НАУКИ РУССКОГО МИРА

научный журнал

ФИЛОЛОГИЯ

ЛИТЕРАТУРА

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ИСТОРИЯ

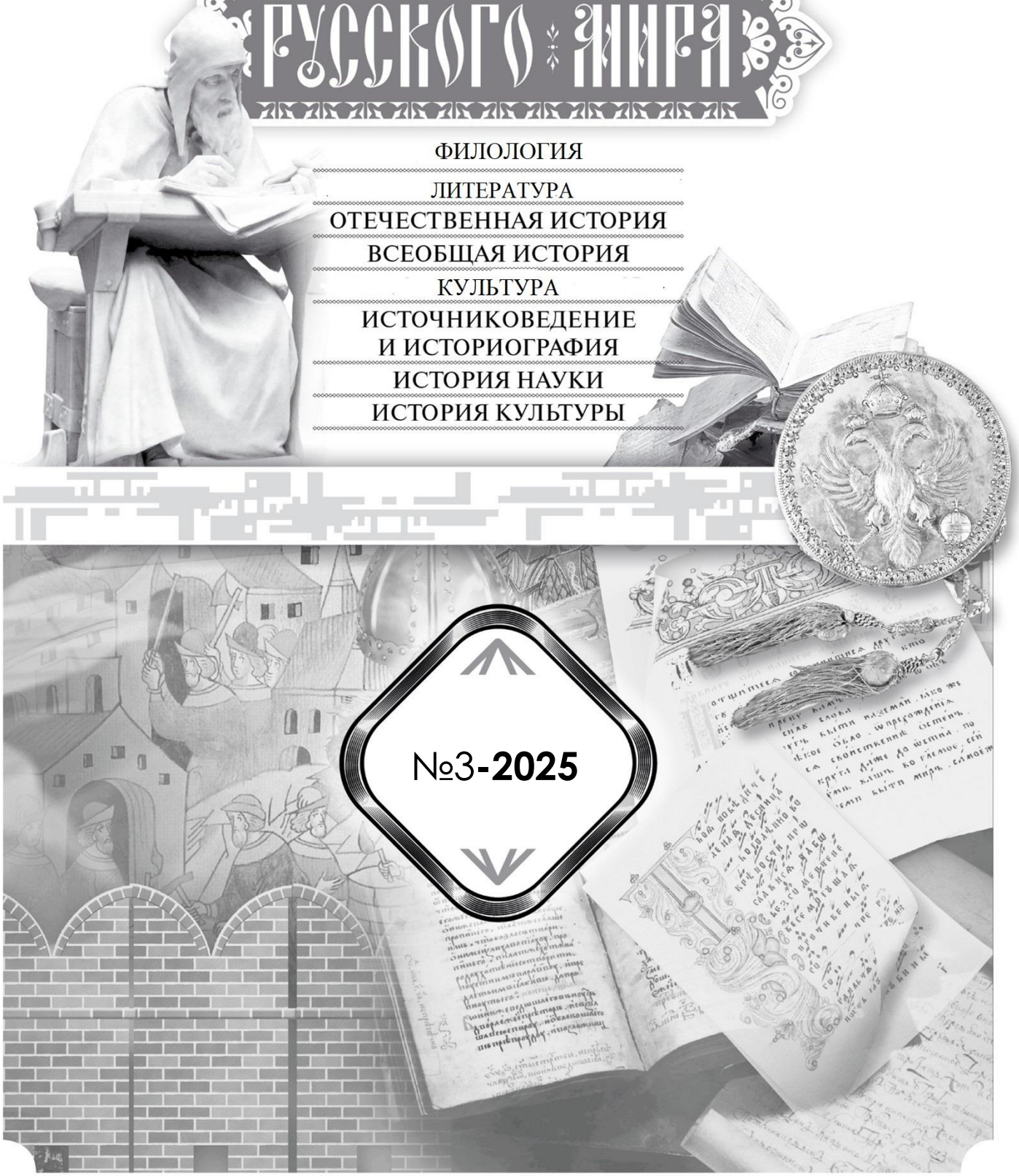
ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ

КУЛЬТУРА

ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ И ИСТОРИОГРАФИЯ

ИСТОРИЯ НАУКИ

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ



№3-2025

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ «НАЧАЛА РУССКОГО МИРА»

Издание ориентировано на публикацию научных изысканий в таких сферах научного знания, как языкознание (филология), всеобщая история, отечественная история (история Российского государства на разных этапах его развития), теория литературы и текстология, культурология и история мировой культуры.

В частности, филологическая тематика представлена в издании работами, раскрывающими проблематику современной лингвистики и лингвокультурологии, а также теории и истории языка; исследований в области литературоведения, теории и истории отечественной и зарубежной литературы, изучения и взаимовлияния литературных и культурных традиций; совершенствования педагогического мастерства и образовательных технологий в школе и вузе; методики преподавания иностранных языков; теоретических и прикладных аспектов изучения речевой деятельности, языка и культуры, способов анализа художественного текста; практики перевода, а также дидактических аспектов переводческой деятельности.

В области культурологии и искусствоведения тематика работ может быть связана с изучением культурологических воззрений, культуро- и антропогенеза, эволюции и типологии культурных форм, механизма формирования систем культурных ценностей, а также выявления роли культурного наследия в жизни общества (в том числе с учетом национального своеобразия и исторического контекста) и т. д.

В части исторических исследований проблематика очерчивается широким кругом вопросов, касающихся анализа различных периодов мировой и отечественной истории, становления и развития цивилизационных форм, эволюции международных отношений, роли личности в истории, генезиса социальных процессов и политической культуры и пр.

Проблемы истории и теории литературы и искусства раскрываются через анализ всего спектра разновидностей духовной деятельности человека (религиозной, философской, художественной), изучение поэтики художественных произведений (стиля и техники автора), выявление специфики художественного метода, жанрового своеобразия отдельных авторов и художественных школ на различных этапах исторического развития мирового искусства.

Читательская аудитория: представители академической науки – вузовских научных школ, профессорско-преподавательского состава и научно-исследовательских учреждений, независимые исследователи, молодые ученые (в том числе, аспиранты, соискатели, магистранты), а также студенты вузов и средних специальных учебных заведений России, стран ближнего и дальнего зарубежья.

Тексты статей, поступающие в редакцию от авторов, проходят научное рецензирование и в обязательном порядке проверяются на наличие недобросовестного научного цитирования, а также самоцитирования в программной среде «Антиплагиат».

Журнал «НАЧАЛА РУССКОГО МИРА» издается с 2011 года.
Периодичности издания: ВОСЕМЬ раз в год.

Учредитель: Тихонова Жана Сергеевна

Издатель: ОБЩЕСТВО С ОГРАНИЧЕННОЙ ОТВЕТСТВЕННОСТЬЮ «РОСТПОЛИГРАФ»

Адрес издательства: 105187 г. Москва, ул. Вольная д. 28/4 к.1

Типография: Индивидуальный предприниматель Тихонова Жанна Сергеевна, ИНН 615108078357, ОГРНИП 322619600168289

Адрес типографии: 346715, РОССИЯ, обл РОСТОВСКАЯ, р-н АКСАЙСКИЙ

ISSN электронного сетевого издания 3034-1337

Регистрационный номер и дата принятия решения о регистрации: серия Эл № ФС77-87087 от 01 апреля 2024 г.

Языки: Русский, английский

НАПРАВЛЕНИЯ И РУБРИКИ ЖУРНАЛА

- Русский язык. Языки народов России (филологические науки).
- Языки народов зарубежных стран (с указанием конкретного языка или группы языков) (филологическиенауки).
- Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика (филологические науки).
- Исторические исследования.
- Литература.
- Культурология.

