

СЕКЦИЯ 4

«АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

ОГЛАВЛЕНИЕ

ФОРМИРОВАНИЕ ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПОНЯТИЯ «ПЕЙЗАЖ» В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ БЛИЯЛКИНА Т.А, ПЫХТИНА Ю.Г.	360
СРЕДСТВА ПЕРЕДАЧИ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ ГЕРОЕВ ЭПИСТОЛЯРНОГО ЖАНРА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА И.В. ГЁТЕ «СТРАДАНИЯ ЮНОГО ВЕРТЕРА» И НОВЕЛЛЫ С. ЦВЕЙГА «ПИСЬМО НЕЗНАКОМКИ») Гвоздева А.П.	367
МОТИВ ПУТИ В ЛИРИКЕ Н. С. ГУМИЛЁВА Дмитриева Е. М.	373
ТВОРЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЯПОНИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА Жаглова Т.М.	376
ОТОБРАЖЕНИЕ ГЕНОЦИДА ЕВРЕЙСКОГО НАРОДА В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ДНЕВНИКА АННЫ ФРАНК) Загоруйко С.А.	382
СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ИНТЕНЦИИ ЗАПУГИВАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖАНРА «ХОРРОР» Кобзарева В.С.	386
ЛЕКСИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ РЕЧИ В ПОВЕСТИ «ПРЕВРАЩЕНИЕ» Ф. КАФКИ Макеева Е. В.	389
СТИХОТВОРНЫЕ ПЕРЕНОСЫ (ENJAMEMENTS) ПОЭМ И.С.ТУРГЕНЕВА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОГО СТИХОТВОРНОГО ЭПОСА Матяш С.А.	393
ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА БИБЛЕЙСКИХ СЛОВ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА Пороль О.А., Дмитриева Н.М., Просвиркина И.И.	400
К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ». ОБРАЗ РЕБЕНКА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ Петрова М.В., Проваторова О.Н.	409
ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ПЕЙЗАЖА В КНИГЕ ОЧЕРКОВ А.П. ЧЕХОВА «ОСТРОВ САХАЛИН» Бершацкая Н.П., Проваторова О.Н.	418
ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА Е.С. ЧИЖОВОЙ «ТЕРРАКОТОВАЯ СТАРУХА» Пыхтина Ю.Г.	423
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ РЕАЛИЗАЦИИ ИРОНИИ И САТИРЫ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ Рязова Е.А., Темкина В.Л.	428

ФОРМИРОВАНИЕ ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПОНЯТИЯ «ПЕЙЗАЖ» В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ

**Блиялкина Т.А, магистрант
Пыхтина Ю.Г., д-р филол. наук, доцент
Оренбургский государственный университет**

Важную роль в литературном произведении играет пейзаж, поэтому в школьной практике данная категория рассматривается во всем многообразии функций: и как фон, указывающий на место и время действия, и как форма психологической характеристики героев, и как средство создания образа лирического героя, и как источник рассуждений автора, и как характеристика социальных условий жизни, и как средство создания местного колорита.

В данной статье мы ставим целью проанализировать, в какой последовательности и в каком объеме формируется представление о пейзаже в современной школе. Основным материалом для исследования послужили учебно-методические комплексы, входящие в Федеральный перечень на 2019-2020 учебный год (анализировались только УМК, имеющие полную линейку учебников). Обзор школьных программ по литературе с точки зрения изучения пейзажа представлен в таблице 1.

Анализ вариативных программ позволил нам отметить разницу в содержании, объеме и последовательности введения категории «пейзаж» в школьном курсе литературы. Так, в программах Б.А. Ланина и Т.Ф. Курдюмовой первоначальное представление о функциях пейзажа в 5 классе формируется на примере эпического произведения (В.Г. Короленко «Слепой музыкант», К.Г. Паустовский «Повесть о жизни»). Г.В. Москвин, в свою очередь, предлагает рассмотреть пейзажные образы и особенности создания картин природы, начав с лирики (С.А. Есенин «Белая берёза») [5;7].

В.Я. Коровина для знакомства с пейзажем выбирает как эпические, так и лирические произведения. Первое знакомство с функциями пейзажа происходит при изучении рассказа И.С. Тургенева «Муму», в дальнейшем представление о пейзаже развивается при изучении лирических произведений на материале стихотворений И.А. Бунина, А.А. Прокофьева, Д.Б. Кедрина и др. [4].

Более обширно категория пейзажа в 5 классе представлена в программе И.Н. Сухих. Автор предлагает последовательно знакомить учеников с данным понятием, начиная с наблюдения над образами природы в лирическом произведении, поэтапно сформировать более полное представление о лирическом пейзаже (Ф.И. Тютчев «Тихой ночью, поздним вечером», А.С. Пушкин «Зимняя дорога»), рассмотреть его роль в создании образа героев, научиться соотносить пейзаж с понятием интерьера и портрета (Ю.К. Олеша «Три толстяка», В.Г. Короленко «Мгновение»), проводить сравнительный анализ лирических пейзажей на примере стихотворений А.С. Пушкина «Зимняя дорога» и «Бесы», а также выявлять роль изобразительно-выразительных средств в создании пейзажа [9].

Таблица 1 Анализ вариативных школьных программ по литературе

Программа (автор/редактор)	Обзор школьных программ по литературе с точки зрения изучения пейзажа						
	5 класс	6 класс	7 класс	8 класс	9 класс	10 класс	11 класс
Ланин, Б.А.	В.Г. Короленко «Слепой музыкант». Пейзаж и его композиционная роль в повести.	Б.Ш. Окуджава. Автор и пейзаж в лирическом стихотворении, особенности пейзажа в стихотворениях разных авторов. Образы природы как средство раскрытия души лирического героя. Философский смысл пейзажных стихотворений, их символичность. М. Горький «Детство». Картины природы в повести.	Н. Некрасов «Саша». Роль пейзажа в раскрытии образа главной героини произведения. А.Н. Майков «Осень». Лирический герой в пейзажной лирике Майкова. И.А. Бунин «Родина», «Листопад». Природа в изображении Бунина. Пушкинские традиции в пейзажной лирике поэта. М.А. Шолохов «Судьба человека». Роль пейзажа в произведении.	М.Ю. Лермонтов «Прощай, немытая Россия...», «Родина». Пейзаж как отражение души героя. И.С. Тургенев «Бирюк». Роль пейзажа в раскрытии образа героя. Повесть «Ася». Пейзаж в повести и его роль.	«Слово о полку Игореве». Пейзаж и его роль в произведении. А.П. Чехов «Крыжовник», «О любви». Художественная роль пейзажа. С.А. Есенин. Лирический герой и мир природа.	_____	М.А. Шолохов «Тихий Дон». Своеобразие пейзажа, его роль (углубленный уровень)
Москвин, Г.В.	Ф.И. Тютчев. Образы природы в лирическом произведении. Человек и жизнь природы. С.А. Есенин «Берёза». Особенность создания картин природы.	_____	А.К. Толстой «Не ветер, вея с высоты». Лирическое переживание жизни природы, ее красоты. И.С. Тургенев «Хорь и Калиныч», «Певцы». Роль пейзажа.	_____	М.Ю. Лермонтов «Мцыри». Природа в произведении.	И.С. Тургенев «Отцы и дети». Шесть пейзажей в романе.	_____
Сухих, И.Н.	М.М. Пришвин «Кладовая солнца». Роль пейзажей и вставных эпизодов. Ф.И. Тютчев «Тихой ночью, поздним вечером». Зрительная конкретизация	Н.А. Заболоцкий «Осенние пейзажи». Лирический пейзаж и способы его создания. М. Горький «Детство». Пейзаж и его	Н.В. Гоголь «Тарас Бульба». Особенности изображения человека и природы в повести. М. Горький «Песня о Соколе», «Старуха Изергиль». Романтический пейзаж.	И.С. Тургенев «Ася». Роль пейзажей и музыки в создании образов героев.	В.А. Жуковский. Элегии «Вечер» и «Море» - опыты нового приодоописания, пейзажа души.	Пейзажная лирика А.С. Пушкина	Л.Н. Толстой «Война и мир». Роль пейзажа в характеристике персонажей. М.А. Шолохов «Тихий Дон». Поэтика романа:

	<p>поэтического пейзажа (первоначальное представление о пейзажной лирике). А.С. Пушкин «Зимняя дорога», «Бесы». Лирический пейзаж в «Зимней дороге» и «Бесах» - сходство и различие. Изобразительно-выразительные средства в «Зимней дороге» и их роль в создании пейзажей. Ю.К. Олеша «Три толстяка». Пейзаж и портреты персонажей. В.Г. Короленко «Мгновение». Роль пейзажей и интерьеров в создании образа героя.</p>	художественная роль	<p>М.Ю. Лермонтов «Тучи», «Парус». Пейзажная лирика.</p>				<p>роль пейзажа, язык. А.А. Ахматова. Поэтика Ахматовой и традиции психологической прозы: роль пейзажа, детали, реплики. Лирика Рубцова. Северный пейзаж.</p>
Курдюмова, Т.Ф.	<p>К. Паустовский «Повесть о жизни». Мастерство пейзажа в прозе писателя.</p>	<p>С.Т. Аксаков «Детские годы Багрова Внука». Художественные особенности картины бурана (пейзаж в прозаическом произведении). М.Ю. Лермонтов. Место и роль пейзажа в художественном произведении. И.С. Тургенев «Бежин луг». Картины природы как естественный фон рассказов мальчиков.</p>	<p>М.Ю. Лермонтов «Мцыри». Особенности пейзажа. И.С. Тургенев «Свидание», «Стихотворение в прозе». Роль пейзажа в создании облика и характера героев.</p>	<p>А.С. Пушкин «Капитанская дочка». Портрет и пейзаж на страницах исторической прозы.</p>	<p>М.Ю. Лермонтов. Природа и человек в философской лирике.</p>	<p>И. Гончаров «Обломов». Пейзаж. Портрет, интерьер в художественном мире романа. И.С. Тургенев «Отцы и дети». «Тайный психологизм»: художественная функция портрета, пейзажа, интерьера. Л.Н. Толстой</p>	<p>М.А. Шолохов «Тихий Дон». Роль картин природы в изображении жизни героев.</p>

		И.А. Бунин «Детство», «Первый соловей». Лирический образ живой природы				«Война и мир». Портрет, пейзаж, диалог и внутренний монолог в романе.	
Коровина, В.Я.	И.С.Тургенев «Муму». Развитие представлений о пейзаже. И.А. Бунин, А.А. Прокофьев, Д.Б. Кедрин и др. Конкретные пейзажные зарисовки и обобщенный образ России.	А.С. Пушкин «Зимняя дорога». Приметы зимнего пейзажа. И.С. Тургенев «Бежин луг». Роль картин природы в рассказе. Пейзажная лирика А.А. Фета, Я. Полонского (развитие представлений о пейзаже). А.П. Платонов «Неизвестный цветок». Символическое содержание пейзажных образов.	И.С. Тургенев «Бирюк». Мастерство в изображении пейзажа.		В.А. Жуковский «Светлана». Сюжетный, фантастический, пугающий пейзаж.	И.С. Тургенев «Отцы и дети». «Тайный психологизм»: художественная функция портрета, интерьера, пейзажа; прием умолчания. Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание». Портрет, пейзаж, интерьер и их художественная функция. А. П. Чехов «Палата №6». «Попрыгунья». Роль художественной детали, лаконизм повествования, чеховский пейзаж, скрытый лиризм, подтекст.	

В 6 классе в программе Г.В. Москвина категория пейзажа не изучается. В программе Б.А. Ланина соотносится автор и пейзаж в лирическом произведении, рассматриваются образы природы как средство раскрытия души.

У И.Н. Сухих понятие пейзажа изучается с точки зрения способов его создания и художественной роли (Н.А. Заболоцкий «Осенние пейзажи», М. Горький «Детство») [7]. Т.Ф. Курдюмова, по сравнению с пятым классом, подходит к изучению понятия шире. Выбрав для изучения данной категории произведения как прозаические, так и поэтические, автор-составитель рекомендует постепенно углублять знания учеников, начиная с наблюдения за картинами природы (С.Т. Аксаков «Детские годы Багрова внука», И.А. Бунин «Детство»), переходя к определению места и роли пейзажа в художественном произведении (стихотворения М.Ю. Лермонтова). Т.Ф. Курдюмова и В.Я. Коровина включают в программу рассказ И. С. Тургенева «Бежит луг», на примере которого рассматриваются картины природы. В.Я. Коровина делает акцент на пейзажной лирике А.А. Фета и Я. Полонского, символическом содержании пейзажных образов в сказки-были А.П. Платонова «Неизвестный цветок» [4;5;10].

Изучение пейзажа в программе Б.А. Ланина в 7 классе начинается с лирических произведений Н.А. Некрасова («Саша»), А.Н. Майкова («Осень»), И.А. Бунин («Родина», «Листопад»). В произведении Н.А. Некрасова рассматривается роль пейзажа в раскрытии образа главной героини. Также автор программы обращает внимание на пушкинские традиции в пейзажной лирике И.А. Бунина, с целью формирования у школьников представлений о специфике пейзажа в творчестве разных поэтов. Через рассказ М.А. Шолохова «Судьба человека» Ланин предлагает раскрыть роль пейзажа в эпическом произведении [7]. Г.В. Москвин возвращается к понятию пейзажа и также акцентирует внимание на его роли (И.С. Тургенев «Хорь и Калиныч», «Певцы»)[10]. И.Н. Сухих продолжает знакомство с особенностями изображения человека и природы на примере повести «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя, вводит понятие «романтический пейзаж» (М. Горький «Песня о Соколе», «Старуха Изергиль») [9]. Роль пейзажа в создании облика и характера героев на примере произведений И.С. Тургенева («Свидание», «Стихотворение в прозе»), особенности пейзажа (М.Ю. Лермонтов «Мцыри») отражены в программе Т.Ф. Курдюмовой [5]. В.Я. Коровина акцентирует внимание на мастерстве автора в изображении пейзажа (И.С. Тургенев «Бирюк»)[4]. Стоит отметить, что для изучения пейзажа многие авторы-составители выбирают произведения И.С. Тургенева, который считается признанным мастером пейзажа в русской литературе.

Анализ программ показал, что в 8 классе пейзаж не рассматривается в программах В.Я. Коровиной и Г.В. Москвина [4;10]. В других программах изучение пейзажа продолжается уже на более «серьезных» произведениях. Так,

Т.Ф. Курдюмова предлагает школьникам проанализировать, как соотносится пейзаж и портрет на страницах исторической прозы (А.С. Пушкин «Капитанская дочка»)[5]. И.Н.Сухих и Б.А. Ланин на примере повести «Ася» Тургенева предлагают раскрыть роль пейзажей и музыки в создании и раскрытии образов героев. Ланин также рассматривает пейзаж как отражение души героя (М.Ю. Лермонтов «Прощай, немытая Россия...», «Родина»)[7;9].

В 9 классе на изучение пейзажа авторы вариативных программ выделяют по одному произведению, за исключением Б.А. Ланина. В «Слове о полку Игореве» и рассказах А.П. Чехова «О любви» и «Крыжовник» школьники рассматривают художественную роль пейзажа. В творчестве С.А. Есенина соотносится лирический герой и природа [7]. Г.В. Москвин и Т.Ф. Курдюмова включают в программу лирические произведения М.Ю. Лермонтова, на примере которых школьники должны научиться соотносить изображение природы и человека («Мцыри»)[5;10]. И.Н. Сухих и В.Я. Коровина при изучении элегий В.А. Жуковского «Вечер» и «Море» формируют у учащихся представления о природоописании как пейзаже души, знакомят с сюжетным, фантастическим и пугающим пейзажем в балладе «Светлана»[4;9].

Если говорить об изучении пейзажа в 10-11 классах, то многие авторы для формирования более глубокого представления о данном понятии включают «Отцы и дети» И.С. Тургенева (Г.В. Москвин, Т.Ф. Курдюмова, В.Я. Коровина), где рассматривается понятие «тайный психологизм». Роль пейзажа в изображении жизни героев рассматривается при анализе романа-эпопеи «Тихий Дон» М.А. Шолохова (Б.А.Ланин, И.Н. Сухих, Т.Ф. Курдюмова). Стоит отметить, что И.Н. Сухих и Т.Ф. Курдюмова не оставляют без внимания роман «Война и мир» Л.Н. Толстого, при изучении которого пейзаж рассматривается в совокупности с такими категориями как портрет, диалог и внутренний монолог. В.Я. Коровина знакомит учеников со своеобразием чеховского пейзажа («Попрыгунья», «Палата №6»), художественными функциями портрета, пейзажа и интерьера на примере романа «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского.

Как видно из таблицы, авторы рассмотренных нами программ делают акцент на наиболее важных функциях пейзажа в литературном произведении. Однако не все методисты обращают внимание на необходимость последовательного и систематического формирования данного теоретико-литературного понятия в школе. Исключение составляют программы И.Н. Сухих и Т.Ф. Курдюмовой, в которых прописаны этапы знакомства школьников с данным понятием: от наблюдений над отдельными пейзажными образами к целостному представлению о его функциях в художественном произведении. У Б.А. Ланина изучение пейзажа начинается с определения его композиционной роли и постепенно переходит к роли в раскрытии и создании образов героев произведения. В.Я. Коровина делает акцент на пейзаже и его роли в произведении в 5-6, 10 классах, в остальных классах пейзаж изучается

на примере одного-двух произведений. В программе Г.В. Москвина функции пейзажа рассматриваются в 5, 7, 9 и 10 классах.

Учитывая это, мы полагаем, что актуальным и перспективным направлением методической работы учителя-словесника может стать разработка системы уроков, направленной на формирование у школьников целостного представления о роли и функциях пейзажа в произведениях разных родов и жанров, что позволит учащимся более глубоко постичь специфику литературы как вида искусства.

Список литературы

1. Архангельский, А. Н. Литература. 5-9 классы : рабочая программа / А. Н. Архангельский, Т. Ю. Смирнова; под. ред. А. Н. Архангельского. – М.: Дрофа, 2017. – 126 с.

2. Агеносов, В. В. Литература. Базовый и углублённый уровни: 10-11 классы: рабочая программа / В. В. Агеносов, А. Н. Архангельский, Н. Б. Тралкова. – М.: Дрофа, 2017. – 130 с.

3. Воителева Т.М. Русский язык и литература (базовый уровень): программа для 10-11 классов: среднее общее образование / Т.М. Воителева, И.Н.Сухих. – М.: Издательский центр «Академия», 2014. – 94 с.

4. Коровина, В.Я. Литература : 5-9 классы : рабочая программа / В.Я. Коровина, В.П. Журавлев, В.И. Коровин, Н.В. Беляева; под. ред. В.Я. Коровиной. – М.: Просвещение, 2014. – 352 с.

5. Курдюмова, Т. Ф. Литература. 5-9 классы: рабочая программа / Т. Ф. Курдюмова, Н. А. Демидова, Е. Н. Колокольцев и др.; под ред. Т. Ф. Курдюмовой. М.: Дрофа, 2017. 115 с.

6. Курдюмова, Т. Ф. Литература. Базовый уровень: 10-11 классы: рабочая программа / Т. Ф. Курдюмова. С. А. Леонов, О. Б. Марьина и др. – М.: Дрофа, 2017. – 78 с.

7. Ланин, Б. А. Литература. 5-9 классы: рабочая программа / Б. А. Ланин, Л. Ю. Устинова; под ред. Б. А. Ланина. – М.: Вентана-Граф, 2017. – 160 с.

8. Ланин, Б. А. Литература. 10-11 классы: рабочая программа / Б. А. Ланин, Л. Ю. Устинова, В. М. Шамчикова; под ред. Б. А. Ланина. – М.: Вентана-Граф, 2017. – 114 с.

9. Литература: программа для 5-9 классов: основное общее образование / [Т.В.Рыжкова, И.Н.Сухих, И.Н.Гуйс, Ю.В.Малкова]; под ред. И.Н.Сухих. – М.: Издательский центр «Академия», 2014. – 157 с.

10. Москвин, Г. В. Литература: 5-9 классы: рабочая программа / Г. В. Москвин, Н. Н. Пуряева, Е. Л. Ерохина. – М. : Вентана- Граф, 2017. – 60 с.

11. Москвин, Г. В. Литература: 10-11 классы: рабочая программа / Г. В. Москвин, Н. Н. Пуряева, Е. Л. Ерохина. – М.: Вентана- Граф, 2017. – 39 с.

**СРЕДСТВА ПЕРЕДАЧИ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ ГЕРОЕВ
ЭПИСТОЛЯРНОГО ЖАНРА
(на примере романа И.В. Гёте «Страдания юного Вертера» и новеллы С.
Цвейга «Письмо незнакомки»)**

**Гвоздева А.П., студент
Оренбургский государственный университет**

Вам в руки когда-нибудь попадали старые письма? Письма, автор которых неизвестен или же письма без указания адресата. Пролистывая старые пожелтевшие страницы, воображением создается некая картинка из прошлого, которая повествует нам о самых откровенных, интимных переживаниях автора. Именно в этом и заключается красота эпистолярного жанра: быт другой эпохи показан нам глазами автора, вот он повествует о бедной семье крестьян, которая делит меж собой булку хлеба, а вот уже он рассказывает о развлечениях светских дам. Так что же такое «Эпистолярный жанр», и в чем заключается его особенность? Говоря об эпистолярном жанре, стоит обратиться к значению слова: в переводе с древнегреческого *επιστολή* – *письмо, послание*. Таким образом, «эпистолярный» – написанный в форме писем [5]. Эпистолярный жанр имеет отличие от остальных: специфическая, уникальная манера речи, ориентированная прямо получателю информации. Данный стиль начал свое зарождения в период античности. Поначалу в нем не наблюдалось общих принципов с публицистическими, научными и другими произведениями прозы. Время текло, наука и жанры, особенно эпистолярный, развивались. В XVIII веке эпистолярный роман приобрёл значение самостоятельного жанра [2]. Одну из главных причин популярности эпистолярного жанра в XVIII веке многие литературоведы видят в том, что именно данный жанр на тот момент представлял собой наиболее удобную форму для придания достоверности излагаемым событиям [3]. Но в большей степени интерес читателей возрастал благодаря возможности «заглянуть» во «внутренний мир» человека, подвергнуть анализу его чувства, эмоции, переживания. К слову, эмоциональную окраску «письма» приобрели благодаря французам, а вот глубокомыслие было свойственно немцам [2]. Особенной чертой эпистолярного романа XVIII являлось наличие в нем символизма, которые авторы использовали для косвенной передачи эмоционального состояния героев. Самые известные немецкие произведения, написанные в эпистолярном жанре, принадлежат перу И.В. Гёте «Страдания юного Вертера», написанное в XVIII веке, и С. Цвейгу «Письмо незнакомки», изданное в начале XX века. Между этими произведениями целых два столетия. Изменились ли за два века средства эмоционального воздействия на читателя, которые использует автор? В нашей работе мы попытались ответить на этот вопрос.

