви» В. Шкловского. Концепция оформления обложки с использованием образа почтового конверта и рукописного шрифта подчеркивает жанровую специфику романа в письмах.

Литература

1. Графический дизайн. Современные концепции : учеб. пособие для вузов / Е. Э. Павловская [и др.] ; отв. ред. Е. Э. Павловская. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Юрайт, 2023. – 119 с. // Образовательная платформа Юрайт. – URL: https://urait.ru/bcode/515527 (Дата обращения: 12.10.2023).

2. *Шкловский Виктор Борисович* // Россия : Энциклопедия Кругосвет. URL : https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SHKLOVSKI_VIKTOR_BORISOVICH.html (дата обращения: 11.10.2023).

3. *Шкловский В.* Zoo, или Письма не о любви : роман / В. Шкловский. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2009. – 288 с.

4. *Левченко Я.* Это не любовь : Грамматика ощущений в одном эпистолярном романе : статья / Я. Левченко // Новое литературное обозрение. – 2019. – Т. 159. –№ 5. – С. 125–138.

5. *Кузвесова Н. Л.* Графический дизайн : от викторианского стиля до ар-деко : учеб. пособие для вузов / Н. Л. Кузвесова. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Юрайт, 2023. – 139 с. // Образовательная платформа Юрайт. – URL: https://urait.ru/bcode/515585 (дата обращения: 12.10.2023).

6. Основы дизайна и композиции: современные концепции : учеб. пособие для среднего профессионального образования / Е. Э. Павловская [и др.] ; отв. ред. Е. Э. Павловская. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Юрайт, 2023. – 119 с. // Образовательная платформа Юрайт. – URL: https://urait.ru/bcode/517147 (дата обращения: 12.10.2023).

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I. Работы преподавателей и аспирантов

Белоусова П. В. Книжная серия как способ формирования круга детского чтения (на примере серии «Детские классики» издательства «Самовар») 3

Гладышева А. П. Коллекция малотиражных художественных изданий, вышедших в последние десятилетия за рубежом на русском языке 9

Грачева Ж. В. Читательские тактики, теория чтения и понятие «библиотека» в книге Пьера Бойяра «Искусство рассуждать о книгах, которых вы не читали» 15

Житенев А. А. О пластике зримого мира в рассказах Рида Грачева 21

Загоровская О. В. Книжный язык как понятие русской лингвокультуры: традиции и новаторство 30

Зылевич Д. П. Интерпретация жанра драматических произведений в современной белорусской издательской практике 39

Кондратенко А. И. Работа приокского издательства в оценках орловских писателей (1960–1980-е гг.) 46

Леденёва Ж. А. Книжный и художественный мир писателя, иллюстратора В.А. Кораблинова (1906–1989). Экспонаты музейных коллекций 59

Нагина К. А. Русская классика в советских экранизациях: служба и брак как измерение жизни героев 65

Недосейкин М. Н. Жанр панегирика в «прекрасную эпоху»: вариант А. Франса 74

Норенко М. В. Реализация фольклорных элементов в российских видеоиграх жанра «фэнтези» 80

Позднякова О. В. Коллажирование как особая художественная техника в иллюстрировании детской книги 84

Попов С. А. Мемуаристика как средство исследования исчезнувших топонимов 89

Ситникова Е. В. Свободный ассоциативный эксперимент как одна из методик исследования национально-культурной специфики внутреннего лексикона человека 97

Сун Сюмэй, Яровая Т. В. Перевод, исследование и рецепция творчества Л. Андреева в Китае 108

Сун Сюмэй, Яровая Т. В. Глобальные проблемы современности в философском аспекте (на примере романа Ч. Т. Айтматова «Плаха») 115

Тернова Т. А. Поэма А. Мариенгофа «Магдалина» в иллюстрациях Г. А. В. Траугота 123

Тихонова О. В. Страшно vs красиво. Новые серии детских книг..... 132

Токарева Н. В. Саммари-литература на российском книжном рынке... 139

Хань Юэ. Творчество внутри творчества: литературное письмо и культурная память в романах В. Набокова (на примере романов «Машенька» и «Защита Лужина») 145

Чигирева Е. М. Идеи библиопсихологии в деятельности просветителей Воронежской губернии 160

Швецова О. А. Книга как одна из констант русской ментальности 171

Шпилевая Г. А., Бондаренко В. А., Толчеева Е. А. О синтетической книжной форме XIX века («Тарантас. Путевые впечатления» (1845) В. А. Соллогуба: текст и иллюстрации, которые иногда «живут своей жизнью») 178

РАЗДЕЛ II. Работы бакалавров и магистрантов

Аскерли Э. Ю. Разрыв как вход в потусторонность в рассказах В. Набокова 184

Вэнья Чжан. Образы казаков в украинских повестях Н. В. Гоголя..... 189

Вереин А. С. Архетип Тени в романе «Бойцовский клуб» и его экранизации 196

Витович А. О. Аллюзии в повести В. Аксенова «Сундучок, в котором что-то стучит» 200

Волковская Е. А. Сравнительный анализ дизайнерских приемов в оформлении обложек «Дневника» Юрия Нагибина 207

Горбунов С. А. Удачные примеры в оформлении романа Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» 213

Городничев И. А. «Носорог» Э. Ионеско: от новеллы к пьесе 217

Григорьева У. С. Современные российские издательства, занимающиеся выпуском изданий для незрячих и слабовидящих в России 222

Гришина К. В. Стереотипы массовой культуры в литературе современного постмодернизма (на примере романа В. Пелевина «KGBT+») 227

Кашников Н. Е. Дизайнерские решения публикации романа В. В. Набокова «Машенька»: от прошлого до современности 234

Крашенских Д. С. Динамика акустических образов в лирике Б. Ахмадулиной 1960-х годов 243

Миронова Я. А. Особенности наименования китайских автомобильных брендов в современной российской рекламе 251

Мовчан А. А. Визуализация текста в юношеской прозе Валерия Воскобойникова 256

Новикова Д. Д. Неформальный антропонимикон: дифференциация понятий 262

Новокщенов И. А. «Хроники раздолбая» П. Санаева: несуществующий сиквел повести «Похороните меня за плинтусом» 270

Пенькина Ю. С. Музыка в пространстве романа Г. Гессе «Демиан» ... 275

Стрелецкая А. В. Дизайнерский проект художественного оформления романа В. Шкловского «Zoo, или Письма не о любви» на основе сравнительного анализа отечественных и зарубежных изданий произведения 283

Научное издание

КНИГА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Сборник научных статей

Выпуск 12

Книга: пространство взаимодействий и трансформаций

Корректоры: студенты направления «Издательское дело» ВГУ
К. В. Белокрылова, О. В. Бочарникова, С. А. Горбунов, Д. С. Дешевицына, А. Е. Приходченко, Т. О. Рыбникова, Е. В. Фирсова

Компьютерная верстка *Е. Е. Комаровой*

Подписано в печать 17.02.2025. Формат 60×84/16
Усл. печ. л. 17,1. Тираж 100 экз. Заказ 585

Издательский дом ВГУ
394018 Воронеж, пл. Ленина, 10
Отпечатано в типографии Издательского дома ВГУ
394018 Воронеж, ул. Пушкинская, 3