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР ЖУРНАЛА:

Лаврикова Ирина Николаевна
Доктор культурологии, доцент, доцент кафедры правовой и гуманитарной подготовки, Московский университет Министерства внутренних дел Российской Федерации имени В.Я. Кикотя

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Акчурина-муфтиева Нурия Мунировна
Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств АРК, Лауреат Государственной премии РК, профессор кафедры Декоративного искусства, Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Республики Крым «Крымский инженерно-педагогический университет»

Альбеков Нурвади Насруддинович
Доктор филологических наук, доцент, декан факультета иностранных языков и международной коммуникации Чеченского государственного педагогического университета

Андриевская Светлана Владимировна
Кандидат исторических наук, доцент кафедры технологии и методики преподавания Учреждения образования "Полоцкий государственный университет" (Республика Беларусь)

Билялова Альбина Анваровна
Заведующая кафедрой, доктор филологических наук (профессор), член диссертационного совета КФУ.10.03, эксперт Аттестационной комисси КФУ по гуманитарному направлениюНабережночелнинский институт (филиал) федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Казанский (Приволжский) федеральный университет»

Джелилов Ахтем Алиевич
Академик, профессор, доктор филологических наук. Институт медиакоммуникаций, медиатехнологий и дизайна, Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского

Долгополова Лилия Анатольевна
Заведующий кафедрой немецкой филологии Государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования Республики Крым "Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова", доктор филологических наук

Дударева Марианна Андреевна,
доктор культурологии, доктор филологических наук, профессор РГПУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

Зяблова Ольга Александровна
Доктор филологических наук, профессор, Дипломатическая академия МИД России

Иванян Елена Павловна

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка, культуры речи и методики их преподавания, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Самарский государственный социально-педагогический университет". Действительный член Международной академии наук педагогического образования, продолжатель научной школы П. А. Леканта, автор «Словаря эвфемизмов русского языка», специалист в области семантики и прагматики языковых единиц, теории эвфемии русского языка

Кремшокалова Марина Чафленовна

Доктор филологических наук, доцент кафедры русского языка и общего языкознания Кабардино – Балкарского государственного университета им. Х.М.Бербекова

Кудинова Таисия Анатольевна

Доктор филологических наук, доцент, Ростовский государственный медицинский университет, профессор кафедры педагогики; Луганский государственный педагогический университет, профессор кафедры романо-германской филологии

Лелис Елена Ивановна

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов

Мапельман Валентина Михайловна

Профессор Московского городского педагогического университета (профессор, доктор философских наук)

Минералова Ирина Георгиевна

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX-XXI веков, Московский педагогический государственный университет (Москва)

Похилько Александр Дмитриевич

Доктор философских наук, профессор кафедры философии, права и социально-гуманитарных наук, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Армавирский государственный педагогический университет»

Сложеникина Юлия Владимировна

Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой филологии, Университет «Синергия» (Москва)

Соловьев Владимир Михайлович

Историк, культуролог, доктор исторических наук, профессор, специалист по отечественной истории и культуре. Профессор кафедры мировой культуры в Московском государственном лингвистическом университете (МГЛУ), является ассоциированным сотрудником Социологического института РАН и сотрудником Международного центра изучения русской при Институте философии Санкт-Петербургского университета

*****

EDITOR-IN-CHIEF

Lavrikova Irina Nikolaevna
Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Legal and Humanitarian Training Department, Moscow University of the Ministry of Internal Affairs of the Russian Federation named after V.Ya. Kikot

EDITORIAL BOARD

Akchurina-muftieva Nuriya Munirovna
Doctor of Art History, Professor, Honored Artist of the Republic of Crimea, Laureate of the State Prize of the Republic of Kazakhstan, Professor of the Decorative Arts Department, Crimean Engineering Pedagogical University

Albekov Nurvadi Nasruddinovich
Doctor of Philology, Associate Professor, Dean of the Faculty of Foreign Languages and International Communication of the Chechen State Pedagogical University

Andrievskaya Svetlana Vladimirovna
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Technology and Teaching Methods of the Polotsk, State University Educational Institution (Republic of Belarus)

Bilyalova Albina Anvarovna
Head of the Department, Doctor of Philology, professor, member of the Dissertation Council of KFU.10.03, expert of the KFU Attestation Commission for the Humanities, the Berezhnochelninsky Institute (branch), Kazan (Volga Region) Federal University

Dzhelilov Akhtem Aliyevich
Academician, Professor, Doctor of Philology. Institute of Media Communications, Media Technologies and Design, V.I. Vernadsky Crimean Federal University

Dolgopolova Lilia Anatolyevna
Head of the Department of German Philology of the Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov, Doctor of Philology

Dudareva Marianna Andreevna
Doctor of Cultural Studies, Doctor of Philology, Professor of the Kosygin Russian State Pedagogical University (Technology. Design. Art)

Zyablova Olga Alexandrovna
Doctor of Philology, Professor, Diplomatic Academy of the Ministry of Foreign Affairs of Russia

Ivanyan Elena Pavlovna
Doctor of Philology, Professor, Professor of the Russian Language Department, Culture of Speech and Methods of teaching them, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Samara State Socio-Pedagogical

University". Full member of the International Academy of Sciences of Pedagogical Education, a follower of the scientific school of P. A. Lekant, the author of the Dictionary of Euphemisms of the Russian Language, a specialist in the field of semantics and pragmatics of linguistic units, the theory of the euphemism of the Russian language.

Kremshokalova Marina Chaflenovna

Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Language and General Linguistics of Kabardino – Balkarian State University named after H.M. Berbekov

Kudinova Taisiya Anatolyevna

Doctor of Philology, Associate Professor, Rostov State Medical University, Professor of the Department of Pedagogy; Lugansk State Pedagogical University, Professor of the Department of Romano-Germanic Philology

Lelis Elena Ivanovna

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies of the St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions

Mapelman Valentina Mikhailovna

Professor, Doctor of Philosophy, professor of the Moscow City Pedagogical University

Mineralova Irina Georgievna, Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Literature of the XX-XXI centuries, Moscow Pedagogical State University (Moscow)

Pokhilko Alexander Dmitrievich

Doctor of Philosophy, Professor of the Philosophy, Law and Social Sciences and Humanities Department, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Armavir State Pedagogical University"

Slozhenikina Yulia Vladimirovna, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Philology, Synergy University (Moscow)

Solovyov Vladimir Mikhailovich

Historian, cultural critic, Doctor of Historical Sciences, professor, specialist in national history and culture. Professor of the Department of World Culture at Moscow State Linguistic University, is an associate fellow of the Sociological Institute of the Russian Academy of Sciences and an employee of the International Center for the Study of Russian at the Institute of Philosophy of St. Petersburg University

СОДЕРЖАНИЕ

РУССКИЙ ЯЗЫК. ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИИ

Ермолова Карина Андреевна
«ТЕАТРАЛЬНЫЙ ТЕКСТ» В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА, Н.А. ЛЕЙКИНА, А.А. БЛОКА, Н.С. ГУМИЛЕВА, А. АВЕРЧЕНКО НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ **13**

Рыбакова Татьяна Васильевна
СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ЛИРИКО-ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЫ В СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ КЛЮЧЕ «В.В. РОЗАНОВ – Ю.В. БОНДАРЕВ» (80-90-Е ГГ. XX В.) **25**