Все письма в романе Гёте принадлежат одному лицу – Вертеру; перед читателем – роман-дневник, роман-исповедь, и все происходящие события

показаны глазами героя. Только краткое вступление и последняя глава романа объективированы – они написаны от лица автора. Структура произведения представляет собой письма – послания, которые главный герой адресует своему другу, некому Вильгельму, имя которого упоминается практически в каждом письме «Милый Вильгельм», «Бесценный друг», «Вильгельм», так автор показывает, что кроме Вильгельма у Вертера нет друзей. Каждое письмо датируется: самое первое написано «4 мая 1771 г.», а самое последнее «20 декабря». Наличие дат символизирует отсчет времени, которое отведено главному герою. Если в начале произведения письма писались каждый день, то к концу разница в них была в несколько дней, а то и недель. Это означало лишь то, что ему не о чем было рассказывать, его дни становились «безрадостными» и «пустыми». Само произведение повествует о жизни Вертера в маленьком городе Вальхейм, где он впервые искренне полюбил, и где впервые разочаровался в любви. Однажды увидев дочь амтмана С. Шарлотту, он раз и навсегда влюбился в нее. Она для него «святыня», «милый ангел», такой, как она нет больше. «Святыня» – это место религиозного почитания Бога. Этим эпитетом Гёте показывает, что Лотта была сродни божеству для Вертера. Но она просватана, женитьба с Альбертом было последним желанием ее умирающей матери. И Лотта исполнила его. Именно этим моментом Гёте проводит черту между ней и Вертером. Они никогда не будут вместе, ведь Лотта не предаст просьбу ее матери. Что же касается характера Вертера, он, по натуре совей, созерцатель. Для него жизнь бьет ключом, и он видит мир только в прекрасном свете. Однако на протяжении романа его видение мира меняется, происходит некая деградация человека – от идиллического восприятия, наполненного оптимизмом и радостью, от чтения героического и светлого Гомера, до чтения и перевода «туманного Оссиана» (трагическая, где весь сюжет основан на смерти героев). Перевод этой поэмы главным героем – это скрытое послание для Лотты. Так Вертер хочет сообщить ей о своей скорой гибели. Кроме того, природные явления так же символически отражают настроение и чувства героя. Если в начале произведения «Каждое дерево, каждый куст распускаются пышным цветом» и Вертеру хочется «наслаждаться ими», то к середине романа настроение героя кардинально меняется. «Уже неделю у нас стоит отвратительная погода, и меня это только радует...», «льет дождь, метет, морозит, тает» [1]. Именно это и происходит с Вертером: в начале романа он «расцветает», он живет и наслаждается жизнью, весь мир для него наполнен яркими красками, а уже к концу произведения каждая его частичка «умирает». Эпитет «отвратительная погода» отражает не только ненастье, происходящее за окном, но и душевное состояние героя. В конце Гете окончательно дает нам понять, что связь между Лоттой и Вертером разорвана «...мне сказали, что река вышла из берегов, все ручьи вздулись и затопили милую мою длину..», «С какой грустью смотрел я вниз, отыскивая глазами местечко под ивой, где мы с Лоттой после прогулки отдыхали от зноя... но все было затоплено..» [1]. Место было затоплено: больше не было

той ивы, не было той беседки, того заборчика, все это осталось только в памяти героя. Потоп – символ окончания страданий главного героя, так как больше у него не останется воспоминаний о счастливых днях, проведенных с Лоттой, следовательно, у него не осталось ничего, что бы держало его на этом свете. Хотя по датам писем видно, что от встречи с Лоттой до смерти героя проходят два года, Гёте сжал время действия до четырёх времен года. Так, встреча с Лоттой происходит весной (весна – символ зарождения чего-то нового), самое счастливое время любви Вертера — лето (все цветет, на душе тепло и беззаботно), самое мучительное для него начинается осенью (осень – символ увядания), последнее предсмертное письмо Лотте он написал 20 декабря (зима – вся природа умирает). Так в судьбе Вертера отражается начало зарождения новых чувств и заканчивается его существование смертью. Смена времен года символически отражает истинные чувства героя с момента их начала и до самого конца, она символизирует цикл жизни героя, который живет подобно растению: прорастает из небольшого семечка, нежится лучами солнца, но в какой-то момент ему не хватает солнечного тепла, и, в конце концов, оно умирает. Так и мучениям героя приходит конец. Он понимает, что для Лотты он лишь друг. И она никогда не сможет дать ему того «тепла», которое он хочет, потому что она «принадлежит» Альберту. Вертер не может существовать в мире, где между ним и его любовью будет кто-то еще. «Один из нас троих должен уйти, и уйду – я!» [1]. 20 декабря Вертер пишет прощальное письмо своей любимой, где изливает все свои мысли, чувства и потаенные желания. Он убивает себя из пистолета Альберта, тем самым показывая, он отступает и больше не будет помехой между ним и Лоттой. «Пистолеты», которые ему передала Лотта – это своеобразная метафора, так автор показывает, что Вертер принял свою смерть из рук любимой, она «дала ему благословение» на этот поступок.

И.В. Гёте в своем сентиментальном романе использует множество метафор, эпитетов и символизмов для того, чтобы показать нам, постепенные «увядание» человека. И если в начале мы видим юношу полного позитивных мыслей, полного разных планов, идей, мир, который полон ярких красок, то к концу произведения от него не осталось ничего, его всецело поглотила мысль о самоубийстве, для него не радостен больше этот мир, в его существовании больше нет смысла.

Рассмотрим новеллу С. Цвейга «Письма незнакомки». По сюжету некий писатель Р. Получает письмо от незнакомой ему дамы. «В нем оказалось около тридцати страниц, и написано оно было незнакомым женским почерком...» [4]. В произведении Цвейга писатель получает письмо, состоящее из 30 страниц, написанных одним днем. В письме незнакомка рассказывает адресату о своей жизни: с тринадцати лет и до самой смерти. «...ты узнаешь всю мою жизнь, всегда принадлежавшую тебе...» [4]. Каждый новый рассказ о своей жизни автор начинает со слов «Мой ребенок вчера умер». Единственного родного человечка, который у нее был, больше нет. Только его «маленькое тельце»

лежит в кровати в окружении четырех свечей. Цвейг использует свечи, как символ жизни, которую так легко погасить. Четверка – это тоже символ, во многих странах эта цифра обозначает смерть. И вот мы видим контраст между «свечами» - жизнью и «четвёркой» - смертью. Для того чтобы написать письмо, героиня ставит на стол одну свечу. Единица – это символ начала всего живого. И вот опять контраст: незнакомка пишет предсмертное письмо. Числа 4 и 1 часто фигурируют в новелле. Так, писателю Р. исполняется «сорок один год»; роз, которые он подарил героине в их первую встречу, было 4 и 1 роза в их последнюю. Еще одна отличительная черта новеллы: отсутствие имен: важно лишь передать события, которые происходили, и чувства, которые испытывала героиня. Имена не играют никакой роли, они заменены или буквами «Р.» или же принадлежностью к сословию «купец из Инсбрука». Жизнь главной героини началась «лишь в тот день», когда она увидела беллетриста. Ее отец умер, а мать совсем забыла про нее. Детство девочки было одиноким и безрадостным. И в тот момент, когда она увидела его, для нее «открылся целый мир». По мнению самой героини на любовь к господину Р. ее подтолкнуло именно одиночество. «Только одинокие дети могут всецело затаить в себе такую страсть». Еще одна история любви с первого взгляда, но, к сожалению, и эта любовь тоже невзаимная. «С этого момента я полюбила тебя» [4]. Вся жизнь тринадцатилетней девушки тебе вертелась вокруг этого мужчины. «Я весь день только и делала, что ждала тебя, подглядывая за тобой» [4]. Больше всего девочку поразили его книги «в таком количестве и такие красивые». Это были «французские и английские книги» в кожаном переплете. У самой же героини были «десятки дешевых, переплетённых в потрепанные папки, книг». В этом отрывке Цвейг использует сравнение для того, чтобы показать, насколько разные уровни жизни у этих героев. Эта разница социального положения стала причиной трагедии. Так, они принадлежат разным слоям общества: он носит «дорогой спортивный костюм и шляпу», а она каждый вечер шьет «заплатку на своем школьном платье». У его двери позолоченная ручка, которую девушка «целовала», а у них с матерью нет даже «таблички с именем» на двери. Она знала в лицо всех его знакомых мужчин и женщин, знала о его вкусах и предпочтениях, знала, когда он приходит и уходит из дома. Кажется, это уже не любовь, а одержимость. Но по воле судьбы героиня переехала в другой город, для нее это были «два бесконечных года», проведенных в одиночестве. Спустя два года девушка вернулась в Вену и каждый вечер она «простаивала под его окнами. «И наконец, настал вечер», когда он заметил ее. Еще немного, и сбудутся самые сокровенные желания героини. Она с легкостью отдалась ему. «Я осталась у тебя на всю ночь», «...я не противилась тебе, я лишь подавила чувство стыда...» [4]. На утро он «вынул из вазы 4 белых розы» на прощанье. Для нее это стало символом их любви, с того момента она на каждый день рождения будет присылать ему букет белых роз. Белая роза всегда была символом «чистоты и невинности», автор использует этот символ для того, чтоб показать чистоту любви незнакомки, она любила его и ничего не

требовала взамен, ведь он был для нее всем. А для него она стала лишь «подругой трех ночей». Плодом этих встреч стал ее сын, о котором она рассказала лишь в письме. «Ты ни за что бы не поверил мне, подруге случайных трех ночей... ты бы не поверил, что я осталась тебе верна, тебе, неверному» [4]. Сколько боли таят в себе эти слова... Но теперь счастье ее было в их сыне. «Теперь у меня есть частичка тебя, которая принадлежит только мне...» [4]. Ради сына она пошла на отчаянный шаг. «Я стала продавать себя». Чтобы ее ребенок никогда не знал бедности, чтобы он ходил только в «бархатных штанишках и кофточках». Среди ее ухажеров был и граф, который «три или четыре раза просил ее руки» и богатые фабриканты, которые предлагали ей свое сердце и «засыпали ее подарками». Но нет, она любила только одного. В один из вечеров она снова встретила его. «Я увидела тебя: ты сидел за соседним столиком и смотрел на меня восхищённым и полным желанием взглядом...» [4]. И он снова не узнал ее. И он снова пригласил ее к себе на одну ночь. «Все было так знакомо, уже пережито и вместе с тем так упоительно ново, как и в ту первую ночь». Утром он сделал то, что разбило ей сердце. «Я увидела, как ты украдкой сунул мне в муфту две крупных бумажки» [4]. Она поняла, что «была для него только проституткой из Табарена» [4]. На прощание она попросила у него одну белую розу, из тех, что прислала ему. «Может быть, они присланы женщиной, которую вы забыли» – она бросила лишь эту фразу перед уходом [4]. Одна белая роза символизирует единственную любовь всей жизни. После той ночи она больше не искала встреч с ним. Однако она до последнего дня любила только его. И только будучи на смертном одре, она смогла раскрыть ему свои чувства, свою тайну, которую она так трепетно хранила столько лет. «Только раз я должна была высказать все тебе... теперь я не буду тебе докучать» [4]. И даже ее послание желание перед смертью было для него. «Любимый, я прошу тебя, каждый год в день твоего рождения покупай розы и ставь их в синюю вазу» [4]. Таким было посмертное письмо женщины, всю жизнь посвятившую мужчине, который так и никогда не вспомнил ее. Это письмо не вызвало никаких эмоций у писателя Р., ведь она была для него лишь «подругой трех ночей».

Стефан Цвейг использует большое количество символизмов и метафор в своей новелле, причем для того, чтобы показать контраст между героями, он использует некоторые символы не в том значении, в котором они трактуются. Это придает еще большую эмоциональную окраску новелле.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что важным средством передачи эмоционального состояния героев произведений И.В. Гёте и С. Цвейга являются символизмы, метафоры, эпитеты и сравнения. Символизмы придают некоторую загадку, таинственность. Часто повторяющийся набор чисел заставляет читателя акцентировать свое внимание именно на них. Эпитеты отражают душевные переживания героев, их мысли, чувства и тревоги. Сравнения помогают читателю осознать разницу образа жизни героев, понять, что между ними слишком большая пропасть. Кроме того, сравнения

также отражают характер героев. Если говорить о том, изменились ли средства выразительности за два столетия, то ответ будет прост: нет, за два века изменилась форма писем, манера их написания, но вот тематика произведений и средства выразительности остались прежними. Ведь именно благодаря метафорам, эпитетам, символизмам мы можем прочувствовать произведение, понять атмосферу времени, в котором оно было написано.

Список литературы

- 1 Гёте И. В. Избранное / И. В. Гёте. – Москва : Просвещение, 1985.
- 2 Лучанова, М.Ф. История мировой литературы / М. Ф. Лучанова. – Москва : Мир, 2007. – С.7 – 9.
- 3 Соколяиский Л. Эпистолярный роман // Литературные термины (материалы к словарю) / Л. Соколяиский. – Коломна, 1999. – Вып. 2. – С. 119-120
- 4 Цвейг С. Избранные новеллы / С. Цвейг. – Москва : Правда, 1982.
- 5 Энциклопедический литературоведческий словарь. – Москва, 1994. – 659 с.

МОТИВ ПУТИ В ЛИРИКЕ Н. С. ГУМИЛЁВА

Дмитриева Е. М., студент
Оренбургский государственный университет

В современном литературоведении изучены основные мотивы лирики Н. С. Гумилёва: пути, сна, «гибели зверя», героики и другие. Мотив пути является основным средством выражения темы поиска поэзии Н. С. Гумилёва. Целью статьи является изучение специфики воплощения мотива пути и его роли в лирическом сюжете.

Необходимо отметить, что в литературоведении накоплен определённый опыт исследования данного вопроса. Так, О. Улокина при изучении мотива странствия [3] обращается, прежде всего, к биографическим данным. Учёный связывает обращение поэта к такому мотиву с его «одержимостью идеей странствия» [3, с. 203], а также с тем фактом, что поэт совершил четыре путешествия в Африку. При этом О. Улокина находит связь мотива пути с античными образами в лирике Н.С. Гумилёва.

В свою очередь Е. Ю. Куликова [1] описывает влияние А. Рембо на творчество Н. С. Гумилёва. Такое влияние реализуется и в специфике мотива пути. Учёный отмечает, что «сюжет о "заблудившемся" герое у Гумилёва обнаруживает в своём подтексте легенды об исчезновении, несёт гибельные смыслы, чреватые трагическим финалом» [1, с. 134].

Наряду с этим, И. Ю. Леонтьева [2], изучая реализацию мотива пути, классифицирует его. Согласно мнению учёного, можно выделить следующие критерии классификации реализации мотива пути в поэзии Н. С. Гумилёва. Это критерий характера отношения лирического героя к пути, который проявляется в активности или неактивности. Данный критерий отражается в том, что лирический герой совершает путь самостоятельно или путь предопределён и выполняется внешней силой. Следующий критерий – характер результата пути (влияние на героя окружающего мира). «Путь с осуществлённой трансформацией возникает, если мотив пути разрешается в пределах художественного пространства как приведение искателя к изменению эмоционального, социального, духовного статуса» [2, с. 66]. Также характер оценки трансформации (и/или пути): положительная (верный путь), отрицательная (ложный), невыраженная. Такая оценка выражается либо лирическим героем, либо самим поэтом. Далее И. Ю. Леонтьева выделяет характер отношения лирического героя к хронотопу, где проходит путь: реальный или ирреальный.

Исходя из данных критериев, И. Ю. Леонтьева выделяет такие виды реализации мотива пути, как активная (самостоятельный выбор пути лирическим героем) и неактивная, соответственно, не предполагающая участия субъекта в выборе и иницировании пути. Активная реализация пути по И. Ю. Леонтьевой может быть с положительной трансформацией («С тобой я буду до

зари...», «Озеро Чад») и с неосуществлённой трансформацией («Маркиз де Карабас», «Я откинул докучную маску...», «В этот мой благословенный вечер...»). Неактивная – это путь поневоле, в ходе которого осуществляется трансформация («Леопард», «Замбези»), путь-блуждание («Стокгольм», «Вечное») и объективно невозможный путь («Нежно небывалая отрада...») [2, с. 67].

Такая классификация реализации мотива пути учитывает систему взаимоотношений лирического героя и самого мотива, а также функциональный аспект пути в лирике Н. С. Гумилёва. Представленная классификация допускает возможность сосуществования нескольких вариантов мотива пути в одном стихотворении. Например, «Колдунья», «Замбези», «Вечное», «Озеро Чад».

Анализ литературоведческих исследований в области творчества Н. С. Гумилёва позволил определить основные трансформации мотива пути, его виды. Данные теоретические положения позволят нам описать специфику воплощения мотива пути и его роли в лирическом сюжете.

Мотив пути реализуется, прежде всего, в художественном пространстве. Так, во снах или мечтах лирический герой может чётко следовать этапам пути. При этом важную роль играет характеристика персонажа. Такой лирический герой обладает мудростью и особыми знаниями.

Однако ирреальность является нерелевантной и вместе с этим формально выраженной, что проявляется с помощью грамматических единиц (глаголы в форме будущего времени). Примерами такой особенности могут послужить стихотворения «Вечное», «Я конквистадор» и другие.

Другая особенность мотива пути заключается в том, что лирический герой избегает реальности, трансформируя её через призму своего сознания. Так создаётся эффект игры воображения, который не оценивается авторским сознанием. Примером могут служить стихотворения «Мечты» и «Одержимый». В стихотворении «Стара дева» отмечается возвращение к реальности обнаружением авторского голоса, а в стихотворении «Я откинул докучную маску» – через критическую оценку действительности лирического героя.

Наиболее повторяющимся мотивом представляется блуждание через пространство и время. Лирический герой Н. С. Гумилёва находится в постоянном поиске своего мира. Блуждающий герой является главным персонажем лирики Н. С. Гумилёва. Например, в поэме «Блудный сын» отражается такой лирический герой, который «блуждал, то распутник, то нищий», «блуждал... без мысли и цели».

Мотив пути в стихотворениях Н. С. Гумилёва сопровождается легендами об исчезновении, которые содержат подтекст гибельных смыслов, трагических финалов, отражающихся в возвращении или невозвращении лирического героя. По мнению многих литературоведов, акмеистам характерны возрастные смыслы, которые рассматриваются как проявление связи тела и мира, что, в свою очередь, является темпоральной и пространственной характеристикой.

Мотив пути выполняет функцию поиска целей, которые оправдывают существование человека, поиска спутника, который может быть и другом, и учителем, и музой. Такая функция мотива наиболее явно отражается в «Открытии Америки». Другая функция заключается в поиске онтологических ценностей («Баллада»).

В теории литературы мотив пути выполняет смысловую и содержательную роль в лирике поэта. Смысловая роль заключается в целях пути, в его значимости для лирического героя, в характеристике лирического героя, в психологизме пути. Содержательная сторона отражена событиями, которые произошли с лирическим героем, нравственными и жизненными уроками, увиденными сторонами жизни. Реализация мотива пути тесно связана с пространственно-временными характеристиками лирического произведения.

Таким образом, теоретический обзор литературоведческих работ позволил определить основные векторы изучения мотива пути в лирике Н. С. Гумилёва. В ходе изучения научной литературы выявлена классификация реализации мотива пути, согласно которой выделена специфика воплощения мотива пути и определена его роль в лирическом сюжете.

Воплощение мотива пути сопровождается особым хронотопом, время и пространство играют важную роль в пути лирического героя. Данный факт, в свою очередь, оказывает влияние на лирический сюжет, который отражает этапы пути и события в жизни лирического героя.

Список литературы

1. Куликова, Е. Ю. «Я заблудился навеки...»: «сюрреализм» Н. Гумилёва и А. Рембо / Е. Ю. Куликова // Сибирский филологический журнал. – 2015. – № 3. – С. 130–139.
2. Леонтьева, И. Ю. Реализация мотива пути в лирике Н. С. Гумилёва: попытка классификации / И. Ю. Леонтьева // Известия Восточного института. – 2018. – № 3. – С. 65–71.
3. Улокина, О. Мотив странствия в поэзии Н. Гумилёва и М. Волошина / Ольга Улокина // Серебряный век: диалог культур : сборник научных статей по материалам Международной научной конференции, посвященный памяти профессора С. П. Ильёва. – Одесса, 2003. – С. 202-208.

ТВОРЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЯПОНИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Жаглова Т.М., д-р филол. наук, доцент
Оренбургский государственный университет

На сегодняшний день о Японии и ее влиянии на русское общество сказано и написано достаточно много. Этому способствует расширение международных контактов, интеграция в различных сферах деловой, экономической, культурной жизни двух стран. Известно, что формирование представлений о Японии в России, создание самого «образа Японии» - страны Восходящего Солнца происходило, в первую очередь, благодаря деятельности дальновидных представителей российской администрации, дипломатов, экономистов, военных. Их стараниями были организованы экспедиции, созданы образовательные и научные учреждения, создана Российская духовная миссия в Японии; целью этих мероприятий, учреждений и организаций было исследование природной, хозяйственной и культурной жизни японского народа.

Изначально российское общество в XVII — начале XX в. находилось под влиянием европейской традиции в науке, литературе, искусстве и политической идеологии. Поэтому среди особенностей накопления знаний о Японии в России следует отметить значительное влияние западноевропейских источников, и, как следствие, распространенность в русском обществе XVII — начала XX вв. европейских представлений об этой стране. Даже после того, как непосредственные контакты русских с японцами стали регулярными, появились оригинальные тексты о Японии, значение западных источников для осмысления российским обществом «образа Японии» не ослабевало. Это объясняется тем, что в Европе уже сформировался определенный комплекс научных знаний, ставший основой академического японоведения. Показательно, что наиболее интересные и серьезные работы российских авторов первоначально публиковались в Европе [1] или переводились на европейские языки [2], [3]. Западные источники использовались часто в ущерб собственным материалам, которые заслуживали внимания своей достоверностью, богатством сведений и их адекватностью восприятия.

Два противоположных взгляда при оценке японской культуры постоянно присутствуют в публицистической литературе о Японии на протяжении всего обозначенного периода. В российском обществе были распространены взгляды, которые отрицали наличие признаков истинной культуры в японцах, успехи приписывались исключительно способности японцев к подражанию.

В творчестве русских писателей и поэтов период интенсивной адаптации японских реалий, мотивов, образов приходится на середину XIX века, поскольку именно тогда некоторым литераторам и их знакомым представилась возможность посетить страну Восходящего солнца. Для кого-то путь в Японию стал значительным этапом на пути в эмиграцию (Бакунин), для других -

конечной целью длительного кругосветного путешествия (Гончаров) или сладкой грезой, единственной альтернативой помещичьего существования (Фет). В любом случае, впечатления эти неизменно сопоставлялись с теми, что были получены в России или странах Западной Европы, в редких случаях - в Китае, Корее, Манчжурии.

В 1850-1870-е годы образ Японии чаще возникает в дневниковой, мемуарной литературе, в публицистике. Очевидно, хотя бы отчасти этот процесс можно объяснить интересом россиян к другим землям и странам, в которых людям неведомы проблемы крепостнической России. Именно в этот период в «толстых» литературных журналах публицистами все чаще воспроизводятся нравы, обычаи, история западноевропейских стран: Австрии, Германии, Италии, Франции, которые, во-первых, оттеняли издержки крепостничества, а во-вторых, служили всего лишь ширмой для иносказательного, полного аллегорий, рассказа о бедах нашей страны, совершенно недопустимого, с точки зрения цензоров.

В этот период в дневнике В. Ф. Одоевского, озаглавленном «Текущая хроника и особые происшествия. Дневник. 1859-1869» [4], начатом в годы коренного перелома в социально-политической жизни страны, автором были позволены себе некоторые «вольности». После тридцати лет политического застоя возродился интерес к злободневным общественным проблемам, о которых говорить и писать можно было относительно свободно. Тогда-то фактами повседневной жизни стали явления, о которых в недавнем прошлом старались не упоминать.

Дневник Одоевского изобилует образами современников. Нередко они создаются не как самостоятельные портреты или силуэтные наброски, а соотносятся по принципу синхронности, с ними что-то происходит в одно и то же время, но в разных частях города, страны, мира. Среди прочих событий, важных для Одоевского, только что ставшего сенатором, отражены и перемещения опальных россиян по миру: «Говорят, Бакунин убежал из Сибири и через Амур и Японию едет в Лондон» [4:119]. Пожалуй, впервые в дневниковом жанре динамика истории показана при помощи движения отдельных человеческих судеб. Здесь Одоевский-хроникер использует опыт Одоевского-беллетриста, у которого в «Русских ночах» элементами картины мира были жизнеописания великих людей и их путь по миру. В данном случае автором подразумевается Япония как оплот относительной свободы, тот уголок земли, где Бакунина ждет крайне необходимая ему передышка.

В некоторых дневниках и письмах Япония становится оплотом духовной свободы и символом определенной новизны, преодоления рутины. В 1877-1891 гг. А.А. Фет постоянно проживал в своем новом поместье - Воробьевка. Не считаясь с общественным мнением, он уже в третий раз подряд затворился в имении и редко выезжал даже в Москву, хотя возможности для этого предоставлялись. Незадолго до смерти совершенно измученный тяжелой болезнью Фет неожиданно для близких и друзей, долгие годы фанатично

исповедующий преданность усадебной жизни, в дружеском письме Н.Н. Страхову впервые за долгие годы жалуется на скуку, однообразие, отсутствие смысла в помещичьей жизни. Альтернативой предсказуемому, напрямую зависимому от погоды за окном и смены времен года существованию в записях выступает Япония: «Люди не хотят понять, как мне скучно и как я пугаюсь лета! Если б хватило сил, поехал бы в Японию»[5: 141]. Страхов же добавляет от себя: «Не ужасно ли это? Он в декабре уже чувствует тоску будущего мая» [5: 141].

В 1852 году в Японию судьба приводит Ивана Александровича Гончарова, неожиданно для себя ставшего участником кругосветного путешествия на фрегате «Паллада». Участие в походе из крепостнической России через «классическую» страну капитализма Англию в Японию с ее замкнутым феодальным укладом укрепило Гончарова в мысли о назревших экономических и общественно-политических изменениях в России, скорректировало его эстетическую позицию. Замечательна общая оценка, которую он дает Японии и японцам в своем романе «Фрегат «Паллада»:

«Японский народ чувствует сильную потребность в развитии, и эта потребность проговаривается во многом. Притом он беден, нуждается в сообщении с другими. Порядочные люди, особенно из переводчиков, обращавшихся с европейцами, охают от скуки и недостатка жизни умственной и нравственной. Низший класс тоже с завистью и удивлением посматривает на наши суда, на людей, просит у нас вина, жадно пьет водку, хватается брошенный кусок хлеба, с детским любопытством вглядывается в безделки, ловит на лету в своих лодках какую-нибудь тряпку, прячет... Кликни только клич, и японцы толпой вырвутся из ворот своей тюрьмы. Они общительны, охотно увлекаются новизной; и не преследуй у них шпионы, как контрабанду, каждое прошептанное с иностранцами слово, обмененный взгляд, наши суда сейчас же без всяких трактатов завалены бы были всевозможными товарами.

Сколько у них (японцев) жизни кроется под этой апатией, сколько веселости, игривости. Куча способностей, дарований - все это видно в мелочах, в пустом разговоре, но видно также, что нет только содержания, что все собственные силы жизни перекипели, перегорели и требуют только новых, освежительных начал. Японцы очень живы и натуральны; они все выведывают, обо всем расспрашивают и все записывают. Все почти бывшие в Эдо голландские путешественники рассказывают, что к ним нарочно посылали японских ученых, чтобы заимствовать что-нибудь новое и полезное. Между тем китайский ученый не смеет даже выразить свою мысль живым, употребительным языком: это запрещено; он должен выражаться, как показано в книгах. Если японцы и придерживаются старого, то из боязни только нового, хотя и убеждены, что это новое лучше. Они сами скучают и зевают, тогда как у китайцев, по рассказам, этого нет» [6: С. 362].

Гончаров демонстрирует редкую проницательность, уловив в характере и поведении японцев те черты, которые даже для ученых в то время не

представляли интереса. Здесь дикое, сонное состояние прямо противопоставляется развитию, культуре. Культура и развитие считаются писателем необходимыми для народа и полезными ему. Зачем, будет ли от этого лучше, не променяет ли народ свое спокойное, пусть и сонное, царство на мишуру и тревоги цивилизации, - да нужна ли, наконец, эта цивилизация? Гончаров не задает таких вопросов, вероятно, потому, что они просто не существовали для него.

В конце XIX - начале XX вв. в России получает развитие и становление новый образ Японии. Этот образ включает в себя представление о Японии как об организованном на европейский лад государстве, но сохранившем свой национальный дух, своеобразную и глубокую культуру, на основе которой расцвело тонкое, богатое оттенками искусство. Одновременно с распространением «нового образа Японии» в России появляется мода на все японское, пришедшая из Европы, растет внимание к японскому искусству со стороны последователей и поклонников модерна, получает международное признание российское японоведение.

«Чужое» предстает в виде некоей альтернативы сложившейся традиции. Художники – «мирискусники», священники Русской духовной миссии в Японии, писатели и поэты, авторы публицистических очерков о Японии в своем творчестве и профессиональной деятельности передавали прежде всего установки собственной культуры и отражали реалии японского общества и культуры лишь в той степени, в которой они соответствовали российской действительности. Преобразования общественной жизни в Японии отзывались в общественной мысли России в рамках самых актуальных, волнующих, широко обсуждаемых вопросах, например, необходимости проведения политических и экономических реформ в России. Так, ученые-японоведы Д. М. Позднеев [7], С. И. Новаковский [8], Н. В. Кюннер [9] описывали русско-японские отношения и факты из истории современной Японии как некие образцы модернизации общества. При этом часто образ Японии является своеобразной рефлексией авторов на собственный исторический российский опыт.

Наиболее гармонично и глубоко образ Японии раскрылся в художественной культуре России первой четверти XX в., что, безусловно, было подготовлено всей традицией накопления знаний о Японии в российском обществе. В изобразительном искусстве русского модерна, литературе «серебряного века» наиболее рельефно выделяется японское влияние как освоение русскими художниками чужой культуры для поиска собственного пути внутреннего совершенствования, при этом как и Европе, в русском искусстве к образу Японии обращались в поисках нового, с целью преодолеть кризис классических художественных направлений.

Пути создания образа Японии в этот период были различными - от ориентальных мотивов в поэзии, позволявших, как в 1830-е годы, облекать в новую оболочку символику цвета, света и цветов, тотемы и предания, уже испытывающих влияние западноевропейской романтической поэзии, до отражения в лирике собственных впечатлений, полученных во время странствий по Японии.

Принимая во внимание потребность молодых поэтов рубежа веков к путешествиям, было бы логично предположить, что и в Японию судьба приводила их довольно часто, как и в Египет, Африку, Монголию, Америку, однако, факты свидетельствуют, что в страну Восходящего солнца добрались единицы. Среди поэтов «серебряного» века, передавших непосредственные впечатления от встречи с Японией, следует назвать К. Д. Бальмонта, посетившего страну в конце апреля 1916 года, завершая свое путешествие по Дальнему Востоку и Китаю. Наблюдения показывают, насколько сильными были впечатления поэта от встречи с Японией. В очерке «Огненные лепестки», посвященном Японии и японской поэзии, Бальмонт писал: «Много излюбленных судьбою я видел благословенных уголков Земли. Много раз, в путях, я был счастлив на далеких живописных островах Океании или в горном уюте солнечных стран. Но нигде я не испытал того, что в Японии. Несколько недель счастья, в раме сказочной красоты, и ни одной минуты испорченной, ни единого мгновения, чем-нибудь затемненного. Ниппон, Корень Солнца, умеет быть таким. Древо Солнца, в корне своем, растет из чистого золота» [10: 95].

Корень Солнца здесь - название Японии в древних преданиях. И о нем же вспоминает лирический герой Бальмонта в стихотворении «Жемчужная раковина»:

Мне памятен любимый небом край.
Жемчужною он раковиной в море
Возник давно, и волны в долгом хоре
Ему поют: «Живи. Не умирай».

Живи. Светись. Цвети. Люби. Играй.
Ты верным сердцем с солнцем в договоре.
Тебя хранит, весь в боевом уборе,
Влюбленный в Корень Солнца самурай.

Список литературы

1. Мечников, Л.И. Японская Империя – Женева, 1881. 700 с.
2. Головин В.М. Записки флота капитана Головина о приключениях его в плену у японцев. – Хабаровск: Хабаровское книжное издательство, 1972. 526 с.
3. Крузенштерн И. Ф. Путешествие вокруг света. Пребывание в Японии. – М.: Географическая литература, 1950. 320 с.
4. Одоевский В.Ф. Текущая хроника и особые происшествия. Дневник В.Ф. Одоевского 1859-1869 гг. – М.: Изд-во ИМЛИ, сер. «Литературное наследство», Т. 22. С. 78-308.
5. Егоров О.Г. Дневники русских писателей XIX века: Исследование. – М.: Флинта, 2011. С. 141.
6. Гончаров И.А. «Фрегат Паллада». – Л.: «Наука», 1986. С. 264.
7. Позднеев Д.М. Материалы по истории Северной Японии и ее отношений к материкам Азии и России. – Йокохама: Тип. Ж. Глюк, 1909. 23 с.

8. Новаковский С.И. Япония и Россия. – Токио, 1918. 206 с.
9. Кюннер Н.В. Статистический и экономический очерк Кореи, ныне японского генерал-губернаторства Циосен. – Владивосток, 1912. 287 с.
10. Бальмонт К.Д. Собр. соч.: в 7-и тт. – М.: Книговек, 2010. С. 95.

ОТОБРАЖЕНИЕ ГЕНОЦИДА ЕВРЕЙСКОГО НАРОДА В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ДНЕВНИКА АННЫ ФРАНК)

Загорулько С.А.

(научный руководитель – канд. филол. наук И.А. Шидловская)

Оренбургский государственный университет

На протяжении долгого времени вопросом геноцида интересуется большое количество исследователей. В немецкоязычной литературе проблемы геноцида представлены довольно широко. Наибольшую известность получил дневник еврейской девочки, уроженки Германии, Анны Франк, которая, после прихода Гитлера к власти, вместе с родителями была вынуждена скрываться в Нидерландах. Именно там она начала делать первые записи в своем дневнике, который вела на протяжении 3-х лет, вплоть до ареста и этапирования в Освенцим.

Анна Франк пережила ужасы концентрационного лагеря, была освобождена Советской армией, но вскоре умерла от приобретенных заболеваний. В 1947 г. ее отец опубликовал записи, которые стали символом одного из самых страшных преступлений против человечества – геноцида.

«Геноцид – действия, направленные на полное или частичное уничтожение национальной, этнической, расовой или религиозной группы путем убийства членов этой группы, причинения тяжкого вреда их здоровью, насильственного воспрепятствования деторождению, принудительной передачи детей, насильственного переселения либо иного создания жизненных условий, рассчитанных на физическое уничтожение членов этой группы» [1].

При анализе «Дневника Анны Франк» отчетливо прослеживаются все ужасы геноцида еврейского народа, которые получили определение «холокост, т.е. преследование и массовое уничтожение евреев, живших в Германии, на территории её союзников и на оккупированных ими территориях во время Второй мировой войны; систематичное преследование и уничтожение европейских евреев нацистской Германией на протяжении 1933–1945 годов» [1].

Уже в первых строках мы выявляем начало давления на еврейский народ:

«22 Juni 1942

Es ist unerträglich heiß, alle Schwitzen und Blasen sich ab. Aber wir müssen in jedem Ende zu Fuß gehen. Erst jetzt habe ich gemerkt, wie schön es ist, mit der Straßenbahn zu fahren, vor allem im Freien. *Aber wir, die Juden, dieses Vergnügen ist jetzt nicht verfügbar, und wir müssen auf die zwei laufen*» [3].

«22 июня 1942

Невыносимо жарко, все вокруг потеют и отдуваются. А ведь мы должны в любые концы ходить пешком. Только сейчас я поняла, как славно ездить на трамвае, особенно открытым. *Но нам, евреям, это удовольствие сейчас недоступно, и приходится бегать на своих двоих*» [2].

«Das einzige Fahrzeug, das uns zur Verfügung steht, ist die Fähre. Der Fährmann am Josef–Israel–Kanal lehnt nie ab. Nein, den Niederländern kann man nichts vorwerfen» [3].

«Единственное доступное нам средство передвижения – это паром. Паромщик на канале Йозефа Израелса никогда не отказывает. Нет, голландцев никак нельзя обвинить в наших бедах» [2].

Далее в дневнике появляются новые записи, исходя из которых, мы можем заметить нарастающее волнение среди еврейского народа, вызванное вынужденным разделением учеников в школах, отставка евреев от их должностей, и необходимое, в скором времени, бегство:

«Sonntag, 5. Juli 1942

Aber alle jüdischen Kinder mussten auf Jüdische Schulen gehen, also nahm Herr Elte mich nach langen Verhandlungen an» [3].

«Но все еврейские дети должны были перейти в еврейские школы, так что господин Элте после долгих переговоров принял меня» [2].

«Der Vater ist zuletzt oft zu Hause, die Kanzlei braucht seine Dienste nun selten» [3].

«Отец последнее время часто дома, контора теперь редко нуждается в его услугах» [2].

«Neulich ging ich mit meinem Vater durch unser Viertel, und er sprach plötzlich darüber, dass wir uns irgendwo heimlich niederlassen müssen, und dass es sehr schwierig sein wird zu Leben abgeschnitten von der Außenwelt. Ich habe gefragt, warum er das sagt. «Anna», antwortete er, - «du weißt, dass wir seit mehr als einem Jahr Möbel, Kleidung, Essen bei bekannten verstecken. Wir wollen das nicht den Deutschen überlassen, sondern uns selbst in die Hände bekommen. Und damit es nicht passiert, werden wir verlassen» [3].

«Воскресенье, 5 июля 1942

На днях гуляла с папой по нашему кварталу, и он вдруг заговорил о том, что нам предстоит поселиться где–то тайно, и что очень трудно будет жить – отрезанными от внешнего мира. Я спросила, почему он об этом говорит. «Анна, ответил он, – ты же знаешь, что мы уже больше года прячем у знакомых мебель, одежду, еду. Мы не хотим оставить все это немцам, а тем более – самим попасться в их руки. И чтобы этого не произошло, уйдем сами» [2].

«9 Juli 1942

So gingen wir dann im strömenden Regen, Vater, Mutter und ich, jeder mit einer Schul– und Einkaufstasche, bis obenhin voll gestopft mit den unterschiedlichsten Sachen. Die Arbeiter, die früh zu ihrer Arbeit gingen, schauten uns mitgleichig nach. In ihren Gesichtern war deutlich das Bedauern zu lesen, dass sie uns keinerlei Fahrzeug anbieten konnten. *Der auffallende gelbe Stern sprach für sich selbst»* [3].

«9 июля 1942

Так мы и брели под дождем, папа, мама и я, с сумками и авоськами, наполненными всякой всячиной. Рабочие, направляющиеся на утреннюю

смену, смотрели на нас сочувственно. На их лицах можно было прочесть, что они с удовольствием помогли бы нам, *но не смеют из-за желтых звезд на наших куртках*» [2].

Уже спустя неделю положение евреев становится еще хуже. Даже прослушивание радио вызывало у людей страх быть замеченными и схваченными:

«11 Juli 1942

Gestern Abend sind wir alle hinunter ins Privatbüro gegangen und haben den englischen Sender angestellt. Ich hatte solche Angst, dass es jemand hören könnte, dass ich Vater buchstäblich anflehte, wieder mit nach oben zu gehen. Mutter verstand meine Angst und ging mit» [3].

«11 июля 1942

А вечером мы все спустились в директорский кабинет, чтобы послушать английское радио. Я так боялась, что кто-то нас услышит, что буквально умоляла отца вернуться. Мама тоже боялась, и мы с ней вместе ушли» [2].

К концу сентября мы наблюдаем стадию завершения морального давления на еврейский народ и переход на физическое уничтожение:

«28 September 1942

Es wird immer schwieriger zu erkennen, dass wir niemals nach draußen gehen können. Und ständig Angst zu haben, *dass wir entdeckt und erschossen wurden*» [3].

«28 сентября 1942

Все тяжелее осознавать, что мы никогда не можем выйти на улицу. И испытывать постоянный страх, *что нас обнаружат и расстреляют*» [2].

Heute habe ich nur traurige Nachrichten. *Unsere jüdischen Freunde werden in Gruppen verhaftet. In der Gestapo werden sie buchstäblich nicht menschlich behandelt: Sie fahren in Viehwagen, um sie nach Westerbork, einem jüdischen Lager in Drenthe, zu bringen*» [3].

«Сегодня у меня только печальные известия. *Наших еврейских знакомых арестовывают целыми группами. В гестапо с ними обращаются буквально не по-человечески: загоняют в вагоны для скота, чтобы увезти в Вестерборк, еврейский лагерь в Дренте*» [2].

При анализе данного произведения нами было выявлено, что такое явление, как геноцид, выражается в литературе различными языковыми средствами. Например, на протяжении всего дневника Анна Франк постоянно использовала фразы: «Wir, die Juden» (Мы, евреи), «alle jüdischen Kinder» (все еврейские дети), «Jüdischen Schulen» (еврейские школы), которые свидетельствуют о том, что она постоянно слышала их не только от нацистов, но и от гражданского населения. Эти фразы, а также слова отца «...und dass es sehr schwierig sein wird zu Leben abgeschnitten von der Außenwelt» (... и что очень трудно будет жить – отрезанными от внешнего мира) подчеркивают расовую принадлежность, а точнее дискриминацию по расовому признаку. Таким образом мы еще раз доказываем, в середине 30-х годов в нацистской Германии и Голландии пропагандировалась идея о том, что отдельно

существуют «обычные» люди – немцы, а отдельно – евреи, которые являются изгоями, недостойными жить среди «истинных арийцев».

И, конечно, ярким символом геноцида того времени являются такие реалии, как шестиконечные звезды желтого цвета: *«На их лицах можно было прочесть, что они с удовольствием помогли бы нам, но не смеют из-за желтых звезд на наших куртках»*. Нейтральная в семантическом плане лексема «Davidenstern» (Звезда Давида), согласно Библии, означает шестидневное сотворение мира Богом, а также олицетворяет Вифлеемскую звезду [4], была заменена нацистами синонимом «Judenstern» (еврейская звезда). Действительно, в семантическом плане они равнозначны, но субстантив «Davidenstern» не является средством обозначения геноцида, а лексема «Judenstern» определяет данный термин, т.к. именно у нацистов желтая звезда была символом еврейства, способом отличия одних людей от других.