Спесивцев Семен Вячеславович
ОБРАЗ АКТЕРА И ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ЕГО РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ДИСКУРСЕ В.Я. ВУЛЬФА **31**

ЯЗЫКИ НАРОДОВ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

Кормильцева Алевтина Леонидовна
НОВАЯ ЛЕКСИКА С ФЕМИНИННОЙ ГЕНДЕРНОЙ СЕМАНТИКОЙ В АНГЛИЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ КАК РЕЗУЛЬТАТ ЯЗЫКОВОЙ ЭВОЛЮЦИИ **40**

Новожилов Дмитрий Михайлович, Рябчикова Татьяна Дмитриевна
ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ АВАНГАРДНОГО НАПРАВЛЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ МИЛОША ЦРНЯНСКОГО «ДНЕВНИК О ЧАРНОЕВИЧЕ» И РАСТКО ПЕТРОВИЧА «ДЕНЬ ШЕСТОЙ») **47**

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ, ПРИКЛАДНАЯ И СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ЛИНГВИСТИКА

Ваулина Ирина Александровна
«ФОНОСЕМАНТИЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ» В ШКОЛЬНОМ КУРСЕ РУССКОГО ЯЗЫКА: ПРОЕКТ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ **53**

Ермолова Карина Андреевна
ЛЕКСИЧЕСКАЯ СОЧЕТАЕМОСТЬ АТРИБУТИВНЫХ СЛОВОСОЧЕТАНИЙ С КОМПОНЕНТАМИ «ТЕАТРАЛ», «ТЕАТРАЛКА» В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ **61**

Луканичева Маргарита Андреевна
ЭМОЦИОГЕННЫЕ СИТУАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ СТИВЕНА КИНГА «ПРОТИВОСТОЯНИЕ». ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ ЛЮДЕЙ ВО ВРЕМЯ ПАНДЕМИИ **70**

Хэ Юйсянь
СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА КАЛАМБУРА В РОМАНЕ «МЁРТВЫЕ ДУШИ» Н. В. ГОГОЛЯ НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК **75**

Хэ Юйтао, Сяо Цзинъюй
О СТРАТЕГИЯХ ПЕРЕВОДА КИТАЙСКИХ ПОЛИТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ НА РУССКИЙ ЯЗЫК (НА МАТЕРИАЛЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ СИ ЦЗИНЬПИНА НА ЦЕРЕМОНИИ ОТКРЫТИЯ 3-ГО ФОРУМА МЕЖДУНАРОДНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА «ОДИН ПОЯС И ОДИН ПУТЬ») **85**

ИСТОРИЯ

Упоров Иван Владимирович
ПРАВОВОЕ РЕГУЛИРОВАНИЕ ЖИЛИЩНО-КОММУНАЛЬНОГО КОМПЛЕКСА В ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИИ ДО НАЧАЛА 2000-Х ГОДОВ **92**

*****

CONTENT

RUSSIAN LANGUAGE. LANGUAGES OF THE PEOPLES OF RUSSIA

Ermolova Karina Andreevna
THE "THEATRICAL TEXT" IN THE DRAMATURGY OF A.P. CHEKHOV, N.A. LEIKIN, A.A. BLOK, N.S. GUMILEV, A. AVERCHENKO AT THE TURN OF THE XIX-XX CENTURIES **13**

Rybakova Tatyana Vasilyevna
STYLISTIC FEATURES OF RUSSIAN LYRICAL AND PHILOSOPHICAL PROSE IN A COMPARATIVE WAY "V.V. ROZANOV – YU.V. BONDAREV" (80-90S OF THE XX CENTURY) **25**

Spesivtsev Semyon Vyacheslavovich
THE IMAGE OF THE ACTOR AND THE LINGUISTIC MEANS OF HIS REPRESENTATION IN THE DISCOURSE OF V.J. WULFF **31**

LANGUAGES OF THE PEOPLES OF FOREIGN COUNTRIES

Kormiltseva Alevtina Leonidovna
NEW VOCABULARY WITH FEMININE GENDER SEMANTICS IN ENGLISH AND RUSSIAN AS A RESULT OF LINGUISTIC EVOLUTION **40**

Novozhilov Dmitry Mikhailovich, Ryabchikova Tatyana Dmitrievna
FEATURES OF THE DEPICTION OF THE FIRST WORLD WAR IN SERBIAN AVANT-GARDE LITERATURE (BASED ON THE NOVELS BY MILOS CRNIANSKY "THE DIARY OF CHARNOEVICH" AND RASTKO PETROVICH "THE SIXTH DAY") **47**

THEORETICAL, APPLIED AND COMPARATIVE LINGUISTICS

Vaulina Irina Aleksandrovna
"PHONOSEMANTIC LABORATORY" IN THE RUSSIAN LANGUAGE SCHOOL COURSE: DRAFT CURRICULUM **53**

Ermolova Karina Andreevna
LEXICAL COMPATIBILITY OF ATTRIBUTIVE PHRASES WITH THE COMPONENTS "THEATER-GOER", "THEATER-GIRL" IN MODERN RUSSIAN **61**

Lukanicheva Margarita Andreevna
EMOTIONOGENIC SITUATIONS IN STEPHEN KING'S WORK "CONFRONTATION". FEATURES OF THE REPRESENTATION OF THE EMOTIONAL STATE OF PEOPLE DURING A PANDEMIC **70**

He Yuxian
STRATEGIES FOR TRANSLATING THE PUN IN N. V. GOGOL'S NOVEL "DEAD SOULS" INTO CHINESE **75**

He Yutao, Xiao Jingyu
ON STRATEGIES FOR TRANSLATING CHINESE POLITICAL TEXTS INTO RUSSIAN (BASED ON XI JINPING'S SPEECH AT THE OPENING CEREMONY OF THE 3RD BELT AND ROAD INTERNATIONAL COOPERATION FORUM) **85**

HISTORY

Uporov Ivan Vladimirovich
LEGAL REGULATION OF THE HOUSING AND COMMUNAL COMPLEX IN POST-SOVIET RUSSIA UNTIL THE EARLY 2000S **92**

*****

РУССКИЙ ЯЗЫК. ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИИ

УДК 821.161.1.09

«ТЕАТРАЛЬНЫЙ ТЕКСТ» В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА, Н.А. ЛЕЙКИНА, А.А. БЛОКА, Н.С. ГУМИЛЕВА, А. АВЕРЧЕНКО НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ

Ермолова Карина Андреевна
Аспирант, ФГБОУ ВО «Государственный университет просвещения»,
кафедра славистики, общего языкознания и культуры коммуникации,
г. Москва, Российская Федерация
AuthorID: 1273373
SPIN-код: 3716-4554
ORCID: 0009-0005-8938-0103

Статья посвящена выявлению специфики «театрального текста» в его сценическом воплощении на материале произведений русских писателей-драматургов А. П. Чехова, Н. А. Лейкина, А. А. Блока, Н. С. Гумилёва и А. Аверченко. Рассматриваются особенности создания «театрального текста», органично реализуемого в театральном пространстве благодаря его структурной организации и содержательному наполнению. Анализируется тройственная природа «театрального текста», выражающаяся в драматургическом, режиссёрском и сценическом воплощении. Научная новизна исследования состоит в рассмотрении «театрального текста» не только как литературного произведения, но и как режиссёрской концепции, лежащей в основе театральной постановки. Выявлены художественные доминанты и характерные сценические маркеры, способствующие восприятию текста читателем и зрителем. Установлено, что «театральный текст» представляет собой сложную семиотическую систему, включающую культурный код и воспроизводимую на театральных подмостках в процессе режиссёрской интерпретации.

Ключевые слова: «театральный текст»; драматургия; сценическое воплощение; режиссерская концепция; Чехов; Лейкин; Блок; Гумилев; Аверченко; семиотика; литературоведение.

THE 'THEATRICAL TEXT' IN THE DRAMATURGY OF A. P. CHEKHOV, N. A. LEIKIN, A. A. BLOK, N. S. GUMILYOV, \AND A. AVERCHENKO AT THE TURN OF THE 19TH-20TH CENTURIES

Ermolova Karina Andreevna
Postgraduate Student,
State University of Education,
Department of Slavic Studies, General Linguistics and Communication Culture,
Moscow, Russian Federation

The article is devoted to identifying the specifics of the “theatrical text” in its stage embodiment, based on the works of Russian playwrights A. P. Chekhov, N. A. Leikin, A. A.

Blok, N. S. Gumilyov, and A. Averchenko. The study examines the peculiarities of creating a "theatrical text", which is organically realized on stage due to its structural organization and substantive content. The triple nature of the "theatrical text" is analyzed, manifested through its dramatic, directorial, and stage dimensions. The scientific novelty of the research lies in considering the "theatrical text" not only as a literary work but also as a director's concept forming the foundation for theatrical production. The article identifies the artistic dominants and characteristic stage markers that contribute to the perception of the text by both the reader and the viewer. It is established that the "theatrical text" represents a complex semiotic system incorporating a cultural code and reproduced on stage through directorial interpretation.

Keywords: "theatrical text"; dramaturgy; stage embodiment; directorial concept; Chekhov; Leikin; Blok; Gumilyov; Averchenko; semiotics; literary studies.

*****

Французский философ и литературовед Р. Барт определял театральность следующим образом: «Что такое театральность? Это театр минус текст, это густота ощущений и знаков, возводимая на сцене на основе написанного, и это особого рода одновременное восприятие чувственных воздействий – жестов, тона, расстояний, материальных субстанций, световых эффектов – при котором текст утопает в полноте проявлений этого внешнего языка» [1, с. 60].

Семиотик Ю. М. Лотман трактовал текст как «сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [6, с. 130].

Теоретик и историк театра А. Юберсфельд определяет «театральный текст» как «систему знаков различной природы, как относящуюся если не полностью, то, по крайней мере, частично к процессу коммуникации потому, что она содержит сложную серию отправителей (в тесной связи одних с другими), серию сообщений (в тесной связи одних с другими, по чрезвычайно точным кодам), множественного, но расположенного в одном месте реципиента» [19, с. 194].

В соответствии с позицией А. Юберсфельд, лингвистическая система составляет лишь один из элементов сложной совокупности взаимосвязанных структур, формирующих сценическое действие. В работе «Читая театр» подчёркивается, что понимание театра неразрывно связано с письменным текстом, который должен рассматриваться во взаимодействии с его воплощением на сцене. Письменная форма представляется как часть более широкой текстовой системы, практически неотделимой от «синхронных знаков» физического исполнения [19]. Языковая составляющая входит в число семиотических структур, на которых основывается сценическое событие. «Театральный текст» существует исключительно в сопряжении с другими коммуникативными системами.

А. Юберсфельд указывает на диалектическую взаимосвязь между письменной формой текста и его сценическим выражением, акцентируя внимание на исторически закреплённом доминировании словесного компонента над иными семиотическими средствами театра [19].

В рамках указанного подхода «театральный текст» определяется как сложная кодовая система, объединяющая характеристики драматургического, режиссёрского и сценического уровней. Взаимодействие этих уровней формирует основу спектакля и определяет его предметно-сценическую реализацию, что соответствует семиологической концепции сценографии, разработанной П. Пависом [9, с. 175-176].

«Театральный текст» обладает особой спецификой, обусловленной его принадлежностью одновременно к двум видам искусства – литературе и театру. Ему присущи различные функции, формы реализации и способы существования. Двойственная природа обусловлена, с одной стороны, спецификой отдельных

исторических этапов театра – стремлением к театральности, поиском выразительных сценических средств, созданием текстов для конкретных постановок, степенью адаптации и модификации драматургического материала. С другой стороны, на формирование и восприятие «театрального текста» оказывает влияние развитие словесного искусства, включая трансформации в отношениях между литературой и театром, изменение их функционального статуса, а также традиции литературной теории, ориентированные преимущественно на жанровую классификацию.

Проблематика «театрального текста» актуализируется в различных исследовательских контекстах: обсуждаются критерии его разграничения в широком культурном пространстве, выразительные средства, характер функционирования, особенности рецепции и интерпретации, перераспределение художественных функций и др.

Язык и текст являются структурными опорами литературного произведения, тогда как в театральной сфере выделяются три взаимосвязанных элемента, формирующих основу сценического действия: устный текст, физический текст и подтекст. Устный текст представляет собой речевое взаимодействие персонажей, зафиксированное в сценарии; физический текст – драматургическую композицию и сюжетную структуру, выстраиваемую автором; подтекст – имплицитное содержание, выражающее авторские интенции, не артикулируемые непосредственно [5, с. 37].

Каждый из указанных компонентов сохраняется в пределах театрального представления, однако физический текст и подтекст подвержены варьированию в зависимости от интерпретации актёров и режиссёра. Физический текст, формируемый как сценическими ремарками, так и средствами актёрской и режиссёрской реализации, придаёт телесную выразительность спектаклю. Визуально-пространственная составляющая не только дополняет сюжет, но и способна трансформировать его смысловые акценты. Подтекст отражает внутренние состояния персонажей, не выраженные в репликах, однако определяющие мотивацию и развитие действия. В ряде случаев драматурги конструируют специфическую манеру речи, придавая персонажам стилистическую индивидуальность, что повышает выразительность сценического образа.

Понимание природы «театрального текста» требует учета взаимодействия двух типов авторских намерений. Большинство театральных текстов изначально предназначены для постановки, что определяет их базовую функцию. Данная направленность проявляется через систему указаний, ограничений и намеренных пропусков, обусловленных требованиями конкретной театральной концепции и стиля, при которых традиционные литературные требования могут отходить на второй план. Одновременно между средствами постановки и их художественной целью существует определенная диспропорция, допускающая возможности так называемого «функционального сдвига», возникающего независимо от конкретного намерения автора и предполагаемой культурной функции текста. Авторский замысел в контексте восприятия и оценки становится неотъемлемым компонентом текстового содержания.

Положение драмы, опубликованной как литературное произведение, но изначально предназначенной для другого вида искусства, характеризуется особым статусом, поскольку её интерпретация должна учитывать две возможные цели. Изоляция литературной структуры, основанная на возможности «функционального сдвига», не может игнорировать постановочную цель. Обусловлено данное положение не только фрагментарностью текста с чисто литературной точки зрения, но и актуализацией соотношения между «намеренностью» и «ненамеренностью». Средства семантического объединения в таком контексте связаны преимущественно с так называемыми «пустыми местами», возникающими как результат ориентации на театральное воплощение [7, с. 26].

Специфика сценической ориентации текста требует от исследователя понимания речи как части более широкой категории действия. В рамках этой системы речь занимает различные позиции: от главенствующей, когда она фактически становится самим действием, до вспомогательной, второстепенной. Литературная версия драмы неизбежно опирается на передачу действия исключительно языковыми средствами, даже в случаях, когда их роль в общей структуре невелика. Подобное положение вызывает трансформации, приводящие к особому акцентированию отдельных средств выразительности. Монологи и повествовательные части обретают больший вес, формируя тексты с активной ролью языка, интенсивным диалогическим взаимодействием и акцентом на передаче действия.