Список литературы

1. Геноцид еврейского народа [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <https://clck.ru/JBTzD> – 19.09.19.
2. Франк, А. Убежище. Дневник в письмах: 12 июня 1942 – 1 августа 1944, Uitgeverij Bert Bakker, Нидерланды, 2003 г.
3. Anne Frank Tagebuch [Электронный ресурс]: – Режим доступа: https://www.fischerverlage.de/media/fs/308/LP_978-3-596-15277-3.pdf – 19.09.19.
4. Библейское значение Звезды Давида [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://hram-troicy.prihod.ru/neopublikovannoe/view/id/1170932> – 19.09.19.

СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ИНТЕНЦИИ ЗАПУГИВАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖАНРА «ХОРРОР»

Кобзарева В.С., студент
Оренбургский государственный университет

Жанр «хоррор» всегда пользовался спросом у людей. Существует множество фильмов, книг и игр, относящихся к этому жанру. Часто в них переплетаются элементы фэнтези и мистики. Литература ужасов имеет цель вызвать у читателя чувство страха, погрузить его в атмосферу мистицизма и иррациональности происходящего. Для этого писатель прибегает к интенции запугивания. Интенция – это коммуникативное намерение говорящего. О.С. Ахманова склоняется к определению, согласно которому интенция понимается как потенциальное или виртуальное содержание высказывания [1, с.43]. В то время как Д.Н. Узнадзе рассматривает намерение как стабилизированное решение, которое до конца направляет поведение «сообразно себе» [2, с.338].

Авторская интенция по характеру информации определяет выбор типа речи, в котором реализуется коммуникативная задача. Кроме того, она определяет выбор языковых средств для достижения цели. В нашем случае она необходима для того, чтобы напугать читателя. Интенция может быть выражена с помощью слов разных частей речи, фраз и междометий.

В этой статье мы рассмотрим произведение Говарда Филлипса Лавкрафта «At the Mountains of Madness», в которой повествуется об экспедиции в горах на Севере. В своих книгах он использует особый вид ужасов, а именно психологический. Его задача напугать читателя не призраками и вампирами, а создать такую атмосферу, которая бы внушала страх.

В произведении «At the Mountains of Madness» интенция запугивания часто выражается через прилагательные, такие как *monstrous*, *frightful*, *terrifying*, *terrible*, *horrible*, *damnable*. Все они имеют значение «ужасный», «жуткий» и «пугающий». Кроме того в тексте встречаются слова с семантикой «зловещий» и «дьявольский»; они представлены следующими прилагательными *fiendish*, *blasphemous*, *sinister*. Также в этой книге можно встретить слова *unfathomed*, *stupendous*, *menacing*, *oppressive* и *shocking*. Они заставляют читателя ощутить весь тот ужас огромного, необъятного пространства ледяных гор, почувствовать себя ничтожно маленьким по сравнению с ними. Известно, что людей пугает неизвестное и непонятное, поэтому такие прилагательные как *ethereal*, *bizarre*, *uncanny*, *obscure* добавляют еще больше ужаса в общую картину повествования. В процессе чтения можно также встретить такие слова как *treacherous*, *febrile*, *haunted*, *mangled*, *revolting*. Все эти прилагательные в значении «коварный», «отвратительный» и «преследуемый» держат читателя в напряжении и заставляют ощущать слегка заметный внутренний страх.

Несмотря на большое количество прилагательных в произведении, текст также изобилует существительными, которые помогают сохранить атмосферу ужаса. Слова *terror, evil, fear, horror, nightmare* с семантикой зла, ужаса и кошмара нагнетают страх на читателя. Как уже говорилось, людей пугает неизвестность, поэтому такие существительные как *secrecy, mystery, abnormality, gulfs, abyss, beyondness* способны вызвать беспокойство и волнение в сердцах людей. Когда человек попадает в пучину непонятных и пугающих его событий, он начинает ощущать безысходность и медленно погружаться безумие. Именно для передачи этих ощущений в произведении использовались такие слова как *laceration, desolation, madness* и *frenzy*. Часто в литературе ужасов можно встретить такие слова как *monsters, death, strangulation, butcher, violation* и эта книга не исключение.

Меньше всего интенция запугивания в этом тексте выражалась через глаголы. Они представлены такими словами как *appall* в значении устрашать, *hack* – рубить, *luck* – таить и *shudder* – дрожать. Помимо них в произведении присутствуют и другие глаголы, но они не выполняют функцию запугивания или являются не такими яркими представителями.

Существительные, прилагательные и глаголы по-своему наводят страх на читателей, но лучше всего интенция запугивания передается с помощью фраз. В произведении встречаются фразы, которые имеют прямое значение, например, такие как *skeletal fragments, tear to the pieces, offensive odour, dark-green fluid* и *dissected parts of one man and one dog*. Они сами по себе вызывают неприятные чувства: отвращение или антипатию. Кроме того можно выделить метафоры, которые добавляют ужаса *utterly tenantless world of aeon-long death* или *night-black*. Они передают атмосферу, в которой находятся герои, помогают ощутить их страх от этого жуткого места. Также лексический повтор во фразе *plunging deeper and deeper* создает ощущение бескрайности гор и их пещер. Незнание о том, что ожидает героев в такой глубине, вселяет беспокойство в сердца читателей. Кроме того такие словосочетания как *latent malignity* и *nervous collapse* только сильнее накаляют обстановку и приносят новые ощущения, заставляя читателя находится в напряжении.

Существуют разные способы для выражения интенции запугивания. Можно заметить, что в этом произведении она в основном передается через прилагательные и существительные, а также посредством языковых средств. Кроме того важно отметить, что в тексте отсутствовали междометия для запугивания читателей. Таким образом, интенция запугивания в книге «At the Mountains of Madness» реализуется через различные части речи.

Список литературы

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия. – 1969. – 607с.
2. Узнадзе Д.Н. Психология установки. – СПб.: Питер, 2001. – 416 с.

3. Lovecraft H.P. At the Mountains of the Madness. – US.: Astounding Stories, 1936. – 138c.

ЛЕКСИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ РЕЧИ В ПОВЕСТИ «ПРЕВРАЩЕНИЕ» Ф. КАФКИ

Макеева Е. В., студент
Оренбургский государственный университет

В данной статье рассмотрены лексические средства выразительности в повести «Превращение» известного немецкоязычного писателя Ф. Кафки. Франц Кафка был одним из ярких представителей литературного направления «модернизм». Модернизм стал результатом поиска нового стиля и радикального пересмотра литературных форм. Для литературы этого течения характерно отражение реальности как врага, что и создает трагизм существования личности. Стилистическими элементами являются деперсонализация, отчуждение, абсурд, отображение жестокости и хаоса. Типичный для данного направления образ "маленького человека" наглядно представлен в произведениях Кафки. «Превращение» - это яркий пример использования нового литературного приема «поток сознания». Этот тип повествования построен на внутреннем монологе героя с самим собой вперемешку с воспоминаниями, навязчивыми идеями и явлениями окружающего мира. Характерной особенностью новеллы является стилистическое наполнение текста: использование метафор и эпитетов для отражения баланса между реальностью и миром абсурда. Средства художественной выразительности помогают автору усилить эмоциональное воздействие и придать речи образность.

Целью данной статьи является анализ роли художественных средств в тексте повести Ф. Кафки «Превращение». В качестве предмета исследования в данной статье выступают лексические средства, используемые в тексте повести. Они помогают передать особенности внешнего и внутреннего портрета героя, его эмоции, психологические и физиологические состояния, которые являются одними из самых важных элементов художественной литературы.

Название повести уже подразумевает метафору – «Превращение», изменение не только физических пропорций тела, но и душевного состояния Грегора Замзы.

Процесс превращения показан мгновенно. «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое» (...zu einem **ungeheuren** Ungeziefer)[2, с. 81]. Интерес представляет употребление слова «ungeheuer» - чудовищное. Автор употребляет гиперболу для преувеличения с целью придания большей выразительности.

Большой интерес в повести представляют эпитеты, поскольку придают богатую эмоциональную и оценочную характеристику нового строения тела

героя. Можно увидеть строгую конкретизацию и точность характеристик всех изменений.

«Er lag auf seinem **panzerartig harten Rücken** und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen **gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch...**». (Лежа на **панцирнотвердой** спине, он видел, стоило ему приподнять голову, **свой коричневый, выпуклый, разделенный дугообразными чешуйками живот...**)[2, с. 81].

В следующем предложении кроме употребления эпитета «kläglich dünnen Beine», автор интересно передает перевоплощение с помощью метафоры, выраженной глаголом «flimmern».

«Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang **kläglich dünnen Beine flimmerten** ihm hilflos vor den Augen. (Его многочисленные, **убого тонкие** по сравнению с остальным телом **ножки** беспомощно копошились у него перед глазами)[2, с. 81].

Проснувшись герой видит перед собой большое количество ножек, и они «копошатся» перед его глазами. Взяв глагол «flimmern», автор подчеркивает сходство с насекомым. Этот глагол нельзя использовать по отношению к человеку [3, с. 254].

Далее Франц Кафка снова употребляет эпитеты:

«Er hätte Arme und Hände gebraucht, um sich aufzurichten; stattdessen aber hatte er nur die **vielen Beinchen, die ununterbrochen in der verschiedensten Bewegung** waren und die er überdies nicht beherrschen konnte». (Ему нужны были руки, чтобы подняться; а вместо этого у него было **множество ножек**, которые **не переставали беспорядочно двигаться** и с которыми он к тому же никак не мог совладать)[2, с. 87].

«Gregor erschrak, als er seine antwortende Stimme hörte, die wohl unverkennbar seine frühere war, in die sich aber, wie von unten her, ein nicht zu **unterdrückendes, schmerzliches Piepsen** mischte, dass die Worte förmlich nur im ersten Augenblick in ihrer Deutlichkeit beließen...» (Грегор испугался, услышав ответные звуки собственного голоса, к которому, хоть это и был, несомненно, прежний его голос, примешивался какой-то подспудный, но **упрямый болезненный писк**, отчего слова только в первое мгновение звучали отчетливо...)[2, с. 85].

«Als Gregor schon zur Hälfte aus dem Bette **ragte** – die neue Methode war mehr ein Spiel als eine Anstrengung, er brauchte immer nur ruckweise zu schaukeln – fiel ihm ein, wie einfach alles wäre, wenn man ihm zu Hilfe käme». (Когда Грегор уже наполовину **повис** над краем кровати – новый способ походил скорее на игру, чем на утомительную работу, нужно было только рывками раскачиваться, – он подумал, как было бы все просто, если бы ему помогли)[2, с. 50].

Глагол «ragen» в словаре показан с отметкой Etw. reicht weiter nach oben, außen usw. als die Umgebung. Просмотрев все значения глагола, можно прийти к выводу, что Грегор Замза «практически парит над кроватью». Такого рода

состояние невозможно для человека. Используя глагольную метафору можно описать вертикально находящегося в кровати человека, перед тем, как ему нужно с нее встать.

В предложении «Er versuchte es wohl hundertmal, schloss die Augen, um **die zappelnden Beine** nicht sehen zu müssen und, ließen erst ab, als er in der Seite einen noch nie gefällten, leichten, dumpfen Schmerz zu fühlen begann». (Закрыв глаза, чтобы не видеть своих **барахтающихся ног**, он проделал это добрую сотню раз и отказался от этих попыток только тогда, когда почувствовал какую-то неведомую дотоле, тупую и слабую боль в боку)[2, с. 82].

Словосочетание «die zappelnden Beine» («барахтающиеся ноги») включает в себя первое причастие «zappelnd». Словарное значение приводится как «hin und her, schnelle, kurze, unruhige Bewegungen» (вперед и назад, быстрые, короткие, беспокойные движения). Такие движение не характерны для взрослого здорового человека, а лучше подходят для описания физических действий младенца, который не умеет ходить, или человека, тонущего в воде. Таким образом, словосочетание образует метафорический образ: младенца или тонущего человека. Контекст показывает, что главный герой испытывает рефлексивный страх. Причастие «zappelnd» при переводе трансформируется в метафору, которая подробно описывает состояние главного героя: панику, непонимание, физическое и моральное истощение.

«Gregor **laut vor Wut** darüber **zischte**, dass es keinem einfiel, die Tür zu schließen und ihm diesen Anblick und Lärm ersparen». (Грегор громко шипел от злости, потому что никому не приходило в голову закрыть дверь и избавить его от этого зрелища и от этого шума) [2, с. 147].

Здесь автор применил метафору «шипеть от злости» и создал метафорический образ, наделив Грегора качествами змеи.

«Doch fühlte er sich **wie festgenagelt** und streckte sich in vollständiger Verwirrung aller Sinne.» (Но он почувствовал себя **словно бы пригвожденным** к полу и растянулся, теряя сознание) [2, с. 139].

Автор употребляет сравнение, стараясь подчеркнуть безысходность положения главного героя.

«**Also weiter geht es nicht?**»- fragte sie, als Gregor sich wieder umdrehte, und stellte den Sessel ruhig in die Ecke zurück». (**Значит, дальше не полезем?** - спросила она, когда Грегор от нее отвернулся, и спокойно поставила стул в угол, на прежнее место) [2, с. 149].

Сарказм является одним из видов художественных тропов. Это проявление язвительной насмешки, которую служанка использует по отношению к главному герою.

Замза занимает низкую позицию, как в социальной, так и в семейной сфере; его усилия как-то изменить реальность и побороться за нее потерпели неудачу. Безднадежность, чувство глубокой несправедливости - так можно описать внутреннее состояние главного героя. Его усилия напрасны, он не может изменить свое социальное положение и свою реальность.

При помощи использования лексических средств выразительности Францу Кафке удалось сформировать необходимый эмоциональный контекст, чтобы описать внутреннее состояние героя.

Список литературы

1. Апт, С. Кафка Ф. Процесс. Замок. Избранные произведения / Франц Кафка; пер. с нем. С.Апта, Ю.Архипова, Е.Канцевой и др. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. –1056 с.
2. Kafka, F. Zwei Gespraechе. Betrachtung. Das Urteil. Die Verwandlung / F. Kafka. – Москва : Директ-Медиа, 2003. – 170 с.
3. Мартынова Л.А. Метафорический образ главного героя в новелле Ф. Кафки «Превращение» / Л.А. Мартынова. Иркутск: ИГЛУ, 2013. 270 с.

СТИХОТВОРНЫЕ ПЕРЕНОСЫ (ENJAMBEMENTS) ПОЭМ И.С.ТУРГЕНЕВА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОГО СТИХОТВОРНОГО ЭПОСА

Матяш С.А., д-р филол. наук, профессор
Оренбургский государственный университет

Наше обращение к поэмам И.С.Тургенева вызвано 200-летием со дня рождения писателя, которое научная общественность всего мира отметила в 2018 году. Проведенное библиографическое разыскание показало, что поэзия Тургенева, с которой начинается его творческий путь (30-40-е годы XIX века), изучена недостаточно. Этот вывод относится прежде всего к вопросам стихосложения. В частности, вопросам метрического и строфического репертуара Тургенева посвящена всего одна работа – тезисы доклада П.А.Ковалева [1]. В последнее десятилетие появились наблюдения А.С.Белоусовой [2] над октавами поэм Тургенева. Интересующие нас стихотворные переносы (enjambements, далее **enj**) вообще не исследованы. Правда, сам факт появления переносов в поэмах отмечали И.Г.Ямпольский [3], Р.Бранг [4], А.С.Белоусова [2], но переносы не были предметом специального исследования. Настоящая статья должна восполнить этот пробел в стиховедении и тургенеvedении.

Мы ставим проблему места Тургенева в истории русского стихотворного эпоса и через призму **enj** даем вариант решения этой проблемы. Русский стихотворный эпос, начало которого положила поэма А.С.Пушкина «Руслан и Людмила», 1817-1820, развивалась преимущественно в 4-стопных ямбах. Эта метрическая форма воспринималась современниками (и потомками – тоже) как знак «пушкинской традиции» [5]. Поэтому из пяти поэм Тургенева первой половины 40-х годов («Параша», «Разговор», «Поп», «Помещик», «Андрей») мы посчитали целесообразным проанализировать только поэмы, написанные 4-стопным ямбом, – «Разговор», 1844, и «Помещик», 1845 (остальные поэмы – в 5-стопных ямбах).

Поставленная проблема требует решения нескольких задач. В их числе: 1) выявить в поэмах все переносы и определить их частотность; 2) описать структуру переносов; 3) определить контексты для рассматриваемых поэм; 4) установить линии преемственности с предшественниками; 5) рассмотреть линии преемственности в генетическом и типологическом планах. 6) Сопоставить выявленные особенности стиховых форм с рецепцией идей, мотивов, ситуаций.

При решении поставленных задач существенную помощь окажут наши ранее полученные и опубликованные статистические данные по 4-стопным ямбическим поэмам XIX-XX вв – от «Руслана и Людмилы» (1817-1820) А.Пушкина до «За далью – даль» (1950-1960) А.Твардовского [6]. Всего

обследовано 43 поэмы (35714 строк). Эти материалы использованы далее для формирования контекстов рассматриваемых поэм Тургенева.

При решении задачи №6 (в нашем списке) мы осмыслили суждения современников и тургенеvedов о наличии в поэмах Тургенева идей, мотивов, ситуаций, созданных под влиянием А.Пушкина [7; 8; 9], М.Лермонтова [10; 11; 12] или обоих великих предшественников [3;13].

Стихотворные переносы в поэмах Тургенева выявлялись по методике автора статьи [14]. По этой методике следует признавать роль внутрстиховой паузы, на которую еще в 20-е годы указал В.М.Жирмунский [15] (ср. точку зрения К.Ф.Тарановского [16]), но эту роль не следует абсолютизировать. Перенос возникает только тогда, когда вертикальные синтаксические связи (между строками) оказываются сильнее горизонтальных (в строке). Ср., например, в «Разговоре»:

«Что мне до них! Большой ценой
Купил я право *никогда*
Не вспоминать о жизни той. <...>»

(Текст здесь и далее цитируется по изданию [17]; слова, стоящие в **enj**, подчеркиваются, слова, с которыми образуется синтаксическая связь по вертикали, маркируются курсивом). В приведенном тексте нет **enj** между первой и второй строками, несмотря на наличие внутрстиховой паузы и, напротив, есть между второй и третьей строками при отсутствии внутрстиховой паузы. При «взвешивании» силы синтаксических связей мы опирались на иерархию синтаксических связей, разработанную М.Л.Гаспаровым и Т.В.Скулачевой [18].

Структура переносов описывалась по следующим параметрам: 1) соотношение типов *rejet* (**r**), *contre-rejet* (**c-r**), *double-rejet* (**d-r**); 2) соотношение мужских (М) и женских (Ж) клаузул верхней строки (дактилических клаузул в поэмах Тургенева нет); 3) соотношение мужских (**м**), женских (**ж**) и дактилических (**д**) словоразделов в нижней строке (для **r+d-r**); 4) диапазон интервалов между синтаксически связанными словами (по вертикали); 5-6) набор и частотность синтаксических связей по вертикали.

Первый из перечисленных параметров в стиховедении традиционный; остальные параметры предложены автором статьи.

Используя описанную выше методику, мы получили числовую характеристику частотности и структуры переносов поэм Тургенева. Статистические данные приведены в трех таблицах. Помимо данных по **enj** «Разговора» и «Помещика» таблицы включают данные по трем контекстам, которые нужны для решения поставленной в статье проблемы. Первый контекст – ранний опыт драматического стиха – драматическая поэма «Стено», 1834, имеющая, как мы попытаемся показать, значение для последующей поэтической практики Тургенева. Для «Разговора», 4-стопный ямб которого имел, как известно, сплошные мужские клаузулы, мы привлекли контекст «мужского эпоса», который создали путем суммирования данных по поэмам с

мужским клаузулами (кроме «Разговора» мужской эпос составили «Шильонский узник» Дж.Байрона в переводе В.Жуковского, «Нищий» А.Подолинского, «Последний сын вольности», «Исповедь», «Боярин Орша», «Мцыри» М.Лермонтова, «Олимпий Радин», «Предсмертная исповедь» Ап.Григорьева (данные по каждой поэме в отдельности в нашей монографии [6]). Переносы «Помещика» рассматриваем в контексте рифмованного стихотворного эпоса, созданного путем суммирования данных по 34 поэмам «пушкинской традиции» (их перечень и статистику см. в [6]).

Частотность переносов рассматриваемых поэм представлена в первой графе Таблицы 01. Как видим, в «Разговоре» она равна 17,2 %. Это очень высокий показатель не только в контексте аналогичного показателя по всем ранее обследованным поэмам 4-стопного ямба (7,0 %), но и в контексте «мужского эпоса», где суммарный показатель – 13,6 %. Высокий показатель частотности **enj** в «Разговоре» может быть объяснен внешними и внутренними факторами. Внешний фактор – общая тенденция роста частотности в мужском эпосе: от 10,1 % в «Шильонском узнике», 1821-1822, до 13,9 % в «Мцыри», 1839, и до 24,8 % в «Олимпии Радине», 1845. Внутренним фактором является собственный опыт Тургенева в драматическом стихе раннего «Стено», 1834, где частотность превышала 30 %. («Стено», созданное под влиянием «Манфреда» Байрона, мы рассматриваем – аналогично «Шильонскому узнику» - как факт русской поэзии).