Важным условием интерпретации «театрального текста» как разновидности литературы выступает определение функционального места прямой речи среди других драматургических средств. К данной проблематике относится также вопрос «самодостаточности» языка в его различных функциях, включая эстетическую. Типология «театральных текстов» позволяет схематически выделить две основные категории. В текстах первой категории речь играет доминирующую роль – язык отличается выраженной эстетизацией, речь монологизирована (не только через собственно монологи, но и через монологизацию диалогических отношений) или в преобладающей мере становится действием. При таком построении формируется определенная эксплицитность и синтезированность даже на диалогическом уровне, сопровождаемая ограничением или модификацией невербальной коммуникации, обусловленной характером и функцией прямой речи.

В текстах второй категории высказывание имеет лишь общий характер вследствие превалирования физического действия или приобретения речью полноты смысла только в сосуществовании с конкретной сценической ситуацией. Между указанными полюсами располагаются переходные формы, разнообразие которых имеет различную историческую обоснованность. Одни тяготеют к закрытым пьесам, ведущим к диалогическому роману, другие – к либретто, синопсису, сценарию, то есть к текстам с ограниченной литературной ценностью [5, с. 42].

Характер языковых средств варьируется в зависимости от коммуникативных возможностей отдельных видов и жанров, а также от потребности в реализации эстетической функции. Вариативность проявляется в различных акцентуациях значений слова, предложения, высказывания, дискурса; в релевантности языковых уровней; в специфике взаимоотношений языка и темы. Цель и характер языковых средств требуют осмысления с учетом специфики и возможностей художественного материала, обеспечивающих уникальность «театрального текста» как культурного феномена.

В театральном тексте возможности языка не используются в такой степени, как в лирике и эпосе. Диалогические функции приводят во многих случаях к большей зависимости языковых средств от внеязыковой ситуации (которая не всегда описывается) уже в семантической структуре текста. «Драматическая» и «театральная» функции влияют на характер языковых средств в тексте и тем самым формируют более широкие или более ограниченные условия (если таковые имеются) для реализации эстетической функции. Дело осложняется тем, что литературная критика часто определяет драму на основе языковых средств (диалогичность), а не с учетом их художественной структуры. То, что определяется как драматический текст, часто обусловлено прежде всего его принадлежностью к театру (или театральному жанру); литературная критика затем со своей позиции принимает или отвергает отдельные тексты (например, сценарии, либретто и т. д.) довольно произвольно [4, с. 79]. Даже тексты, относительно удовлетворяющие требованиям, предъявляемым к литературному произведению, не могут избежать влияния театра на характер языковых средств и, следовательно, на возможность реализации эстетической функции. Возвращаясь к Аристотелю как к самой ранней точке отсчета театрального текста, можно понимать его как способ фиксации центрального театрального действия, крупного изменения в мире пьесы, которое

происходит на протяжении всего представления. Это действие начинается в начале пьесы и заканчивается в ее конце; в представлении оно выражается в сюжете пьесы, который, в свою очередь, реализуется через расположение материальных элементов постановки (тел, предметов, звука, света) во времени и пространстве. Например, зритель может созерцать декорации, пустые от актеров, и осознавать, что они отличаются от реальности, делая вывод, что пространство является средством театральности. Ролью драматургов было рассказывать истории, раскрывать характеры, исследовать проблемы – личные и социальные – связанные непосредственно с взаимоотношениями людей. Аристотель называет драму «подражанием человеческим действиям». В античных, средневековых и ренессансных пьесах часто используются словесные приемы и нюансы для передачи обстановки и времени действия произведения, поскольку у исполнителей в эти периоды не было сложных технологий спецэффектов для создания театральных иллюзий. Например, большинство сцен из «Макбета» Шекспира происходят ночью, и для того, чтобы подчеркнуть время действия, используются как реплики, так и антураж (факелы, создание темноты на сцене и т. д.). В драме можно выделить три необходимых элемента: (1) история, (2) рассказ в действии и (3) актеры, воплотившие собой персонажей рассказываемой истории. Следует отметить, что драма представляет собой именно «постановочное искусство», созданное преимущественно на базе театрального текста [12, с. 47]. В этом контексте драма, как классический представитель литературного жанра, может быть реализована только в процессе театрального воспроизведения. Природа ее литературной формы предназначает ее специфически для театра, поскольку персонажи наделены ролями, которые следует воплотить в ходе всего действия театрального текста. При этом понятие «драматург» применимо, как правило, к любому творцу, который создает драматические произведения или имеет отношение к ним как в письменной, так и в театральной форме. Важно отметить принципиальное отличие драмы от остальных литературных жанров. Прежде всего, драма обладает уникальными характеристиками, обусловливающими ее специфическую организацию. Драму крайне сложно отделить от спектакля, поскольку именно на театральных подмостках пьеса реалистично воплощает описанный жизненный опыт. Драму можно назвать наиболее конкретным литературным жанром, так как драматург не просто рассказывает определенный сюжет, а показывает его, используя персонажей, которые реалистично проживают драматический опыт на сцене. В данном контексте пьеса и ее трактовка понимаются как эстетический продукт с уникальной двойственной природой. Во-первых, драматический текст выступает неотъемлемой частью литературного дискурса, что подразумевает возможность существования театрального текста в виде прочитанного литературного произведения с соответствующими критериями оценки. Во-вторых, драматический текст рассматривается исследователями как материал для последующей театральной постановки. Текст пьесы представляет собой не просто литературный текст, но и структурную форму, служащую основой для постановки. Таким образом, задача драматурга заключается в обеспечении сценической реализации произведения, то есть воплощения текста непосредственно в процессе его создания [16, с. 165]. Установка театральных текстов на сценическое воплощение определяет характерные особенности такого жанра, как драма. Эти особенности выделяют ее среди других литературных видов. Сюжет или драматическое действие пьесы создает содержательный план всего произведения, который представлен в тексте. Формой выражения выступают авторские ремарки, перечень персонажей и различные форматы взаимодействия. Язык, на котором написан театральный текст, служит знаком того, что в семиотике называется «слуховыми и визуальными знаками». Театральный текст создается для выражения характеристик персонажей, и поэтому в нем присутствует комплекс паралингвистических систем, в которых различные параметры звучания голоса актера имеют существенное значение. Важным компонентом театрального текста является подтекст, называемый также жестовым текстом, необходимый для выражения действий выступающего на сцене актера. В

театральном тексте особую роль играют контекст и закодированный жест, определяющие развитие сценического образа актера (его поведение, слова, движения). Акцент на исполнительской составляющей театрального текста и наличие жестового подтекста выступают фундаментальными элементами в восприятии театральных текстов. Можно предположить, что приоритетность письменного текста указывает на правильность прочтения, которое, в свою очередь, влияет на исполнение театрального текста, и тогда постановщик будет ориентироваться именно на авторское понимание сюжета. Трактовка «театрального текста» в научном контексте подразумевает его письменное выражение в виде сложной знаковой системы, включающей так называемое предметное поле, которое традиционно определяет театральный дискурс. Предметное поле не входит в комплекс «текст-представление», но имеет с ним тесную связь. Предметное поле представляется неосязаемым, однако его сущность заключается в необходимости понимания ключевой роли эстетической и культурной рецепции, что в контексте театроведения обозначается как «чтение театра» аудиторией. А. Юберсфельд, комментируя данное положение, отмечает, что «интерес такой задачи состоит в том, чтобы посредством семиотической и текстовой практики выявить преобладающий дискурс, дискурс, который мы усвоили, дискурс, помещающий между текстом и представлением целый невидимый экран предрассудков, «персонажей» и «страстей», – настоящий код преобладающей идеологии, для которой театр является мощным орудием» [19, с. 167].