Таблица 01 – Частотность и типы **enj**

Произведение	Частотность	г	с-г	d-г	К-во enj	К-во строк
Разговор, 1844	17,2	18,4	40,4	41,2	136	763
Помещик, 1845	20,1	26,7	33,3	40,0	135	672
Стено, 1834	33,0	9,7	29,7	60,6	175	530
Мужской эпос	13,6	20,3	48,2	31,5	807	5932
Рифмов. эпос	5,7	21,6	55,5	22,9	1703	29782

В «Помещике» переносов еще больше, чем в «Разговоре». Увеличение **enj** в этой поэме тем более красноречиво, что в «рифмованном эпосе» суммарный показатель значительно меньше, чем в «мужском» - 5,7 %. Начался эпос вольного рифмования с частотности в 2 – 4 %. Значительный рост показателей **enj** в поздних поэмах Пушкина и в поэмах Лермонтова мы ранее связывали с влиянием драматического стиха [6], так что несомненный для нас опыт Тургенева в драматическом стихе «Стено» оказывается типологически близким опытам Пушкина и Лермонтова.

Типы переносов в поэмах Тургенева можно иллюстрировать текстом из «Разговора»:

Внезапно перелетный шум (r)
Промчался ... Сумрачен, угрюм,
 Стоял старик... но так светло (d-r)
Струилась речка... так тепло (c-r)
 Коснулся мягкий ветерок <...>

Соотношение типов, представленное в таблице 01, свидетельствует о новаторстве Тургенева. Поясним это. В русском 4-стопном бическом эпосе вольного рифмования значительно преобладал тип **c-r** (в «Руслане» он составлял 70,7 %, у последователей Пушкина доходил до 85,0 %). Со временем доля **c-r** сокращалась, но средний показатель 55,5 % свидетельствует о лидерстве этого типа. В «мужском эпосе» доля **c-r** была всегда меньше, что отражает и средний показатель 48,2. На этом фоне видно, что Тургенев, во-первых, подключается к традиции сокращения архаического типа, во-вторых эту традицию усиливает, так как в его поэмах выдвигается новый лидер - **d-r**. Этот тип обогнал **c-r** и в «Разговоре», и – особенно – в «Помещике». Здесь опять видна роль опыта «Стено», в драматическом стихе которого **d-r** составляли свыше 60 % (в отдельных местах текста **d-r** образуют каскады: «<...> Вон там / Мелькнула барка, как пред бурей / Над морем чайка... Тихо, тихо / Колышется угрюмый лес. <...>»). К сказанному добавим еще одно наблюдение. По этому параметру «Разговор» наиболее близок «Мцыри»: в поэме Лермонтова сокращение **c-r** шло за счет увеличения **d-r**, а не типа **r**, как у многих других поэтов.

Структуру **enj** по второму параметру (соотношение М и Ж клаузул верхней строки) рассматриваем, понятно, только в «Помещике». Данные Таблицы 02 показывают, что в поэме Тургенева отчетливо видна тенденция маркирования **enj** мужской клаузулой, т.е. «Лакей проворно головой / Кивнул. <...>» предпочтительнее, чем «Я прав. Мои слова – не фраза / Пустая, нет! <...>». На раннем этапе «рифмованного эпоса» переносы маркировались М, которое были в пределах 60-70 %. По мере разработки **enj** потребность в подобной маркировке отпала, что отражает сократившийся средний показатель М. В «Помещике» показатель М выше, т.е. по этому параметру **enj** «Помещика» актуализируют традицию отдаленных предшественников.

Таблица 02 – Мужские (М) окончания в верхней строке **enj**, мужские (м), дактилические (д) словоразделы (в **r + d-r**) в нижней строке **enj**, контактные (к) и дистантные (д) связи

Произведение	М	Словоразделы		Связи	
		м	д	к	д
Разговор	-	54,5	8,6	66,9	33,1

Помещик	57,8	44,4	15,6	68,2	31,8
Стено	44,6	49,6	9,8	66,3	33,7
Мужской эпос	-	48,0	9,8	60,0	40,0
Рифмов. эпос	52,5	44,2	7,8	55,6	44,4

В нижних строках **enj** словоразделы перенесенной части фразы (в типах **r**, **d-r**) могут быть мужскими – **м** («Он *был* с чувствительной душой / Рожден; <...>), женскими **ж** («*Хотите* вы картиной бала / Заняться? <...>»), дактилическими – **д** («Итак, на бале мы. Паркет / Отлично вылощен. <...>»). (Примеры из «Помещика»). В Таблице 02 показана доля **м** и **д** (на **ж** приходится оставшаяся от 100 % часть). Особенность **enj** «Разговора» по этому параметру структуры – высокий показатель **м**, превышающий средний в «мужском эпосе». Особенность **enj** «Помещика» - высокий показатель **д**, почти в два раза превышающий средний в «рифмованном эпосе». Показатели **м** говорят о том, что Тургенев все время меняет структуру **enj**; показатели **д** говорят о том, что стихотворец улавливает и даже утрирует тенденцию их роста (первоначально **д** либо вообще отсутствовали, либо были единичными). Показатели **д** в «Стено» напоминают о своей значительной роли.

Диапазон интервалов между синтаксически связанными (по вертикали) словами в Таблице 02 представлен показателями связей контактных – **к** («Под самым городом *жила* / Помещица в тепле да в холе») и дистантных- **д** («Уселись маменьки. Одна / Любезной важности *полна*»). (примеры из «Помещика»). В обеих поэмах **к** в два раза превышают **д**. Это говорит о новаторских поисках Тургенева. Первоначально **к** и **д** составляли примерное равновесие (исключение – **enj** «Шильонского узника»). В хронологической перспективе отмечается рост **к**, который шел особенно интенсивно в «мужском эпосе». Показатели **к** в поэмах Тургенева выше, чем в «мужском эпосе» (в частности, в «Разговоре» выше, чем во «Мцыри», где **к** – 54,9 %). Здесь опять выявляется роль стиха «Стено».

Набор и частотность синтаксических связей представлена в Таблице 03. Аббревиатура связей принадлежит М.Л.Гаспарову и Т.В.Скулачевой [18]. Данные таблицы говорят о достаточно широком наборе синтаксических связей в обеих поэмах, особенно в «Помещике». Лидируют связи обстоятельственные – **Об** («И для чего? Но я тогда / Не знал людей... <...>» «Разговор»). Второе место в «Разговоре» занимают дополнительные связи с дополнением косвенным – **Дк** («<...> И добродушно лишь *собой* / Ты занят; <...>»), а в «Помещике» - предикативные – **Пр** («Вернулся под родимый кров / Помещик ... <...>»). Названные связи являются лидерами и в «мужском эпосе», и в «рифмованном». Ранее мы установили [6], что новые тенденции в структуре **enj** русского стихотворного эпоса проявляются в росте **Св** - сверхсильных связей между частями составного сказуемого – («Среди невежд *осуждена* / Ты долго

жить ... но ты сильна») и **Оп** - связей определительных – («Я прав, мои слова – не фраза / *Пустая*, нет! <...>»). Сейчас мы видим, что эти тенденции наиболее отчетливо проявляются в «мужском эпосе», а у Тургенева – не в «Разговоре», а в «Помещике».

Таблица 03 Набор и частотность синтаксических связей в **enj**

Произведение	Св	Оп	Оп'	Дп	Дк	Об	Пр	Од	От	Пч	Сч	?
Разговор	7,2	3,3	1,6	3,3	15,4	40,7	16,5	7,1	2,7	-	-	2,2
Помещик	5,9	4,4	-	2,9	23,5	39,0	20,6	2,2	1,5	-	-	-
Стено	8,9	14,8	7,4	4,4	7,4	26,7	18,5	8,9	1,5	-	0,7	0,7
Мужской эпос	10,3	6,2	1,2	5,2	15,7	31,2	21,4	4,8	1,7	1,7	0,2	
Рифмов. эпос	6,6	4,1	1,6	8,6	14,7	33,0	19,4	5,7	3,6	1,8	0,8	

Контекстное рассмотрение **enj** поэм Тургенева показало следующее. 1) Поэмы «Разговор» и «Помещик» – важное звено в общей картине эволюции русского стихотворного эпоса. 2) Тургенев проявляет знание основных тенденций стихового развития; многие тенденции он утрирует. 3) Для новаторских поисков в его поэмах большое значение имел ранний опыт драматического стиха в драматической поэме «Стено». 4) Вывод о роли драматического стиха дает основание для типологического сближения опыта Тургенева с опытами Пушкина и Лермонтова. 5) Связь между рецепцией идей, мотивов, ситуаций и рецепцией структуры стиха предшественника не является жесткой.

Список литературы

1 Ковалев П.А. Принципы версификации И.С.Тургенева. // Проблемы мировоззрения и метода И.С.Тургенева (К 175-летию писателя). - Орел: ИРЛИ РАН, 1993. – С.8-9.

2 Белоусова А.С. Русская октава после «Домика в Коломне»: жанровые тенденции. Славянский стих IX. - М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. – С.185-191.

3 Ямпольский И.Г. Середина века: очерки о русской поэзии 1840-1870гг. - Л.: Худож. лит., 1974. – С.287-349.

4 Brang P. I.S.Turgenev: sein Leben und sein Werk. Wiesbaden Otto Harrasowitz, 1977. – S. 45-48.

5 Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. - М.: Фотуна Лимитед, 2000. – С.111-114.

- 6 Матяш С.А. Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии: очерки теории и истории. - С-Пб: РГПУ им.А.И.Герцена, 2017. –464с.
- 7 Фридман Н.В. Поэмы Тургенева и пушкинская традиция. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. XXVIII. 1969, Выпуск 3 – С. 232-243.
- 8 Мостовская Н.Н. «Пушкинское» в творчестве Тургенева. // Русская литература. - С-Пб: Наука, 1997, №1. С. 14-27.
- 9 Фокина А.В. Пушкинские традиции в творчестве И.С.Тургенева. - Курск: Планета +, 2016. – С.157.
- 10 Глухов А.И. Лермонтовская традиция и поэмы И.С.Тургенева. // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1981, №6. –С. 11-18.
- 11 Вахромеева А.Б. Тургенев глазами Ивана Михайловича Гревса. - С-Пб: Лема, 2014. – С. 7,79.
- 12 Кафанова О.Б. Тургенев и ранний французский перевод «Мцыри»: история и контекст. // Проблемы анализа художественного текста: к 200-летию со дня рождения М.Ю.Лермонтова. - Петрозаводск, 2014. – С.55-58.
- 13 Беляева И.А. Система жанров в творчестве И.С.Тургенева. – М., 2005. –С.21-27.
- 14 Матяш С.А. Еще раз о проблеме выявления стихотворных переносов (enjambements). // Вестник Оренбургского государственного университета, 2015, №11. – С. 26-33.
- 15 Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л.: Сов. писатель, 1975. – С. 151-162.
- 16 Taranovsky K. Some Problems of Enjambement in Slavic and Western European Verse. // JSLP (VII) - The Hague, 1963. – P.80-87.
- 17 Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти томах. Т.1. - М.: Наука. 1978.
- 18 Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. - М.: Языки славянской культуры, 2004. С.182-183.

ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА БИБЛЕЙСКИХ СЛОВ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Пороль О.А., д-р филол. наук, доцент
Дмитриева Н.М., канд. филол. наук, доцент
Просвиркина И.И., д-р пед. наук, доцент
Оренбургский государственный университет

История термина «онтология» начинается с философии Платона и Аристотеля, однако для нас важно, что с принятием христианства изменился сам мир, не только время стало линейным, но и пространство стало качественно иным, по сравнению с античностью, что изменилось положение бытия – оно стало Божественным в христианском смысле. Бог и бытие слились в единое, неразличимое целое и стали обозначать одно и то же [13].

В современной философии онтологией принято называть «учение о бытии» или «учение о совокупности наиболее общих законов природы», «учение об объективной реальности».

Семантика предложенного термина «онтологическая» семантика восходит к греческому слову $\acute{\omega}\nu\tau\omicron\lambda\omicron\gamma\iota\alpha$ (онтология – учение о сущем, сущности). Слово сущий (или по-славянски Сый) в славяно-русской традиции означает имя Бога. Онтологическое всегда сопряжено с вечностью.

Онтологическая семантика библейского текста в поэзии первой трети XX века выражается в *названиях* многих стихотворений: «Вербная неделя», «Дочь Иаира» (И.Ф. Анненский), «Молитва», «Царь Саул», «Севастиан-мученик», «На Страстной неделе», Из Апокалипсиса», «Притча о десяти девах» (К.Р.), «Бог», «Христос Воскресе...», «Пророк Исая» (Д. Мережковский), «Вечная память» (Вяч. Иванов), «Грех» (З. Гиппиус), «Введение» (М. Кузьмин), «Христос Воскрес» (А. Белый), «Христос» (Н. Гумилев), «Из книги пророка Исаии» (И. Бунин), «Соломон», «Моисей» (В.Я. Брюсов) и др.

Доминантным, несомненно, является *собственное* библейское имя, имеющее определенную историческую временную проекцию. Например, название стихотворения К.Р. «Псалмопевец Давид» отсылает нас к трехтысячелетней давности, а также имеет большой «семантический шлейф»: Давид был одним из великих ветхозаветных пророков.

Названия, восходящие к библейскому *сюжету*: «Ночь на Рождество», «Неопалимая купина» (В.С. Соловьев), «В бедной хате в Назарете», «Под сению Креста рыдающая мать...» (Ф. Сологуб), «Троица», «Столп огненный», «Стой, солнце!», «Вход в Иерусалим», «В Гефсиманском саду», «Бегство в Египет» (И.А. Бунин), «Блудный сын», «Благовещение» (В.Я. Брюсов), «Притча о десяти девах» (К.Р.), «Отречение Петра» (К.М. Фофанов), «Преображение» (С. Есенин).

Названия, обозначающие *книги* Библии (Ветхого или Нового Заветов): «Псалтирь», «Новый Завет» (И. Бунин), «Библия» (В.Я. Брюсов), «Из Апокалипсиса», «Евангелие» (К.Р.); «Октоих» (С. Есенин).

Названия-молитвы (чаще всего по первой строчке стихотворения), восходящие к библейскому тексту с некоторой его вариативностью: «За всё Тебя, Господь, благодарю» (И.А. Бунин), «Облегчи нам страдания, Боже!..» (В.Я. Брюсов), «Благий Господь! Я немощен и грешен...» (В. Палей).

Отдельные заимствованные библейские слова, цитаты или комбинации цитат можно назвать *сквозными* в русской поэзии первой трети XX века. Однако наиболее распространённым словом в художественной речи поэтов обозначенного периода становится слово *молитва*. Можно встретить как само слово *молитва*, так и различные варианты молитвенных воззваний, текст которых бывает не только заимствованный из Библии, но из гимнографических источников, как правило, созданных с опорой на библейский текст: «Земля в объятьях неба опочила / И в тишине родился: «С нами Бог!» (В.С. Соловьев «Святая ночь»); «Научи меня, Боже, любить / Всем умом Тебя, всем помышлением...», (К.Р. «Молитва») «Не говори, что к небесам / Твоя молитва недоходна: / Верь, как душистый фимиам, / Она Создателю угодна. / Когда ты молишься, не трать / Излишних слов; но всей душою / Старайся с верой сознать, / Что слышит Он, что Он с тобою» (К.Р. «Не говори, что к небесам...»), «Когда креста нести нет мочи, / Когда тоски не побороть, / Мы к небесам возводим очи, / Творя молитву дни и ночи, / Чтобы помиловал Господь» (К.Р. «Когда креста нести нет мочи...»); «И прошу я у милого Бога, / Как никто никогда не просил: / – Подари мне еще хоть немного / Для земли утомительной сил» (Ф. Сологуб «Расточитель»); «О, Боже мой, благодарю / За то, что дал моим очам / Ты видеть мир, Твой вечный храм, / И ночь, и волны, и зарю...», «„Христос воскрес!“ – поют во храме» (Д. Мережковский «Бог»); «Но мелкий дождь своей молитвой ранней / Еще стучит по мутному стеклу» (С. Есенин «Ночлег, ночлег, мне издавна знакома...»); «Осанна в вышних!» (С. Есенин «Осанна в вышних!»).

Библейские лексические заимствования в художественных поэтических текстах первой трети XX века выражались в формах цитат или комбинаций цитат, т.е. своеобразных текстуальных отсылок, иногда более или менее точных, но всегда узнаваемых, к текстам Ветхого или Нового Заветов. Например, конкретные цитаты: «„И умерла, и схоронил Иаков / Ее в пути...” И на гробницы нет / Ни имени, ни надписей, ни знаков» (И. Бунин «Гробница Рахили»), «„Да будет свет” Но гаснет свет, и сонный...» (И. Бунин «Мелькают дали, черные, слепые...»); «Загузынил дьячишко ледаций: / „Спаси, Господи, люди твоя”» (С. Есенин «Заглушила засуха засевки...»); *библейской заповеди*: «Не потому ль и Божье Слово / Внушает нам: «Люби другого, / Как любишь самого себя?»» (Вяч. Иванов «Оракул муз который век...»); *сюжеты*: «Адам возник в раю – из красной глины...» (К. Бальмонт «Адам возник в раю – из красной глины...»); «В утомленьи и в бреду, / В час, как ночь безумно стынула, /

Как молился Он в саду, / Чтобы эта чаша минула!» (Ф. Сологуб «Зелень тусклая олив...») «Был к Иисусу приведен / Родными отрок бесноватый: / Со скрежетом и в пене он / Валялся, корчами объятый» (М. Волошин «Русь глухонемая»); «... Люди заняты ненужным, / Люди заняты земным. / «Здравствуй, пастырь! / Рыбарь, здравствуй! / Вас зову Я навсегда, / Чтоб блюсти иную паству / И иные невода. / Лучше ль рыбы или овцы / Человеческие души? / Вы, небесные торговцы, / Не считайте барыши!» (Н. Гумилев «Христос»); «А мы не знаем про Вефиль; / Мы видим, что царюет Ирод, / О чадах сетует Рахиль, / и ров у ног пред каждым вырыт» (Вяч. Иванов «Кому речь эллинов темна...»); «Душа моя и Ты – с Тобою мы одни. / И смертною тоской и ужасом объятый, Как некогда с креста Твой Первенец распятый, / Мир вопиет: Лама! Лама! Савахфани» (Д.С. Мережковский «О, если бы душа была полна любовью...»); «Был с Богом Моисей на дикой горной круче...» (И. Бунин «Тора»).

Названия поэтических текстов И. Бунина обозначают также *явления* («Столп огненный») или библейские *географические* названия «Долина Иосафата». Онтологическая наполненность реализуется также через воссоздание *сюжета-иконы*: «К груди Она Младенца прижимает / И Им любит, О Нем грустя... / Как Бог, Он взором вечность пронизает / И беззаботен, как дитя!» (К.Р. «Венеция. Надпись на картине»).

Анализ поэтических текстов первой трети XX века позволил выявить группу слов, относящихся к онтологической лексике: глубина, свет, крест. Рассмотрим их семантические доли (термин Е.М. Верещагина).

Слово *глубина* определяется в словаре С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой как *протяженность, расстояние от поверхности до дна; место на дне водоема; пространство, расположенное вглубь от края чего-либо*, то есть, в первую очередь, фиксируется «земное» значение слова [14]. В словаре церковнославянского языка, помимо прямого значения, указывается библейское – *неисчерпаемость, непостижимость, таинственность* [6]. Семантическая наполняемость слова *глубина* в поэтических текстах часто обозначает неземное, потустороннее:

Он уходил, а там *глубоко*
Уже вещал ему закат
К земле, оставленной далёко,
Его *таинственный* возврат
(А. Блок «В передзакатные часы...», 1901, 1915)

Глубина может ассоциироваться с вечностью:

Будто с Божьих высот, с заповедных *глубин*,
Все завесы над миром упали...
(Ю. Балтрушайтис «Запылала заря перед шествием дня!»)

И звук за звуком, дрогнув в тишине,
Над лесом, над рекой, над нивой тучной,
Стремится к небесам, синеющим в огне,
Смеётся и зовёт из *глубины* беззвучной...»
(Ю. Балтрушайтис «Великий час! Лучистая заря...»)

Глубина, номинативно связанная с морской семантикой, ассоциируется с бытием:

Рассветные волны качают ладью –
Живая хвала бытию!
Безмерные дали – в венчальном огне,
И солнце и море – во мне...
Над *глубью* лазурной, *не знающей* дна,
Я сам – кочевая волна...»
(Ю. Балтрушайтис «Рассветные волны качают ладью...»)

Будто с тоской по утраченным дням
Кто-то, по древним глухим ступеням,
Поступью грузной идёт *в глубину*,
Ниже, всё ниже, – во тьму, в тишину...<...>
Скорбный и мерный, отрывистый звон –
Шествие Часа в пустыне времён...»
(Ю. Балтрушайтис «Маятник»)

Расширение семантики лексемы *глубина* происходит благодаря сравнению Вечности и земного хода времени. Примечательно, что прошедшее время в сознании автора – *мертвое*.

Слышу: ветер шуршащий
Отронул заросль, – и сличаю в мыслях
Ту тишину *глубокого покоя*
И этот голос, – и вспомню вечность,
И мёртвые века, и время наше,
Живущий век, и звук его...»
(Вяч. Иванов «Бесконечное»)

Подлинная, истинная вера также соотносится с глубиной:

И сохранилось свыше меры
В прохладных житницах, в *глубоких* закромах
Зерно *глубокой*, полной веры.
(О. Мандельштам «Люблю под сводами седья тишины...»)

Он сел на камень. Ни одна
Черта не выдала волненья,
С каким он погрузился в чтение
Евангелья *морского дна*».

(Б. Пастернак «Вариации. Подражательная»)

Таким образом, семантическая наполняемость слова *глубина* в библейской лексике русской поэзии первой трети XX века функционирует в следующих аспектах: «Глубина – неземное, потустороннее пространство» (А. Блок); «Лексема «глубина» – как отражение Вечности, бытия (Ю. Балтрушайтис, Вяч. Иванов); «Глубина – мера истинной веры» (О. Мандельштам, Б. Пастернак).

Лексема *свет* часто функционирует в поэтических текстах первой трети XX века, в произведениях, содержащих онтологическую реальность. Отметим, что в церковнославянском языке слово *свет* означает прежде всего *евангельское* учение. Слово имеет значительное словообразовательное гнездо, каждая единица которого включает сему *божественное просвещение*. В поэзии исследуемого нами периода свет часто сосуществует с лексикой, обозначающей неземную реальность: *небо, глубоко*:

Ветер принес издалека
Песни весенней намек,
Где-то *светло* и *глубоко*
Неба открылся клочок...

(А. Блок «Ветер принес издалека...»)

Свет инобытия передается словами, выражающими необычную *тишину*:

Облака там нежней и белей,
Глубина – бесконечна, *светла*...
И доносится мерно с полей
Над водой *тихий* звон из села
(И. Бунин «На пруде»)

Мир – тихое пенье в *редеющей тьме*,
Я – пламя *молитвы* в псалме...
(Ю. Балтрушайтис)

Каноничное христианское восприятие учения о *Свете* среди поэтов, как известно, в наибольшей степени выразилось в поэтических произведениях И. Бунина. Например:

И дрогнет тьма! И вспыхнет на востоке
Воскресший Свет!
(И. Бунин «Бальдер»)

В центре поэтической концепции света И. Бунина стихотворение «Свет», несомненно, центральное:

Ни пустоты, ни тьмы нам не дано:
Есть всюду *свет*, предвечный и безликий...
Вот полночь. Мрак. Молчанье базилики,
Ты приглядишься: там не совсем темно,
В бездонном, чёрном своде над тобою,
Там на стене есть узкое окно,
Далекое, чуть видное, слепое,
Мерцающее тайною во храм
Из ночи в ночь одиннадцать столетий...
А вокруг тебя? Ты чувствуешь ли эти
Кресты по скользким каменным полам,
Гробы *святых*, почивших под спудом,
И *страшное* молчание тех мест,
Исполненных неизреченным *чудом*,
Где черный запрестольный *крест*
Воздвиг свои тяжелые объятия,
Где *таинство сыновнего распятия*
Сам *Бог-отец* незримо сторожит?

Есть некий *свет*, что тьма не сокрушит.
(«Свет», 1916)

Онтологическая семантика вполне раскрывается через идею *двоемирия*. Не встречающаяся в поэтических текстах отдельной лексемой, идея двоемирия, однако, реализуется через лексику, заимствованную из библейского текста через слово, сюжет или образ.

Например, это может быть описание атмосферы Рождества Христова, воссоздающейся через лексему *свет*:

Так легко, как снежный пух,
Рождества крылатый дух
Озаряет небеса, сводит праздник на леса,
Чтоб от *неба* и *земли*
Светы *встретиться* могли,
Чтоб меж небом и землей
Загорелся луч иной
(А. Блок «Сочельник в лесу», 1912)

Возможность воссоединения неба и земли через свет – одна из основных семантических особенностей в творчестве Ю. Балтрушайтиса:

Как узор в единой ткани,
Сочетается без грани
Свет небес и свет земной...
(«Звездным миром ночь дохнула...»)

Таким образом, лексема свет представлена следующими аспектами:

- 1 «Свет – обозначение неземной реальности»,
- 2 «Тишина и свет»,
- 3 «Божественный свет».

Лексема *крест*, пожалуй, одна из ключевых в поэзии первой трети XX века. Обратимся к словарным определениям. В современном русском языке слово имеет следующие значения: *фигура из двух пересекающихся под прямым углом линий; символ христианского культа; у христиан: молитвенный жест рукой; страдания, испытания* [14]. Г. Дьяченко определяет слово *крест* прежде всего евангельски: *орудие поносной смерти нашего Спасителя, соделавшееся для нас орудием спасения и знаменем победы над смертью и дьяволом* [6].

Структура онтологического пространства моделируется *крестом*, организующим поле святости. В статье В.Н. Топорова «Крест», опубликованной в «Мифах народов мира», обоснован подход к кресту, как к символу высших сакральных ценностей, глубинной смысловой и пространственно-временной структуры: «...Крест подчеркивает идею центра и основных направлений, ведущих от центра (изнутри вовне). Конституирование зримого центра в кресте ставит дополнительный акцент на том, что является высшей ценностью системы, что иерархизирует и сакрализует все пространство, определяя в нем линии и направления связей и зависимостей» [12:12].

Семантически *крест* многими поэтами первой трети XX века осознается как *путь*, что, несомненно, подтверждает онтологическую наполненность слова, содержащего следующие семантические доли: «Но руки их смелой рукою / Сложил я в спасающий крест / И вывел их верной тропюю / Из этих пугающих мест» (Ф. Сологуб «Какие-то светлые девы...»); «Так легко, как снежный пух, / Рождества крылатый дух <...> / Чтоб от света малых свеч / Длинный луч, как острый меч, / Сердце светом пронизал, / Путь неложный указал» (А. Блок «Сочельник в лесу»); «Пред Женихом < Христом > стезю соделай ровной, / И путь в чертог полуночный исправь» (Вяч. Иванов «25 марта 1909») и т.д.

Иными словами, семантическое поле лексемы «крест» очень обширно, оно вбирает в себя земное бытие человека и восходит к Вечности.

Таким образом, онтологическая семантика библейского текста в поэзии первой трети XX века выражается в именах собственных, в названиях книг

Библии, в названиях библейских сюжетов, в названиях-молитвах. Среди сквозных, наполненных библейской семантикой, в русской поэзии первой трети XX века можно выделить слова *молитва, свет, глубина, крест и путь*.

Список литературы

1. Ахматова, А.А. Собрание сочинений: в 6 т. / Анна Андреевна Ахматова; [сост. подгот. текста, коммент и статья Н.В. Королевой]. – М.: Эллис-Лак, 1998. – 1 т.: Стихотворения 1904-1941.– 968 с.; 3 т.: Поэмы. – 765 с.
2. Балтрушайтис, Ю. Дерево в огне: Стихи / Юргис Балтрушайтис; [сост. и примеч. Ю. Тумялиса; вступ. ст. А. Туркова]. – Вильнюс: Vaga, 1983. – 319 с.
3. Белый, А. Сочинения: в 2 т. / Андрей Белый; [вступ. ст., сост. и подгот. текста В. Пискунова]. – М.: Худож. лит., 1990. – 1 т.: Поэзия. – 703с.; 2 т.: Проза. – 671 с.
4. Библия: Книги священного писания Ветхого и Нового Завета канонические. В русском переводе с параллельными местами. – М., 1992.
5. Блок, А. Собрание сочинений: в 6 т. / Александр Блок; [вступ. ст. М. Дудина; сост. и примеч. Вл. Орлова]. – Л.: Художественная литература, 1980-1983. – 1 т.: Стихотворения и поэмы. 1898-1906. – 512 с.; 2 т.: Стихотворения и поэмы. 1907-1921. – 472 с.
6. Дьяченко, Г. Полный церковно-славянский словарь / Г. Дьяченко. – М.: Отчий дом, 2001. – 1120 с.
7. Бунин, И.А. Собрание сочинений: в 9 т. / Иван Алексеевич Бунин; [вступ. ст.]. – М.: Художественная литература, 1967. – 1 т.: Стихотворения 1886-1917. – 595 с.; 8 т.: Стихотворения 1918-1953.
8. Волошин, М.А. Избранные стихотворения / Максимилиан Александрович Волошин; [сост., вступ. ст. и примеч. А. В. Лаврова]. – М.: Сов. Россия, 1988. – 384 с.
9. Гумилев, Н.С. Полное собр. соч.: в 10 т. / Николай Степанович Гумилев; [вступ. ст.]. – М.: Воскресенье, 1998. – 1 т. – 502 с.; 2 т. – 344 с.; 3 т. – 464 с.; 4 т. – 394 с.
10. Иванов, Вяч. Собр. соч.: в 4 т. / Вячеслав Иванов; [Введение О. Дешарт]. – Брюссель, 1979. – 1 т. – 872 с.; 2 т. – 807 с.; 3 т. – 896 с.; 4 т. – 802 с.
11. Мандельштам, О. Полное собрание стихотворений / Осип Мандельштам; [вступ. ст. М.Л. Гаспарова и А.Г. Меца; сост., подгот. текста и примеч. А.Г. Меца]. – СПб.: Академический проект, 1997. – 720 с.
12. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – Т. 2. К – Я. – 719 с.
13. Носков, А.В. Онтология времени и онтология пространства как основания различения фундаментальных ориентаций в философии: дис. ... канд. филол. наук: 09.00.01 / Носков Андрей Владимирович. – Томск, 1996. – 142 с.

14. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / Российская АН; Российский фонд культуры; 2-е изд., испр. и доп. – М. : АЗ, 1994. – 928 с.

15. Пастернак, Б.Л. Полное собрание сочинений.: в 11 т. / Борис Леонидович Пастернак; [сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак; предисл. Л.С. Флейшмана]. – М.: СЛОВО / SLOVO, 2003-2004]. –1т.: Стихотворения и поэмы 1912-1931. – 576 с.; 3 т.: Проза. – 632 с.; 4т.: Доктор Живаго, 1945-1955. – 760 с.

16. Сологуб, Ф. Стихотворения / Федор Сологуб [вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. М.И. Дикман]. – СПб.: Академический проект, 2000. – 680 с.

К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ». ОБРАЗ РЕБЕНКА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Петрова М.В., Проваторова О.Н.
Оренбургский государственный университет

Термин «образ» широко используется во всех видах искусства. Первые упоминания о теории художественного образа обнаружены еще в записях Аристотеля о «мимесисе», который является одним из основных положений в эстетике. Сущность этого принципа заключена в искусстве подражания окружающей действительности. Понятие «образ» не является исключительно литературоведческим. Об образе говорят в искусствоведении, музыковедении, живописи, архитектуре, скульптуре, психологии.

Исследование образа, как отмечает Е.Б. Борисова, велось по многим направлениям, «соотносящимся с разными традициями и проблемами эстетической мысли»: связь образа с мифом и ритуалом (А.Ф. Лосев), образ и художественная речь (Г.О. Винокур, В.В. Кожинов), образ как особая модель освоения действительности (М.Б. Храпченко), пространственно-временная форма образов (М.М. Бахтин), национальная специфика образов (П.В. Палиевский), знаковость и условность образа (Ю.М. Лотман), образ автора и образ героя (В.В. Виноградов, Л.Я. Гинзбург) [1].

В литературоведческих словарях термин «образ» имеет схожие по смыслу определения.

Так, в «Словаре литературоведческих терминов» понятие «образ» определяется следующим образом: всякий чувственно вообразимый предмет или лицо, то есть потенциально каждое существительное [21].

Л.И. Тимофеев замечает, что «понятие образа шире понятия характера, поскольку оно предполагает изображение и всего вещного, животного, и вообще предметного мира, в котором человек находится и вне которого он немыслим, но, в то же время, без изображения характера не может возникнуть и образ» [17].

В Фундаментальной электронной библиотеке «Русская литература и фольклор» мы встречаем такое определение термина «образ» – обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретно индивидуального явления [19]. В Словаре литературоведческих терминов И.А. Книгина «образ» – художественное изображение в литературном произведении человека, природы или отдельных явлений [6].

В Литературном энциклопедическом словаре под редакцией В.М. Кожевникова и П.А. Николаева «образом» называется категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности; любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении (особенно часто – действующее лицо или

литературный герой), например, образ войны, образ народа, образ Наташи Ростовой в «Войне и мире» [8].

Михаил Столяров в своей статье, посвященной понятию «образ», приводит такие трактовки понятия: «форма классового отражения действительности (идея), которая, во-первых, отражает общественные отношения через показ человека в его связи с обществом и природой; во-вторых, отражает эти отношения обобщенно, типизируя, что в частности приводит к художественному вымыслу; в-третьих, дает это обобщенное отражение общественных отношений в чувственных очертаниях, индивидуализировано; в-четвертых, выполняет в классовой практике функцию «инженерии душ». <...> В этом определении образ выступает как единство содержания и формы, как содержательная форма, в этом смысле мы говорим об образе как о спецификуме художественной литературы» [16].

Художественно-литературным образом М. Столяров называет «такой образ, в котором все его задачи осуществляются путем словесного раскрытия их писателем». Изображенный в художественном произведении мир «может рассматриваться как единый образ. Образ – это элемент произведения, принадлежащий и к его форме, и к его содержанию». По словам исследователя, образ неразрывно связан с идеей произведения или с позицией автора, «он является одновременно и конкретным, чувственным представлением, и воплощением идеи. Образ всегда конкретен, а не абстрактен, в отличие от идеи, но он не обязательно должен вызывать определенное, четкое зрительное представление об изображаемом предмете». Также ученый говорит об особых видах образа – «образы, заключающие в себе переносные, иносказательные смыслы: аллегория и символ. Образ не обязательно символичен, но всякий смысл всегда есть образ. Иногда образ, в котором органично соединены внешнее и внутреннее, форма и смысл, противопоставляется аллегории, в которой иносказательное и прямое значение связаны поверхностно» [16].

По И.Ф. Волкову, художественный образ – система конкретно-чувственных средств, воплощающая собой собственно художественное содержание, то есть художественно освоенную характерность реальной действительности [2].

М.Н. Эпштейн дал следующее определение этому понятию: «категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности. Образом также называют любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении (особенно часто – действующее лицо или литературного героя). <...> В художественном образе неразрывно слиты объективно-познавательное и субъективно-творческое начала. Будучи не реальным, а «идеальным» объектом, образ обладает некоторыми свойствами понятий, представлений, моделей, гипотез и пр. мыслительных конструкций. Однако в отличие от абстрактного понятия, образ нагляден, сохраняет чувств, целостность и неповторимость. В то же время сама по себе познавательная специфика образа как единства

чувственного отражения и обобщающей мысли не определяет его художественной уникальности, ибо в известной мере присуща и публицистическим, и морально-прикладным, теоретически-иллюстративным и др. образам» [22].

В свою очередь Е.Б. Борисова в статье «О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике» дает свою трактовку понятия «художественный образ»: «элемент или часть художественного целого, то есть фрагмент, который обладает самостоятельной жизнью и содержанием и создается автором с помощью творческого использования богатства литературного языка» [1].

А. Мясников так определяет понятие «художественный образ»: «это форма отображения действительности искусством, конкретная и вместе с тем обобщенная картина человеческой жизни, преображаемой в свете эстетического идеала художника, созданная при помощи творческой фантазии. <...> Его основные функции: познавательная, коммуникативная, эстетическая, воспитательная» [12].

Нельзя не упомянуть об определении художественного образа, данном И.Б. Роднянской и В.В. Кожинным: «Образ художественный – это всеобщая категория художественного творчества, специфические для него способ и форма освоения жизни, «язык» искусства и вместе с тем – его «высказывание» <...> Образ может быть охарактеризован как такой знак, чье означаемое при посредстве внутренней формы «спрятано» в нем самом и потому связано с означаемым не условной, органичной и мотивированной связью» [14]. У В.М. Жирмунского: «Художественные образы – не пассивное обобщение действительности, они обладают эмоционально-волевыми элементами, которые позволяют литературе стать активной силой в обществе» [5].

В учебном пособии В.П. Мещерякова «Введение в литературоведение. Основы теории литературы» автор делит художественные образы по характеру обобщенности на следующие типы:

1) Индивидуальные образы – характеризуются самобытностью, неповторимостью. Они обычно являются плодом воображения писателя. Индивидуальные образы чаще всего встречаются у писателей-романтиков и фантастов: Квазимодо в «Соборе Парижской Богоматери» Виктора Гюго, демон в поэме М.Ю. Лермонтова «Демон», Воланд в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

2) Характерный образ – в отличие от индивидуального образа, является обобщающим. В нем содержатся общие черты характеров и нравов, присущие многим людям определено эпохи и ее общественных сфер (герои Ф.М. Достоевского, А. Островского и др.).

3) Типичный образ – представляет собой высшую ступень образа характерного. Типичное – наиболее вероятное, так сказать, образцовое для определенной эпохи. Изображение типичных образов было одной из главных идей, равно как и достижений реалистической литературы XIX века (Анна

Каренина, Платон Каратаев и т.д.). Нередко в художественном образе могут быть запечатлены как социально-исторические приметы эпохи, так и общечеловеческие черты характера того или иного героя (так называемые «вечные образы»): Дон Кихот, Дон Жуан, Гамлет, Тартюф, Обломов и др.

4) Образы-мотивы – устойчиво повторяющаяся в творчестве какого-либо писателя тема, выраженная в различных аспектах с помощью варьирования наиболее значимых ее элементов («деревенская Русь» у С.А. Есенина, «Прекрасная Дама» у А. Блока).

5) Топос – обозначает общие и типичные образы, создаваемые в литературе целой эпохи, нации, а не в творчестве отдельного автора. В качестве примера можно привести образ «маленького человека» в творчестве русских писателей: А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Зощенко, А. Платонова и др.

6) Архетип – (по Карлу Юнгу) общечеловеческий образ, бессознательно передающийся из поколения в поколение. Часто это мифологические образы [11].

В.М. Жирмунский отмечает наличие «во всяком художественном образе единство индивидуального и типического. То, что образ отражает действительность в ее конкретном богатстве, составляет конкретную содержательность художественного образа. Образ, сведенный к отвлеченной идее, обедняется» [5].

Говоря о художественных образах, литературоведы выделяют персонифицированные и неперсонифицированные образы, иными словами, «образы людей, животных, природы, образы вещей, чувств, образы-детали и т.д.» [1].

Также по структуре литературоведы делят художественные образы на *автологические* (самозначимые) и *металогические*. В автологическом типе образа план предметного и смыслового совпадает, а в металогическом типе – «явленное отличается от подразумеваемого» [1].

Таким образом, можно заметить, что в литературоведении существует достаточно много определений понятия «художественный образ». Изучив названные определения и ряд других трактовок, под художественным образом мы будем понимать фрагмент художественного целого, обладающий содержанием, самостоятельностью и созданный автором при помощи литературных средств. На наш взгляд, это определение объединяет большинство перечисленных выше.

В литературоведении изучению феномену детства и образа ребенка посвящена не одна исследовательская работа. К этой проблеме обращались многие исследователи. Назовем некоторых из них: Ю. Айхенвальд («Век ребенка»), А.К. Бороздин («Дети в произведениях Л.Н. Толстого»), Н.А. Дворяшина («Феномен детства в творчестве русских символистов»), П.Ф. Каптерев («О детском страхе»), А.Л. Козлова («Образ ребенка в творчестве символистов: истоки современного мифа»), Ф. Лазурский («Душевная жизнь детей»), В. Пушкарева («Детство и дети в творчестве

Ф.М. Достоевского и русская литература второй половины XIX века»), Г.А. Урунтаева («Психология детства в художественной литературе XIX-XX веков») и другие.

Образ ребенка в современном литературоведении исследуется с различных сторон.

Так, к примеру, Т.М. Черкасова в своем диссертационном исследовании уделяет внимание изучению воплощения детского характера, предлагает комплексную типологию детского характера в творчестве Чарльза Диккенса, изучает систему детских персонажей, «связанных разными путями художественного воплощения концепции детского характера», выявляет признаки «идеального детского характера, являющиеся определяющей частью концепции детства» в понимании Чарльза Диккенса [20].

А. Ненилин, в свою очередь, обращает внимание на особенности образа ребенка в американской литературе XIX века [13]. Сравнивая Америку с Англией, автор статьи отмечает, что в США «ребенок свободен развивать и даже контролировать свою судьбу; было только необходимо, чтобы существовали подходящие условия для его самовыражения. Некоторые американские писатели видели в ребенке символ девственной территории, где преобладает демократия и где есть неограниченные условия для роста».

Г.А. Урунтаева в своем учебном пособии «Психология детства в художественной литературе XIX-XX веков» рассматривает тему детства с «едино позиции научного психологического и литературоведческого анализа». В произведениях, включенных в данную хрестоматию, изображается многообразие психологических особенностей детей, личности ребенка. Кроме того, рассматривается общение со сверстниками и старшими, проявление чувств и эмоций. К каждому отрывку из произведения автор исследования предлагает вопросы и задания, которые акцентируют внимание на психологических особенностях детей, «отражают взаимосвязь языковых средств и тонких психологических наблюдений» [18].

Г.К. Кожбаева рассматривает образы детей в мировой художественной литературе с позиции сравнительного литературоведения и иллюстрирует свои замечания примерами из произведений М. Ауэзова («Сиротская доля»), Ч. Айтматова («Белый пароход») и Ч. Диккенса («Приключения Оливера Твиста») [7]. В своей работе автор определяет классификационные характеристики, сходства и яркие особенности образов детей в произведениях писателей разных национальностей.

А.А. Рубан в своей статье «Традиции и новаторство в изображении ребенка в литературе «рубежа веков» приходит к выводу, что писатели «рубежа веков» представили «чистоту человеческой души, ее восприимчивость к добру, любви, жалости и состраданию, составляющих настоящую правду жизни, несмотря на несправедливость, которая является людям на видимом уровне жизни. И чаще всего именно дети показывают взрослым пример прорыва в светлую, настоящую жизнь. Дети помогают увидеть свет, воспринимаемый не

столько человеческим глазом, сколько душой, наполненной любовью» [15]. Также автор отмечает, что «тема детей и сами дети представлены в русской литературе «рубежа веков» разнообразно – от традиции положительного (веселого, радостного, чудесного) осмысления до онтологического представления о ребенке, трагического понимания его жизни и мировоззрения» [15].