Обратимся к трактовке театрального текста в произведениях писателей-драматургов рубежа XIX-XX веков, среди которых А. П. Чехов, А.А. Блок, Н.А. Лейкин, Н. С. Гумилев, А. Аверченко.

Театральный текст в драматургии А.П. Чехова.

Драматургия Чехова всегда была предметом пристального внимания со стороны отечественного и зарубежного литературоведения. При этом большинство исследователей делают акцент на подтекст и импрессионистические мотивы чеховских пьес. Стоит отметить, что указанные черты произведений Чехова являются, по мнению ученых, не просто взаимосвязанными, а практически идентичными [10, с. 241].

Подтекст следует понимать как сложное художественное явление, у которого по сей день нет комплексного представления и даже определения. Сложность трактовки подтекста в том, что он создается из множества мелких и при этом достаточно значимых штрихов: ремарок, деталей, нюансов, разрозненных фраз героев действа, и т.д. Совокупность этих элементов формирует имплицитный смысловой пласт, требующий внимательного прочтения [8, с. 215]. Подтекст придает театральному тексту его пьес особую неповторимость. Для Чехова было важно не рассказать, а показать историю, и для этого подбираются самые разные средства языка.

Пьесы Чехова отличаются тем, что они многомерны по своему смысловому наполнению, словно сложены из нескольких параллельных пространств, которые, тем не менее, работают в одном направлении, что и определяет стилевую специфику чеховской драматургии. Герои его пьес находятся «здесь и сейчас» в тщательно выстроенном сценическом пространстве, но при этом персонажи прочно связаны со своим собственным прошлым посредством ностальгических ассоциаций. Художественные средства, которые талантливо использует писатель, создают неповторимую атмосферу меланхолического настроения, которое дополняется эмоционально окрашенными репликами.

Основополагающим принципом чеховской художественной манеры является осознанное использование деталей. Это соответствует идее чеховского ружья. Писатель считал, что каждая деталь должна использоваться намеренно.

«Если в первой главе вы говорите, что на стене висит винтовка, то во второй или третьей главе она обязательно должна выстрелить. Если она не выстрелит, то ее там не должно быть» (А. П. Чехов).

Например, в пьесе «Чайка» озеро является не просто частью пейзажа, а важной символической деталью. Оно принимает различные облики: иногда безмятежное и прекрасное, иногда изменчивое с вздымающимися черными волнами, воплощая тем самым настроение героев.

Ремарки, а точнее, их смысловая нагрузка и содержательность, вообще являются характерной чертой чеховской поэтики. Значимость их в том, что они полифункциональны: служат для передачи авторской оценки персонажей, создания атмосферы пьесы, выражения подтекста и раскрытия психологического состояния героев. Ремарки в драме А.П. Чехова «характеризуют внутреннее состояние персонажа и выстраивают психологическую линию поведения». Характерным примером содержательной сценической ремарки служит эпизод в пьесе Антона Чехова «Вишневый сад». Это середина второго акта, и персонажи собрались на открытом пространстве около заброшенной часовни, сначала о чем-то говорят, затем наступает тишина. И в этой тишине «Вдруг с неба словно падает далекий звук, печальный звук, словно лопнула струна арфы. Он замирает». То, что звук, кажется, падает с неба, как осадки, как особая нота предзнаменования, – подтверждает его космическую значимость в мире пьесы. В финале пьесы Чехов повторяет эффект разрыва струны в последних сценических ремарках [3, с. 171].

Существенной чертой чеховских драм является их фрагментарность, незавершенность сюжетных линий. Например, в пьесе «Три сестры» присутствуют незримо персонажи, которые фактически на сцену и не выходят, так как писатель решил их не показывать, а только словами других героев рассказать о них: это любовник Наташи и жена Вершинина. Применяя данный прием, Чехов предоставляет читателю и зрителю возможность самостоятельного конструирования этих образов и наделения их дополнительными характеристиками.

Драматургия Чехова очень тесно связана с музыкой. Писатель понимал, что с помощью музыки поставленные драматургом темы обретают дополнительную философскую выразительность, озвучиваются образы и ситуации, выстраивается композиция пьесы. Гитара, фортепиано, флейта, арфа призваны создавать неповторимую атмосферу и усиливать психологизм. Таким образом, музыкальные мотивы выполняют не только вспомогательную функцию, но также выступают, наряду с диалогами, неотъемлемой и равноправной частью драматургической структуры.

Таким образом, творческой доминантой чеховской драматургии становится принцип демонстрации, а не повествования, для реализации которого автор использует разнообразные языковые средства.

Театральный текст в творчестве Н.А. Лейкина.

Н.А. Лейкин являлся наставником А.П. Чехова и основоположником легкого сатирического очерка, впоследствии развитого в творчестве Чехова, Тэффи, Аверченко, Зощенко [13, с. 162]. В своих произведениях Лейкин исследует человеческие характеры, изображает бытовые реалии и поведенческие модели представителей различных сословий в сатирической манере, при этом глубина психологической проработки, характерная для Чехова, в них не акцентирована (показательны в этом отношении рассказы «Пьянка на природе», «В вагоне», «Дневник купеческой дочки»). Язык его произведений отличается сдержанностью при сохранении выразительности, действие выстроено строго и лаконично, что создает основу для их театральных постановок [9, с. 264].

Театральный текст в драматургии А.А. Блока.

Несмотря на то, что А.А. Блок известен преимущественно как поэт, он проявлял значительный интерес к театру. Существенно, что материал для своих драматургических произведений он нередко черпал из собственного поэтического творчества. Пьесы Блока тяготеют либо к символистской эстетике, либо отличаются выраженной лиричностью, демонстрируя ведущие черты его художественного мышления. Драматургические произведения часто транслируют личные переживания автора или атмосферу эпохи. Хотя театральные тексты Блока привлекали меньше исследовательского внимания, чем его поэзия, они рассматриваются как новаторские в своем направлении. Наиболее известные

пьесы: «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка». Постановка «Балаганчика» режиссером В. Мейерхольдом стала значимым этапом в развитии новых театральных принципов в России [2, с. 311].

Сам Блок отмечал, что его драматические произведения 1906 года («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка») «объединены тем насмешливым тоном, который, быть может, роднит их с романтизмом, с тою «трансцендентальной иронией», о которой говорили романтики». Единство концепции, по мнению автора, проявляется в том, что главные герои всех трех пьес «ищут жизни прекрасной, свободной и светлой... Для всех трех прекрасная жизнь есть воплощение образа Вечной Женственности».

Персонажи «Балаганчика» основаны на традиционных амплуа комедии дель арте (Пьеро, Арлекин, Коломбина как устойчивые типажи итальянской народной комедии): неудачник Пьеро, его соперник Арлекин и прекрасная Коломбина. В контексте пьесы они представлены как группа мистиков, ожидающих прихода Смерти. Примечательно, что в основе персонажей лежат реальные биографические прообразы: любовный треугольник между Блоком, его супругой Любовью Менделеевой и Андреем Белым. Таким образом, пьеса может интерпретироваться как художественное осмысление крушения романтических идеалов автора, воплощенное в форме театрального текста.

Символистская направленность творчества Блока определяет насыщенность его пьес мистико-символическими мотивами. Основная характеристика балаганного художественного пространства – иллюзорность, подвижность всех структурных элементов. Коломбина предстает не тем, чем кажется изначально, меч рыцаря оказывается картонным, кровь – клюквенным соком, а смерть паяца – всего лишь притворством.

Центральная тема «Балаганчика» акцентирует несоответствие между действительностью и иллюзией. На протяжении действия разворачивается взаимодействие между Автором как персонажем и Смертью, представленной в символистском контексте. Сюжетная линия развивается в направлении потенциального примирения этих противоположностей. Дихотомия реального и иллюзорного в «Балаганчике» маркирует этап трансформации символистского художественного метода в сторону реалистического восприятия мира.

Вторая значимая пьеса Блока, «Незнакомка», также имеет прямые связи с его поэтическим творчеством и развивает тему разочарования в любви. В поэтическом тексте лирический герой обращается к женщине из маргинальных социальных слоев, тогда как в драме эта героиня – Мария, изначально представленная как звезда. Поэт наблюдает падение звезды на землю и её трансформацию в Марию. Воспринимая её как воплощение идеала, он следует за ней на светский прием, где она внезапно исчезает. Финал пьесы возвращает к образу Марии, сияющей в небе в виде звезды, дарующей Поэту духовное удовлетворение. Сложная психологическая организация и сюрреалистическая образность делают «Незнакомку» произведением, не предназначенным для широкой театральной публики. Тем не менее, пьеса представляет художественную ценность благодаря лиризму и элементам социальной сатиры. Наименее успешная в сценическом отношении, она не была поставлена официально из-за цензурных ограничений, связанных с потенциальными аллюзиями на образ Девы Марии. Пьеса была исполнена в частном формате незадолго до революционных событий [14, с. 13].

Пьеса «Король на площади» отражает размышления автора о революции, что проявляется в системе противопоставлений: монархические настроения «золотых» контрастируют с анархизмом «черных», пафос сакрального противопоставлен проповеди революционного разрушения. Эти сюжетные линии демонстрируют внимание Блока к актуальным социально-политическим проблемам начала XX века.

В отличие от «Балаганчика», построенного на последовательности лирических сцен, «Король на площади» представляет собой полноценное драматургическое произведение в трех действиях с прологом. Действие локализовано в едином пространстве – городской площади на морском побережье. Стилистической

особенностью пьесы является чередование прозаических и стихотворных фрагментов, что усиливает выразительность и акцентирует авторскую позицию. В эпизодах, требующих мелодичности или ритмической организации, Блок использует рифмованный или белый стих. Для повествовательных фрагментов или сцен уличного общения с вульгарными элементами автор обращается к прозе.

Аналогичный подход реализован в пьесе «О любви, поэзии и государственной службе», написанной одновременно с «Королем на площади» летом 1906 года. Произведение выдержано в той же стилистике, что и другие лирические драмы поэта. Центральный персонаж – влюбленный поэт, ведущий диалоги с группой рационально мыслящих героев, представленных как шут и придворный. Второстепенные персонажи включают нищих, выполняющих функцию социального фона. Блок сохраняет пространственную локализацию, идентичную «Королю на площади» – действие разворачивается на площади у моря, что создает символическую связь между произведениями.

Композиционно диалоги персонажей структурированы в четыре части с различным составом участников. Первая часть фокусируется на общении поэта и шута, вторая – на диалогах придворного с шутом и нищими, а также шута с поэтом. Третья часть представляет беседы поэта и придворного, четвертая завершает действие уходом трех участников и финальной сценой, где шут ловит рыбу – эпизодом, замыкающим сюжетную структуру, что подтверждает устойчивую структурную модель, применяемую Блоком в его пьесах.

Таким образом, театральный текст в творчестве Блока реализуется преимущественно в русле романтической традиции с доминирующей лирической тональностью, что обусловлено ведущей ролью поэтического начала в его творческом самоопределении.

Я согласен со всеми предложенными корректировками. Они точно определяют проблемы текста и предлагают научно корректные решения. Внесу эти изменения:

Театральный текст в творчестве А. Аверченко.

А. Аверченко был одним из наиболее популярных сатириков дореволюционной России. Его обширное литературное наследие включает произведения комической прозы, пьесы, фельетоны и рассказы. В многочисленных прозаических текстах он использовал фарсовые ситуации и гротескные образы персонажей для создания выразительных зарисовок из жизни городского среднего класса своей эпохи [15, с. 298].

Анализ языковых особенностей пьес Аверченко выявляет использование комических приемов, формирующих двухуровневую структуру текста: первый уровень характеризуется глубокими ассоциациями и философскими обобщениями, второй – ориентирован на непосредственное визуальное восприятие (преимущественно изображение внешности или поведения персонажа). При этом даже на втором уровне прослеживаются элементы скрытого аналитического подхода. В своих произведениях Аверченко подвергает сатирическому осмыслению человеческие пороки, бюрократизм, различные социальные проблемы. Автор мастерски конструирует абсурдные ситуации и межличностные конфликты (показательны комедии «Рыцарь индустрии», «Ключ», «Игра со смертью») [6, с. 12].

Послереволюционный период отмечен изменением тональности произведений. Эмигрантская тематика приобретает преимущественно трагическое звучание, обусловленное мотивом разлуки с родиной. А. Аверченко отражает личную жизненную ситуацию в трагикомическом ключе, передает отчаяние от утраты традиционных ценностей – православных и литературных. На этом фоне к системе мотивов добавляется автобиографический аспект, что проявляется в смене интонации, тематики и характера комического – от преимущественно комического в дореволюционный период к трагикомическому после революции. Черный юмор и трагикомизм становятся доминирующими характеристиками ситуаций и персонажей.

Творческий метод Аверченко характеризуется специфическими чертами: намеренная гиперболизация, отказ от прямого обращения к политической проблематике, преобладание буффонады, отсутствие приема «смех сквозь слезы», акцент на фантастических сюжетах. Для автора характерно использование повествования от первого лица и позиции «всеведущего автора». Эти приемы позволяют не только описывать события, но и подвергать осмеянию персонажей, изображать негативные аспекты повседневной жизни. Такой подход придает произведениям Аверченко выразительность и живость образов. Ранние тексты преимущественно опираются на комизм ситуаций, юмористические сюжеты и карикатурность. Характерной композиционной особенностью является динамичное чередование эпизодов – постоянная смена событий, их динамическое нанизывание [18, с. 34].

Трансформации русской сатирической литературы, обусловленные сложными условиями эмиграции, нашли отражение в творчестве Аркадия Аверченко – одного из ведущих сатириков дореволюционной России. В произведениях, созданных в эмиграции, писатель отображает проблемы и противоречия, с которыми сталкивались соотечественники за рубежом, преимущественно в Константинополе и Праге. Ощущение бездомности, одиночества и оторванности от культурных корней, характерное для эмигрантского сознания, усиливало потребность в самоидентификации в иноязычной среде, что проявлялось в акцентировании национальной самобытности, противостоянии новым культурным нормам и идеализации дореволюционного прошлого. Фиксируя эмоциональное состояние, духовные искания и материальные условия существования русских эмигрантов, Аверченко не избегает изображения их недостатков. Произведения эмигрантского периода, сочетающие элементы комедии и трагедии, проникнуты самоиронией, болью и горькой рефлексией, скрытыми под маской юмора и сатиры.

Театральный текст в драматургии Н.С. Гумилева.