Т.М. Лобова в своей диссертационной работе изучает феноменологию детства в творчестве М.Ю. Лермонтова. Автор работы предпринимает попытку выявить системные представления М.Ю. Лермонтова о детстве как о специфическом фрагменте авторской картины мира, «своего рода персональной феноменологии детства» [10]. Т.М. Лобова замечает, что «структуру феномена «детство» у Лермонтова можно представить в виде комплекса отдельных образов и архетипов, значимых мотивов, концептов и ценностных категорий: образ ребенка, концепты «отцовство» и «материнство», архетипический образ Богоматери, аксиологическая категория «детскость»». Также исследователь обращает внимание на то, что «образ ребенка всегда наделен у М.Ю. Лермонтова чертами ранней взрослости. Автор выявляет разные факторы и обстоятельства, способствующие досрочному взрослению детей: особая организация душевного строя ребенка (склонность к мечтательности, анализу, рефлексии), столкновение с жизненными обманами, сиротство» [10].

Важным является вывод исследователя о том, что в «стихотворениях М.Ю. Лермонтова последних лет просматривается эволюция отношения автора к теме детства: появляется мотив заступничества за ребенка, поднимается вопрос о необходимости гармоничного проживания детства каждым человеком».

Н.А. Дворяшина в диссертационном исследовании «Феномен детства в творчестве русских символистов» обозначила целью своей научной работы «определение содержания, форм и художественных способов проявления феномена детства в творчестве писателей-символистов Ф.К. Сологуба, З.Н. Гиппиус, К.Д. Бальмонта в контексте философских и эстетических исканий русской литературы Серебряного века» [4]. По мнению исследователя, феномен детства в творчестве символистов стал «воплощением многомерности и глубинной сущности человеческого бытия». Интересно замечание Н.А. Дворяшиной о том, что «сосредоточив внимание на решении бытийных вопросов, символисты в образе ребенка запечатлели свои представления о мировоззренческих проблемах современности».

М.Ю. Гумилёвская в своей статье «Образ ребенка в художественной литературе» также исследует детские персонажи в произведениях известных писателей и указывает на различные точки зрения при изображении образов детей в разные периоды. Так, к примеру, Гумилёвская отмечает, что в литературе классицизма «детство воспринимается как отклонение от нормы, незрелость». У просветителей, по мнению исследователя, интерес к детству скорее воспитательный, а в эпоху романтизма «детство рассматривается как

«драгоценный мир в себе»: «романтизм установил культ ребенка, культ детства» (Н.Я. Берковский) [3].

Далее автор статьи сравнивает феномены детства в произведениях М.Ю. Лермонтова (Детство в его произведениях представляется «зыбким цветущим островом посреди пустынного моря жизни»), А.С. Пушкина (Он относится к периоду детства так же, как и к другому возрасту – «как к любому моменту в круговороте времени»), Л.Н. Толстого (Детство и ребенок – «это океан, на поверхности которого плавают островки взрослого сознания»), Б.Л. Пастернака («Ребенок у Пастернака выступает как существо нежное, беззащитное, стремящееся постоянно быть под чьей-то опекой и заботой»), Ф.М. Достоевского («Образ ребенка у Ф.М. Достоевского построен на двойной природе ребенка. С одной стороны – это неповторимая детская чистота, с другой – жестокость во всех ее проявлениях. Это традиционный христианский образ и существо демоническое, готовое разрушить все заповеди»), У. Голдинга («Ребенок легко перестает себя вести так, как его учили взрослые, и превращается в дикое, разнузданное существо. Дети сами деградируют до такого состояния. Ребенок не есть изначально высший человек...»), Р. Брэдбери («...ребенок может быть страшнее всего. Он, с одной стороны, полностью зависит от взрослого, является полностью беззащитным, с другой – по внутреннему складу он для взрослых непроницаем. Ребенок говорит на своем языке, играет в свои игры, все это остается загадкой для взрослого»), С.Т. Аксакова («Ребенок – это человек до грехопадения, тот человек, который нарекал имена всем вещам и животным, пришедшим к нему») и др. [3].

И.В. Ледовская в своей диссертации «Детские образы-типы в русских волшебных и новеллистических сказках» приводит следующее определение: «Художественный образ является эстетически организованным структурным элементом стиля литературного поведения» [9].

Интересной является и научная статья Л.П. Якимовой «Образ ребенка в советской литературе 20-х гг.». «Утро новой жизни, – по словам Л.П. Якимовой, – рассвет и расцвет вновь созданных социальных отношений синонимизировались с детством как таковым; готовность ребенка к познанию открывающегося перед ним бытия органически срасталась в сознании строителей социализма с полнотой общественных ожиданий, радостью первооткрытия невиданных форм жизнеустройства» [23].

Нам близка характеристика образа ребенка в литературе, данная этим исследователем, с его психологией врожденного доверия к миру, изначальной незамутненностью сознания и первозданностью чувств, который как нельзя более отвечал духу наступившего времени.

Несмотря на большое количество имеющихся в науке работ, посвященных теме детства, образу ребенка и понятию «художественный образ», интерес к этим проблемам не угасает в литературоведении и в настоящее время.

Список литературы

1. Борисова, Е. Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике / Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 35 (173). – Филология. Искусствоведение. – Вып. 37. – С. 20-26.
2. Волков, И. Ф. Теория литературы. – М., 1995. – 115 с. – С. 75.
3. Гумилёвская, М. Ю. Образ ребенка в художественной литературе. – Тула, 2009.
4. Дворяшина, Н. А. Феномен детства в творчестве русских символистов. Сургут, 2009.
5. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. С. 183-201.
6. Книгин, И. А. Словарь литературоведческих терминов. – Саратов, 2006.
7. Кожбаева, Г. К. Образы детей в мировой художественной литературе с позиции сравнительного литературоведения (на примере произведений М. Ауэзова «Сиротская доля», Ч. Айтматова «Белый пароход» и Ч. Диккенса «Приключения Оливера Твиста»). – Алматы, 2007.
8. Кожевников, В. М., Николаев, П. А. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
9. Ледовская, И. В. Детские образы-типы в русских волшебных и новеллистических сказках: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 239 с.
10. Лобова, Т. М. Феноменология детства в творчестве М.Ю. Лермонтова: дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2008. – 177 с.
11. Мещеряков, В. П., Козлов, А. С., Кубарева, Н. П., Сербул, М. Н. Введение в литературоведение. Основы теории литературы. – М.: Дрофа, 2003. – 416 с.
12. Мясников, А. Образ. Словарь литературоведческих терминов. – С. 241-248.
13. Ненилин, А. Образ ребенка в американской литературе XIX века // Культура и текст. – Самара, 2005.
14. Роднянская, И. Б., Кожин, В. В. Образ художественный // Краткая литературная энциклопедия. - Т. 5. - Стлб. 363-369.
15. Рубан А.А. Традиции и новаторство в изображении ребенка в литературе «рубежа веков». - СПГУ, 2009.
16. Столяров, М. А. – Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов в 2-х томах / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова. – М.: Издательство «Л.Д. Френкель», 1925.
17. Тимофеев, Л. И. Основы теории литературы. – М., 1976. – 364 с. – С. 60.

18. Урунтаева, Г. А. Психология детства в художественной литературе XIX-XX веков. – М.: Академия, 2001.
19. Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» (ФЭБ) <http://feb-web.ru>
20. Черкасова, Т. М. Типология детского характера в творчестве Чарльза Диккенса: дис. ... к. филол. наук. Нижний Новгород, 2007. – 226 с.
21. Шабанова, Н. А. Словарь литературоведческих терминов. – Республика Коми, 2008.
22. Эпштейн, М. Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. С. 252-257.
23. Якимова, Л. П. Образ ребенка в советской литературе 20-х гг. // Вестник Ульяновского государственного технического университета. – 2015.

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ПЕЙЗАЖА В КНИГЕ ОЧЕРКОВ А.П. ЧЕХОВА «ОСТРОВ САХАЛИН»

**Бершацкая Н.П., Проваторова О.Н.
Оренбургский государственный университет**

Пейзаж, как литературное явление в художественном произведении, многолик и глубок. Он обеспечивает соответствующий психологический настрой, правильное и глубокое понимание текста, создает условия для раскрытия душевного состояния действующих лиц, готовит читателей к развитию сюжета и изменению в жизни героев.

В современной науке предметом большого количества литературоведческих исследований стал пейзаж как феномен художественной литературы, в комплексе объединивший культурное, специфическое и индивидуально-авторское видение природы.

Пейзаж – один из существенных по содержанию элементов литературного текста, реализовывающий большое количество функций, которые зависят от стиля и метода автора, направления в литературе, метода автора, от рода и жанра и произведения.

Пейзаж в литературе некоторые исследователи интерпретируют как создаваемое с помощью языковых средств визуальное или мультисенсорное изображение первозданного или содержащего следы человеческого присутствия открытого природного пространства, несущее информационную и эмоционально-эстетическую нагрузку [1:166].

По словам Л.М. Крупчанова, пейзаж, являясь неотъемлемым компонентом композиции произведения, осуществляет многие задачи его жанра, рода и авторского замысла [3:96].

Бесспорно, в художественном тексте пейзаж несёт основную смысловую нагрузку, создавая насыщенный эмоциями фон действующих событий, являясь формой изображения внутреннего мира автора или его персонажа. Но этим список реализуемых пейзажем функций не заканчивается.

Мы рассмотрим основные функции, которые, по нашему мнению, выполняет пейзаж в художественном тексте на примере книги очерков А.П.Чехова «Остров Сахалин».

Пейзаж нужен писателю для определения места событий в географическом смысле; для описания местности; для того, чтобы дать читателю увидеть условия, в которых проживают люди, создаваемые природой, экзотические красоты, особенности рельефа; для описания стремительно меняющихся картин путешествия; для освещения различных явлений природы. [1:167].

Например, в «Острове Сахалин» А.П.Чехова: «По своему географическому положению нижняя треть Сахалина соответствует Франции, и, если бы не холодные течения. <...>. Холодные течения, идущие от северных

островов, где даже в конце лета бывает ледоход, омывают Сахалин с обеих сторон, причем восточному берегу, как более открытому течениям и холодным ветрам <...>; природа его безусловно суровая, и флора его носит настоящий полярный характер. Западный же берег много счастливее; здесь влияние холодного течения смягчается теплым японским течением, известным под названием Куро-сиво; не подлежит сомнению, что чем южнее, тем теплее, и на южной части западного берега наблюдается сравнительно богатая флора» [8:181–182].

Но пейзаж, кроме фоновой, несет еще и нагрузку смысловую, характеризуя человека-персонажа. Обращаясь к природе, автор погружается в философские размышления, которые одновременно определяют специфику авторского восприятия мира и характер действующих лиц текста. Пейзажные элементы часто характеризуют место, где происходит действие. Их появление необходимо тогда, когда без них сложно передать атмосферу происходящего вокруг, сложно погрузиться в самую глубину человеческого мировосприятия, определить отношение героя к миру его окружающему. «Впереди чуть видна туманная полоса – это каторжный остров; налево, теряясь в собственных извилинах, исчезает во мгле берег, уходящий в неведомый север. Кажется, что тут конец света и что дальше уже некуда плыть. Душой овладевает чувство, какое, вероятно, испытывал Одиссей, когда плавал по незнакомому морю и смутно предчувствовал встречи с необыкновенными существами» [8:45].

Пейзаж используют для сравнения, основанного на контрастах, между переживаниями и настроением героя и окружающей его природой; для раскрытия человеческого характера; в качестве фона для портретного рисунка героя; как приём для обозначения позиций героя и его мировоззрений; в качестве художественного средства в постановке социально значимых проблем; для демонстрации социума, в котором живут люди.

Пейзаж, в зависимости от выполняемой роли в тексте, проявляется в различных формах: пейзажные описания, пейзажные образы, пейзажи-предварения, пейзажные штрихи, психологические и эпические пейзажные параллели. Дополнить эту терминологическую схему могут пейзажные детали, часто анализируемые в связи с творчеством А.П.Чехова; пунктирные пейзажные линии, пейзажные мазки.

По мнению исследователей, основная функция пейзажа в художественном произведении – психологическая [2:37; 7:161; 6:268]. Мастерски написанный пейзаж передает психологическое состояние героя, открывает его внутренний мир, обнаруживает его эмоции и чувства.

Психологическая функция пейзажа строится на основе сопоставления действий и переживаний человека с внешне схожими явлениями природы, то есть на основе психологического параллелизма; создает психологический настрой восприятия текста, служит средством раскрытия внутреннего состояния героев и подготавливает читателя к изменениям в их жизни.

Зачастую пейзаж оказывает очень сильное воздействие на психологию читателя.

Исследователь А.П.Чудаков не считал существенной роль пейзажа в сюжетном развитии чеховских произведений. Он подчёркивал, что психологическая составляющая пейзажных деталей у писателя также слабо выражена. «У Чехова временные, неожиданные детали пейзажа - совсем другого качества. Это – собственно случайное. Пейзаж производит ощущение лёгкого наброска, сделанного сразу, по первому впечатлению» [9:166].

Поездка и определённый период жизни на Сахалине обогатили Антона Павловича как писателя-пейзажиста образами впервые увиденных природных ландшафтов и глубокими географическими познаниями.

Посредством зарисовок окружающей природы автор поднимает в произведении «Остров Сахалин» острые социальные и психологические проблемы, сравнивая описания природы и несправедливой жестокости человеческого мира. В романе он изображает пространство, незнакомое и страшное: «Когда в девятом часу, бросали якорь, на берегу в пяти местах большими кострами горела сахалинская тайга. <...> Страшная картина, грубо скроенная из потемок, силуэтов гор, дыма, пламени и огненных искр, казалась фантастической. На левом плане горят чудовищные костры, выше их - горы, из-за гор поднимается высоко к небу багровое зарево от дальних пожаров; похоже, как будто горит весь Сахалин. <...> И все в дыму, как в аду» [8:136].

Через описание пейзажных деталей писатель умело воздействует на эмоциональное состояние читателя, создавая определённую психологическую среду для восприятия описанной действительности. Необычайное единение хронологической документальности и географических фактов с филигранной художественностью пейзажных описаний наблюдает читатель в произведении.

Рисуя неведомое ранее непознанное пространство Российской империи, открывая новые земли, А.П.Чехов показывает место, которое «как в аду», крайнюю точку психологического напряжения человека, безысходность и отчаяние. Рассказывая о географическом положении Сахалина, как одной из самых отдалённых от цивилизации российской земле, писатель показывает, что здесь находится и предел унижения каторжан. «...В это дождливое, грязное утро, были моменты, когда мне казалось, что я вижу крайнюю, предельную степень унижения человека, дальше которой нельзя уже идти» [3:152].

Этим приёмом автор погружает читателя в основную тему повествования – тему «адского» острова, которая лейтмотивом пройдёт через всю книгу, создавая нерадостную, но полную картину жизни населения каторжного острова.

Чувства трагической безысходности событий, связанных с приездом на Сахалин, сравниваются со встречами античных героев и порожденных адом чудовищ: «Впереди чуть видна туманная полоса – это каторжный остров; налево, теряясь в собственных извилинах, исчезает во мгле берег, уходящий вневедомый север. Кажется, что тут конец света и что дальше уже некуда

плыть. Душой овладевает чувство, какое, вероятно, испытывал Одиссей, когда плывал по незнакомому морю и смутно предчувствовал встречи с необыкновенными существами»[8:45].

Поясняя горькие слова сожаления квартирной хозяйки о своей жизни на каторге, проходящей в «пропасти», Чехов дает следующее описание унылого окружающего пейзажа: «И в самом деле, неинтересно глядеть: в окно видны грядки с капустною рассадой, около них безобразные канавы, вдали маячит тощая, засыхающая лиственница» [8:55 – 58].

Рассказы о неустроенности быта, никчёмности и ненужности существования, отсутствия положительных эмоций, радостного настроения, истории о несчастных судьбах, болезнях и страданиях контрастируют у писателя с пейзажными зарисовками. Утром пейзаж радует автора: «Берег весело зеленеет на солнце и, по-видимому, без человека». Вечером же его волнуют следующие мысли: «Я думаю, что если здесь остаться ночевать под открытым небом, не окружив себя кострами, то можно погибнуть и, по меньшей мере, сойти с ума» [8:50].

Психологическая функция пейзажа проявляется в очерковой книге А.П.Чехова тогда, когда природные не только создают особый эмоциональный фон, но и позволяют оценить масштаб трагедии человеческого существования в невыносимых для жизни условиях, демонстрируют авторское отношение к описываемым событиям.

В произведении мастерски переплетается подача картин природы с погружением в мир чувств и эмоций, на контрасте природных красот и убогого существования островитян писатель позволил увидеть край обителью зла, скопищем боли и несправедливости.

Список литературы

1. Воронин, Р. А. Пейзаж как объект филологического исследования // Актуальные проблемы современной науки. – 2015. – С. 165–167.
2. Зеленцова, С. В. Функции пейзажа в малой прозе И. А. Бунина: на материале произведений 1892-1916 гг.: дис. на соискан. учён. степ. канд. филол. наук. – Орёл, 2013.
3. Крупчанов, Л. М. Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.М. Крупчанов. – М.: Оникс, 2005. – 413 с.
4. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1988.
5. Пашкуров А.Н. Тема природы в художественной литературе. Материалы Всероссийской научной конференции (20 – 23 ноября 1995г.). Сыктывкар, изд-во Сыктывкарского гос.у-та, 1995 г. – С. 16.
6. Себина, Е. Н. Пейзаж // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. / под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 264 – 275.

7. Тамарченко, Н. Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008.

8. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М., Наука, 1974 –1982. Т. 14 – 15.

9. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. – С. 166 – 167.

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА Е.С. ЧИЖОВОЙ «ТЕРРАКОТОВАЯ СТАРУХА»

**Пыхтина Ю.Г., д-р филол. наук, доцент
Оренбургский государственный университет**

В литературоведении существуют разные подходы к анализу художественного пространства [1-7]. Один из наиболее продуктивных – типологический, который позволяет выявить и описать пространственные образы и модели, являющиеся основой художественного мира произведения, отражающие фундаментальные параметры мировидения писателя и выполняющие родо-, жанро и стилеобразующие функции. Исследование художественного пространства в тесной связи с событийным уровнем, системой пространственных взаимоотношений персонажей, пространственной точкой зрения автора и героев, другими значимыми компонентами художественного текста позволяет глубже проникнуть в его идейное содержание, понять характеры героев и их внутреннее состояние, приблизится к раскрытию авторского замысла в целом.

Выделяя в качестве базовых модели, изображающие «объективно существующую» обжитую среду (реальное пространство), характеризующие внутренний мир персонажей (психологическое пространство) и конструирующие вымышленную реальность (виртуальное пространство), мы главное внимание в своих работах сосредотачиваем на исследовании смешанных моделей, принимая во внимание тот факт, что в «сильных» текстах всегда имеет место эксперимент.

В данной статье на материале романа современной петербургской писательницы, лауреата букеровской премии, Е.С. Чижовой «Терракотовая старуха» (2011) мы ставим целью описать структурно-семантические разновидности пространства по содержательно-функциональному критерию, определив общие принципы организации художественного мира автора и значение отдельных пространственных компонентов в структуре художественного целого.

Повествование в произведении ведется от лица Татьяны, яркой и незаурядной, но практически загнанной в нравственный и материальный тупик женщины, в прошлом – профессора университета, затем успешной бизнес-леди, а в настоящем – репетитора по русскому языку, тяготящегося своей социальной ролью. Болезненная рефлексия героини передана в форме воспоминаний о событиях двадцатилетней давности, переплетающихся с зарисовками ее жизни в настоящем времени. В 1990-е годы Татьяна, воспитанная родителями-филологами на русской классической литературе, бросив университет, устраивается работать референтом успешного предпринимателя, владельца мебельной фабрики: мера вынужденная – нужно кормить маленькую дочь и подругу Яну, оставшуюся с сыном на руках без мужа и без работы. Однако

«двинутая на своей литературе» Татьяна так и не смогла приспособиться к «звериному миру», где чтобы выжить, нужно «биться в кровь». Сравнивая себя с террактотовой старухой (архаической статуэткой, изображающей уродливую женщину с большим животом), главная героиня романа Е.С. Чижовой подчеркивает свою трагическую неуместность в новом мире, построенном на иных, отнюдь не гуманистических началах.

В ходе анализа романа мы пришли к выводу, что раскрытию внутреннего конфликта главной героини произведения способствуют развернутые характеристики художественного пространства, а именно географического, культурного, бытового, социального и психологического.

Рассмотрим подробнее, как представлены эти модели в тексте и каковы их функции.

Географическое пространство. Главная декорация в романе – Петербург, описанный с топографической точностью. Включение в произведение петербургских реалий насыщает его многочисленными отсылками к «петербургскому тексту» русской литературы, общим местом которого является мотив смерти. Органично вплетаясь в ткань романа, он становится воплощением современной цивилизации, подошедшей к «последней грани всемирного катаклизма» [8]. Татьяна, коренная петербурженка, остро ощущает приближение катастрофы, считая, что за гибелью физической, обязательно последует гибель «культурная», потеря собственного исторического лица. Апокалиптическая судьба города связывается в сознание героини с собственной судьбой. Татьяна давно перестала ощущать себя женщиной – всего лишь отражение, одетое «в собственный секонд хенд», «обломок старого мира, которому Господь дал литературные скрижали», архаический пережиток, «зависший» в безвременье – нет духовной связи с родителями, умершими еще до перестройки и не успевшими разочароваться в своих советских идеалах, нет взаимопонимания и с дочерью, которая, не имея за плечами горького материнского опыта, полностью принадлежит новой эпохе, эпохе «победившей целесообразности», где «не бывает ни правды, ни лжи» [8].

Петербургский *couleur locale* в романе создается навязчивым повторением слов, являющихся маркерами смерти: *«Умерший город, темные безглазые фасады... Сквозь стекло инопланетной «вольво» я видела руины. Все распалось. Вернее, расплзлось. Не Петрополь, уходящий под Невскую воду... Теперь он стал городом бандерлогов... Темным обезьяньим царством, по которому можно только шнырять...»; «Небо накрыло город липкой сетью – вечная ленинградская морось, серая жирная пыль.<...> Опустив боковое стекло, водитель принюхивается: "Похоже – тут... Вонь, как на помойке"».* Однако автору важно не столько нарисовать сам петербургский пейзаж, сколько выразить болезненное его восприятие героиней, например, ее кризисное душевное состояние, отсутствие жизненные перспектив показывается через описание вида из окна: *«Я отворачиваюсь к окну. За окном*

двор, облезлая горка, баки, заваленные мусором. Мой пейзаж не зависит от времени» [8].

Культурное пространство мыслится прежде всего как хранилище памяти и включается в текст романа многочисленными реминисценциями из художественной литературы: *«Я люблю ходить пешком. Когда преподавала в институте, устраивала своим студентам пешеходные экскурсии. Петербург Достоевского. Раньше это казалось важным...»* и т.п. Опыт репетитора, а также интеллектуальный конфликт с собственной дочерью привел Татьяну к горькому выводу: у нее, интеллигента-филолога, и у поколения «новых» нет общей культурной памяти: *«У них другие сердца. Похожи на желудки – откликаются исключительно на естественные раздражители: голод, желание, страх» [8].*

Кроме того, культурное пространство визуализируется в романе текстами несловесных искусств – скульптуры и архитектуры, – которые отражают одновременно и реальные пространства Петербурга, и личные переживания героини: *«Женщина, улизнувшая от своего отражения, идет по мосту, любуясь конями Клодта. Упираясь копытами, кони рвутся на свободу. Не так давно их возили на реставрацию. Она думает: "На месте коней я бы этим воспользовалась. Из мастерской дать деру проще. Нельзя упускать шанс, который дается раз в сто лет..."» [8].*

Большое значение имеет в романе **бытовое пространство**. Несколько раз Татьяна делает попытки описать свою квартиру, но всегда сбивается на чужой текст. Сравнивая двухкомнатную хрущевку, оклеенную желтоватыми обоями, с желтой каморкой Раскольниковова, она, видимо, подсознательно использует символику цвета, как в романе Ф. М. Достоевского (об этом она писала выпускное сочинение и до сих пор хранит его в памяти). Кроме того, рисуя собственное жилище тесным, неудобным и дисгармоничным, она показывает, что ее депрессивное мировосприятие подобно кризисному состоянию героя «Преступления и наказания».

Интересно, что Татьяна тонко чувствует связь между помещением, в котором живут или работают люди, и их характерами, и, как правило, не ошибается в своих оценках. Особенно болезненно Татьяна переживает несоответствие предполагаемого и действительного. Так, старинный особняк, некогда принадлежащий князьям Бярятинским, в котором сейчас располагается Торгово-промышленная палата, представлялся ей весьма романтически: *«Тяжелые портьеры, напольные часы с совами... Там дверь в библиотеку. Стеллажи, на которых стояли книги: мне кажется, я узнаю обложки. Как будто здесь жила...»*, но вместо этого она видит унылые коридоры, выкрашенные масляной краской, с грязными полами, с лампами люминесцентного света, с дверями, захватанными руками посетителей. «Под стать» описанному интерьеру сотрудники этого учреждения: *«Тетка (синий костюм, белая блузка – затрепанное в стирках жабо) обводит цифру» [8].*

Социальное пространство. Двадцать лет назад, когда Татьяна работала в крупной мебельной фирме, ее социальные связи были достаточно широкими: приходилось руководить большим коллективом на фабрике, договариваться с партнерами по бизнесу и кредиторами, устанавливать контакты с нужными людьми на таможне, в Торгово-промышленной палате... Однако налаженные с большим трудом контакты были расторгнуты с уходом Татьяны с работы. Она смогла переступить через себя, решившись на мелкие махинации – подделку печати и таможенных документов, но насилия над человеком не стерпела: литературоцентризм и криминал для нее понятия несовместимые.

Постепенно окружение Татьяны сузилось до размеров ее собственного внутреннего мира: «Я ухожу к себе. Ложусь на диван. Утыкаюсь в стену...». Итогом становится социальный вакуум, который с возрастом все труднее преодолевается. Остро переживая свое одиночество, Татьяна силой своего воображения обязательно заполняет *пространство-я* кем-то или чем-то: разговаривает с собственной тенью, с портретами писателей-классиков, с воображаемой подругой и т.п. Это внутреннее, созданное фантазиями и наполненное воображаемыми объектами пространство, можно назвать **психологическим**.

Таким образом, совмещая в романе разные пространственные модели, Е. Чижова новыми средствами раскрывает внутренний конфликт своей героини, «диалектику ее души».

В ходе структурно-типологического и функционально-семантического анализа хронотопа в романе Е. Чижовой мы выделили и рассмотрели географическое, культурное, бытовое, социальное и психологическое пространства, которые, накладываясь друг на друга в сознании героини, способствуют раскрытию отношений ее «я» с внешним миром, позволяют передать все нюансы ее кризисного внутреннего состояния.

На наш взгляд, предложенный аспект исследования дополняет уже разработанные в литературоведении подходы к пространственному анализу, помогает разобраться в глубинных слоях художественного текста и приблизится к пониманию индивидуально-авторской концепции.

Список литературы

1. Лотман, Ю. М. К проблеме пространственной семиотики / Ю.М. Лотман // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. Ученые записки ТГУ. – Вып. 720. – Тарту, 1986. – С. 3-6.

2. Минц, З. Г. «Петербургский текст» и русский символизм / З.Г. Минц, М.В. Безродный, А.А. Данилевский // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII: Уч. зап. ТГУ. Вып. 664. – Тарту, 1984. – С. 78-123.

3. Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир: проблемы организации. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1996. – 192 с.
4. Топоров, В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) / В.Н. Топоров // Труды по знаковым системам. Вып. 18. – Тарту: ТГУ, 1984. – С. 4-29.
5. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура: сб. статей / отв. ред. Т.В. Цивьян. – М.: Наука, 1983. – С. 227-284.
6. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. – СПб.: Изд-во РГПУ им.А.И. Герцена, 2004. – 639 с.
7. Эпштейн, М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. – М.: Высш. школа, 1990. – 302 с.
8. Чижова, Е. С. Терракотовая старуха / Елена Семеновна Чижова. – М.: АСТ, Астрель, 2011. – 411 с.

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ РЕАЛИЗАЦИИ ИРОНИИ И САТИРЫ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Ряузова Е.А., Темкина В.Л.
Оренбургский государственный университет

Темой данной статьи является исследование различных языковых способов выражения иронии и сатиры в англоязычном художественном тексте. На сегодняшний момент не существует точного мнения о месте иронии и сатиры в лингвистике. Ирония определяется и как отдельный прием в работах многих ученых, и как неотъемлемая часть комического. Актуальность данного исследования обусловлена несколькими факторами. Во-первых, понятие «ирония» неоднозначно, потому что нет четкого его определения и объяснения. Тем самым мы приходим к решению углубленно изучить данную проблему и попытаться создать собственную классификацию. Во-вторых, в пост-модернистской литературе на иронию обращено особое внимание, так как именно она позволяет автору привлечь внимание читателя.

Комическое - понятие, которое содержит в себе огромное количество смыслов. На протяжении долгого времени философы всего мира изучали комическое, чтобы понять его суть. По словарю литературоведческих терминов комическое - это: «эстетическая категория, отражающая противоречия действительности и содержащая их критическую оценку. В основе комического - противоречие, несоответствие безобразного и прекрасного, ничтожного и возвышенного, реального и идеального и тому подобное» [1, с. 23]

По мнению большинства литературоведов, комическое - это результат или следствие безобразного. Это объясняется тем, что когда безобразное хочет казаться прекрасным, старается быть возвышенным, оно вызывает смех. Смешным и несуразным становится то, что не находится на должном ему месте.

Приверженцем данной концепции является философ Анри Бергсон, который считал, что только человек, его природа, позволяют нам видеть и чувствовать комическое. Это проявляется в общении с людьми, животным, неодушевленными предметам присваивают свойства комического благодаря схожести с человеком и его природой.

Польский ученый-эстетик Б. Дземидок в своей концепции примирил многие взгляды, сказав, что суть комического это отклонение от нормы. Нарушение любых норм уже само по себе является нелепым и неуместным, и тем самым создает комический эффект. Ученый так выделяет пять приемов создания комического. К ним он относит видоизменение и деформацию, неожиданность, несоразмерность и объединение абсолютно разных по своей природе явлений, которые по всем признакам отклоняются от логической нормы. [3, с. 103]

На данный момент остается без ответа вопрос понимания форм проявления комического и как их классифицировать.

Ученые считают, что к видам комического относятся юмор, гротеск, ирония, сатира, пародия, карикатура и так далее. Это неверно, так как формы и приемы комического смешиваются. Гротеск, пародия и так далее являются приемами комического. Они изменяют действительность в зависимости от ситуации. Все формы комического могут использовать данные приемы, чтобы прийти к комическому результату.[4, с. 474]

Юмор и сатира, по мнению ученых, относятся к традиционным формам комического. В словаре литературоведческих терминов юмор - «это вид комического, в котором пороки осмеиваются не беспощадно, как в сатире, а доброжелательно подчеркиваются недостатки и слабости человека или явления, напоминая о том, что они часто лишь продолжение или изнанка наших достоинств» [1, с. 317].

Сатира определяется как «вид комического, способ проявления комического в искусстве, заключающийся в уничтожающем осмеении явлений, которые представляются автору порочными. Сатира - наиболее острая форма обличения действительности» [5, с. 65].

Проведя анализ определений, мы сделали небольшой вывод, что различаются эти явления силой и мерой, то есть, например, юмор более мягкий и щадящий, тогда как сатира жесткая и высмеивающая. Юрий Борисович Боров в своей монографии «О комическом» пишет: «Сатира - бичующее изобличение всего, что не соответствует передовым политическим, эстетическим и нравственным идеалам, гневное осмеение всего, что стоит на пути к их полному осуществлению» [6, с. 124].

Юмор не выражает агрессию, и, как правило, применяется для осмеения чего-то происходящего. Задача юмора – поднять настроение. Получается, правда, можно говорить о том, что юмор и сатира – это основные формы выражения комического.

Что же касается иронии, то, как выше отмечалось, она может давать оценку чему-либо. Этим она и отличается от юмора и сатиры. Значит, в художественном произведении ирония играет значительную роль. С ее помощью писатели могут передать свое оценочное мнение. Ирония позволяет автору без особых тяжелых эмоций легко и непринужденно показать на что-то, чем он недоволен или не удовлетворён. Таким образом, ирония – это, так называемый, «художественный принцип», который является основой работы писателя.

По В.В. Виноградову: «Состав речевых средств в структуре литературного произведения органически связан с его “содержанием” и зависит от характера отношения к нему со стороны автора» [7, с. 203]. Следовательно, выходит, что ироническую структуру текста определяет выстроенный контекст с коммуникативной задачей.

Реализация иронии в художественном произведении происходит поэтапно. К первому этапу относится задумка автора, его замысел создания иронического произведения. Второй этап - создание контекста, в соответствии с языковыми и этическими нормами. Создание текста, главной составляющей которого является ирония, и ее способы выражения, является заключительным этапом [8, с. 27].

В нашей статье мы рассматриваем иронию как сложную форму комического. По нашему мнению, это не отдельный прием, потому что считаем иронию более глубокой и обладающей большими функциями, по сравнению с тропами и языковыми средствами.

Также ирония в художественном тексте предстает перед нами за счет стилистических приемов и языковых средств, но, чтобы дополнять картину всецело, играют важную роль и экстралингвистические факторы. Это творчество, опыт писателя, его интересы, социальные, философские и другие течения времени и так далее.

Таким образом, иронию невозможно рассматривать как отдельно взятый прием, потому что она реализуется при помощи контекста, намерений автора, лингвистическими и экстралингвистическими моментами.

В последнее время все больше ученых считают, что изучению художественного текста нужен новый толчок, новое видение, новые подходы к его изучению и анализу. На первый план все чаще выдвигаются экстралингвистические факторы, раскрывающие образ автора и его цели в языковом мире текста.

Следовательно, при таком подходе к анализу художественного текста, фигура автора, его оценка, намерения, отношения становятся главными объектами изучения текста, которые затем помогают проанализировать художественные аспекты самого произведения.

Выходит, что, если фигура автора становится на главное место, то все его намерения, оценки, отношения, интересы также играют немаловажную роль и помогают анализу художественного текста. Писатель придумывает некий мир, вымышленное пространство, за основу которого взял мир настоящий со своим настоящим опытом. И автор «примеряет» свой реальный опыт, свои настоящие чувства и ощущения, то есть свое реальное восприятие действительности, на иной мир, возможно реальный, или же на придуманный.

Как было сказано выше, ирония обладает оценочной модальностью, она тесно связана с прямым мнением автора, то есть ирония может выступать в роли результата авторского восприятия, которое выражается на языковом уровне.

Как мы все знаем, текст делится на два типа: описание (изображение характеров, признаков, образов) и повествование (вербализация действительности в процессе и действиях), - к которым автор прибегает для создания действительности. Ирония может проследиваться в обоих типах

текста, и в каждом из них она показывает свои характерные черты и особенности.

Если сравнивать проявление иронии в описательных типах текста и повествовательных, то, возможно иронии в описательных типах текста будет на порядок больше. Так, например, С.И. Смирнова в своей работе приходит к выводу о том, что вербализация событий в их развитии менее эмоциональна по сравнению с описанием.

Однако в повествовательных фрагментах текста встречаются примеры иронии. Так, например, резкая смена действий главного персонажа, противоречащая предшествующим действиям, часто применяется в целях создать иронический эффект. Прием обманутого ожидания, когда читатель ожидает от героя совершения противоположного действия, так же может стать предметом иронии. Можно предположить, что ироническое отношение и критика автора в повествовании скорее всего передается через синтаксические средства выразительности, (повторы, эллипсисы, бессоюзие), так как синтаксис ярче всего отражает последовательность действий [9, с. 65-75].

Итак, мы можем сделать вывод, что, в каком бы типе текста не реализовывалась бы ирония, она в любом случае принимает тот образ, чьи признаки и функции подходят к определенной ситуации.

Если затрагивать языковые средства создания иронии в художественном контексте, то в данном случае ирония выделяется вербальная или же невербальная. Невербальные средства передачи иронии – это мимика, жесты, интонирование. Анализ данных средств происходит при непосредственном контакте с говорящим, при этом происходит исследование его жестов, мимики, выражения лица и пр.

Ирония в художественном произведении очень тесно переплетается с текстовой организацией. Следовательно, ирония и ее смысл находится в прямой зависимости от способности единиц языка приобретать коннотативные и ассоциативные признаки значения при создании иронии.

При создании иронии автор художественного текста пользуется множеством средств языка. В процесс создания иронии почти всегда включается личное отношение писателя к изображаемым событиям. Если ирония используется при описании или изображении персонажей или определенных событий, то практически всегда заметны эмоции и оценка автора произведения. Однако авторская оценка дается не напрямую, а путем второстепенных образов и других различных приемов. Отношения между главным героем и второстепенными, их коммуникация, споры, встречи, восприятие друг друга являются одним из основных приемов раскрытия персонажа и передачи оценки героев автором. Через речь, диалог читатель замечает и отношение окружающих лиц к главному персонажу, и оценки людей и событий самим персонажем, характеристика героев происходит через язык, коммуникацию. Именно через речь читатель видит характер главного героя, его

индивидуальность, самобытность. И ирония в образе персонажа выполняет одну из основных ролей.

Современная лингвистика делит стилистические средства на изобразительно-выразительные языковые средства и стилистические приемы. Все языковые средства делятся на 3 группы: нейтральные, выразительные средства и стилистические приемы. Данная классификация введена И. Р. Гальпериным, который под стилистическим приемом понимает «намеренное и сознательное усиление какой-либо типической структурной и / или семантической черты языковой единицы (нейтральной или экспрессивной), достигшее обобщения и типизации и ставшее таким образом порождающей моделью» [Гальперин 1981, 120].

Гальперин также говорит о том, что выразительные средства служат для усиления эмоциональной окраски речи, уже изучены с функциональной стороны и описаны в грамматике языка. Стилистика как наука изучает использование выразительных средств в различных функциональных стилях. Стилистический прием, как считает И. Р. Гальперин, использует языковые нормы, однако при этом пользуется только самыми яркими чертами этих норм, систематизирует их. Следовательно, стилистический прием типизирует присутствующие в языке средства, преобразуя их. К примеру, типизированные и обобщенные выразительные средства внутренней речи, синтезированные в одно целое, являют собой стилистический прием несобственно-прямой речи, преобразованной и имеющей коммуникативную функцию [Гальперин 1981, 45].

Исследователь И. В. Арнольд, не противореча вышеизложенной теории, рассматривает ее с точки зрения художественного произведения и его интерпретации. Беря в основу теорию И. Р. Гальперина, она развивает его идею. Она утверждает, что соединив изучение стилистики как определенный набор средств, фигур, тропов с интерпретацией художественного произведения, то можно заметить, что средства и приемы выполняют одинаковую функцию: раскрывают смысл более широко и точно при интерпретации произведения читателем. И. В. Арнольд рассматривает этот вопрос и с точки зрения лингвистики, и с точки зрения интерпретации и анализа художественного текста. По словам исследователя, не всегда точно возможно провести границу между приемом и средством. Аргументом этой идеи И. В. Арнольд приводит то, что при сугубо лингвистическом подходе и четком разделении данных понятий «основным дифференциальным признаком стилистического приема становится намеренность или целенаправленность употребления того или иного элемента, противопоставляемая его существованию в системе языка».

Также исследователь утверждает, что для стилистической интерпретации важно воспринять эмоционально-эстетическую художественную информацию, выделить, каким образом при помощи одиночных элементов создается цельная картина произведения, ее образы. Важно не только разобрать один или несколько приемов и понять, намеренно или интуитивно использует его

писатель, но и какой именно цели служит тот или иной прием, фигура речи, троп [10, с.45].

Нельзя назвать стилистическим анализом художественного произведения лишь перечисление определенных приемов, которые встречаются в тексте, так как стилистический анализ имеет своей целью показ связи формы с содержанием в целом художественном произведении. Поиск выразительно-стилистических приемов иронии и их разбор должен служить раскрытию содержания образов, которые создаются писателем. Нет сомнений, что лексический уровень языка играет одну из главных ролей при создании иронии, так как именно слово и его лексическое значение является основным элементом создания иронического эффекта. В своем труде исследователь Мартянова говорит о том, что, согласно результатам исследования, негативная оценка иронии может создаваться при помощи окказионального употребления слов, то есть когда в определенном контексте писатель придает слову значение, не соответствующее его прямому значению. Следовательно, такое употребление слова вызывает «семантическое смещение» во фразе. Слова с установившейся негативной экспрессией необязательно должны использоваться при создании иронического смысла, очень часто используются слова с нейтральным значением, которое не наполнено иронией. Однако возможно так же употребление «узуальных иронизмов». Прямая прагматическая функция данных средств языка – это выражение иронии, которое закреплено лексикографически. [11, 398] Если говорить о языковых способах создания иронии, то необходимо упомянуть об их отнесенности к разным уровням языка, и это является их основным классифицирующим признаком. Языковые средства иронии подразделяются на фонетические, лексические и грамматические (морфологические и синтаксические).

М. Е. Лазарева в своих работах представляет авторскую классификацию иронических языковых средств, которая создана на базе языковых уровней.

Согласно данной классификации на фонетическом уровне ирония создается при помощи фонетических и просодических средств. Создание иронии на уровне лексическом происходит при помощи таких приемов, как игра слов, антитеза, аффиксация и пр. На грамматическом уровне используются синтаксические и морфологические средства, например, повторы, градация, парцелляция, использование повелительного наклонения и др.

Таким образом, мы рассмотрели разные трактовки понятия иронии, разные теории комического, роль его в науке. К традиционным формам комического ученые относят юмор и сатиру. Юмор облакает все происходящее в более щадящую форму, тогда как сатира является жестким и неприкрытым высмеиванием. Затем мы обратились к понятию иронии, промежуточному виду комического, по утверждению ученых, так как она сочетает в себе черты и юмора и сатиры. Мы рассмотрели несколько разных точек зрения современных ученых, одни из которых говорят, что иронию нужно отнести к тропам и

стилистическим средствам, тогда как другие считают иронию отдельной формой, категорией комического.

Следовательно, можно сказать, что ирония занимает особое положение в современной лингвистической науке. В отличие от юмора, сатиры и других видов комического, исследователи не могут сойтись на одном четком определении иронии. Неопределенность касается и места иронии в лингвистической науке, исследователи не могут прийти к единому решению проблемы.

В нашей работе мы поддерживаем теорию, которая определяет иронию как единицу более обширную и глубокую, чем троп. Ирония рассматривается нами как категория, которая обладает собственными средствами выразительности, способными ее выразить.

Помимо вышеизложенного мы рассмотрели иронию в контексте художественной литературы, и пришли к выводу о том, что ирония всегда определяется контекстом, намерениями автора лингвистическими и экстралингвистическими моментами. Ирония обладает множеством способов выражения в художественном тексте.

Список литературы

1. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. - СПб: 2005. - 356 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Походаев В. С.. — Москва: Искусство, 1986. — С. 445. — 258 с.
3. Дземидок Б. О комическом. Москва: Прогресс, 1974 год. - 223 стр.
4. Телятникова О. Н. Языковые средства выражения комической модальности, Самара, 2010. - 30 с.
5. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. - М.: Астрель, АСТ, 2001. - С. 275-276.
6. Борев Ю. О комическом. - М., 1957. - С. 124.
7. Виноградов, В. С. Перевод. Общие и лексические вопросы: учеб. пособие / В. С. Виноградов. - М. : Книжный дом «Университет», 2001. -- 240 с.
8. Пивоев В. М. Ирония как феномен культуры. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2000. 106 с.
9. Семенов А.В.Этимологический словарь русского языка. -- М.:Юневес,2003. -- С. 730
10. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. - М., 2002. 383 с.
11. Мартыанова Е. В. Вербальная реализация иронии как категории комического, М., 2007