Ранние драматургические произведения Н.С. Гумилева (1912-1913) представляют собой одноактные стихотворные драмы. «Игра» («Игра в карты») – лаконичная драматическая сцена, характеризующаяся полутонами серьезного и иронического, в которой протагонист воплощает основные черты лирического героя ранних поэм Гумилева с их ориентацией на экзотику и приключения: поэта, принца и воина. Действие локализовано в парижском игорном доме эпохи Реставрации. «Дон Жуан в Египте» представляет собой оригинальную трактовку классического сюжета с элементами иронии; хронотоп пьесы сочетает современность и экзотику – древний храм на берегу Нила. «Актеон» – поэтическая интерпретация античного мифа об Актеоне и Диане, отличающаяся структурной и стилистической завершенностью [11, с. 385].

Образ Дон Жуана в интерпретации Гумилева преломляется через призму акмеистической эстетики, составляющей фундамент художественной системы поэта. Традиционный литературный образ органично интегрируется в классическую сонетную форму, что способствует обновлению культурной рецепции персонажа. Существенно, что Дон Жуан в сборнике «Жемчуг» трансформируется в универсальную ипостась человеческого бытия, а не выступает как конкретный индивидуализированный характер [11, с. 2783].

Следует отметить, что поэтическая лексика и грамматическая структура сонета «Дон Жуан» формируют узнаваемую концепцию универсального образа, противопоставленную как романтической традиции интерпретации персонажа, так и его акмеистическому воплощению в одноактной драме «Дон Жуан в Египте».

Вторая группа пьес (1916-1918) отличается большим объемом и структурной сложностью. «Дитя Аллаха» с подзаголовком «Арабская сказка» развертывается в ориентальном хронотопе, стилизованном под мир «Тысячи и одной ночи»; произведение предназначалось для кукольного театра. Уступая «Актеону» в структурной строгости, пьеса представляет интерес экспериментами с жанровой формой и восточными стихотворными моделями. «Гондла» определяется автором

как драматическая поэма. Ее экзотическое своеобразие базируется на иных основаниях: действие происходит в Исландии IX века с опорой на традицию кельтских и скандинавских саг. «Отравленная туника» – единственное произведение, соответствующее классическим драматургическим канонам пятиактной трагедии. Сюжет разворачивается при византийском дворе Юстиниана и Феодоры.

Специфика конфликта в драматургии Гумилева заключается в его преимущественно внешнем характере – противостоянии между персонажами, а не внутриличностном разладе. В редких случаях репрезентации внутреннего конфликта Гумилев применяет нетрадиционные художественные решения. В «Гондле» героиня проявляет дуалистическую природу (Лера днем, Лаик ночью), при этом каждая ипостась функционирует автономно, что трансформирует внутренний конфликт в противостояние двух самостоятельных характеров. Зои в «Отравленной тунике» обнаруживает внутреннюю противоречивость лишь в финальной сцене, не демонстрируя саморефлексии на протяжении основного действия [17, с. 131].

Драматургические тексты Гумилева отклоняются от традиционных театральных конвенций, что отражает сознательное отступление от канонических форм. Его произведения представляют собой синтез экспериментов с драматической формой в поэзии и создания специфических односторонних персонажей, которые, трансформируясь внешне, сохраняют сущностное единство в рамках повторяющейся сюжетной структуры, задающей устойчивую модель действия. Схематизм сюжетных линий, символическая природа персонажей и амбивалентность мотивации поступков создают эффект смысловой многомерности; ограниченность интерпретации исключительно драматургическим материалом затрудняет определение авторских интенций. Однако повторяемость сюжетных моделей и персонажных типов, а также множественные параллели с лирической поэзией Гумилева позволяют предположить наличие центральной экзистенциальной проблематики, имеющей глубокий личностный характер. В случаях, когда художественный материал пьес не дает достаточных оснований для интерпретации, биографический контекст может предоставить дополнительные ключи к пониманию [11, с. 2790].

«Театральный текст» представляет собой сложную семиотическую систему, основанную на культурном коде и реализуемую посредством режиссерской интерпретации в сценическом пространстве. Это позволяет рассматривать понятие «театрального текста» как методологическую категорию для исследования театрального процесса конкретной исторической эпохи в творчестве писателей-драматургов. Проведенный анализ демонстрирует, что в произведениях, рассмотренных авторов, театральный текст получает различное воплощение и использует разнообразные языковые средства для выражения индивидуальных художественных концепций каждого из драматургов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Театр Бодлера // Барт Р. О театре. – М.: Наука, 2014. – 176 с.
2. Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. – М.: Эксмо, 2008. – 572 с.
3. Воронина Ю. В. Взаимодействие иллюзии и реальности в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» // Вестник МГПУ. – 2023. – № 2 (50). – С. 168–175.
4. Вышенская Ю. П. Жанрово-стилистическая генетика театрального текста эпохи формирования // Ученые записки КФУ им. В. И. Вернадского. – 2024. – № 10 (76). – № 4. – С. 77–87.
5. Ильев В. А. Театральный текст как пространство творческих интерпретаций актёра // Интерпретация литературного текста: материалы Всерос. науч. конф. – Пермь, 2017. – С. 37–47.
6. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Таллинн, 1992. – Т. 1. – С. 129–132.
7. Миловзорова М. А. Театральный текст в русской культуре первой трети XIX века // Вестник Гуманитарного института. – 2020. – № 1. – С. 22–29.

8. Нестеренко А. Ю. Поэтика сатиры А. Аверченко: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Днепропетровск, 2009. – 23 с.

9. Павис П. Словарь театра. – М.: Знание, 2003. – С. 175–176.

10. Петренко Д. И., Штайн К. Э. Проза А. П. Чехова: метапоэтика и поэтика. – Ростов н/Д: Полиграф-Сервис, 2021. – 416 с.

11. Погребная Я. В. Анатомия сонета «Дон Жуан» Н. С. Гумилева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – № 17 (7). – С. 2782–2790.

12. Сизова М. И. Читка: от театрального формата к отдельному драматургическому жанру «текст для исполнения» // Сфера культуры. – 2021. – № 4 (6). – С. 43–50.

13. Смирнова М. А. Автобиографическое наследие и судьба личного архива русского юмориста Н. А. Лейкина // Два века русской классики. – 2021. – Т. 3, № 3. – С. 160–171.

14. Финогенов В. А. В. Э. Мейерхольд и А. А. Блок как продолжатели театральной традиции Людвига Тика // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 9–25.

15. Хлебина А., Миленко В. Аркадий Аверченко: беженские и эмигрантские годы (1918–1925). – М.: Дмитрий Сечин, 2020. – 544 с.

16. Цунский И. В. Театральная герменевтика и анализ театрального текста // Общественные науки и современность. – 2003. – № 1. – С. 161–171.

17. Шубинский В. И. Зодчий. Жизнь Николая Гумилёва. – М.: Corpus, 2024. – 736 с.

18. Шумская Л. М. Концепция героя в сборнике рассказов А. Т. Аверченко «Записки простодушного» // Вестник ПГУ. – 2021. – № 10. – С. 30–39.

19. Юберсфельд А. Из книги «Читать театр» // Как всегда об авангарде. Антология французского театрального авангарда. – М.: ТПФ Союзтеатр, 1992. – 288 с.

УДК 81.161.11

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ЛИРИКО-ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЫ В СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ КЛЮЧЕ «В.В. РОЗАНОВ – Ю.В. БОНДАРЕВ» (80-90-Е ГГ. XX В.)

Рыбакова Татьяна Васильевна
Старший преподаватель кафедры русского языка, литературы и журналистики,
ФГБОУ ВО «Марийский государственный университет»
г. Йошкар-Ола, Россия
SPIN-код: 2398-9780

В статье рассмотрены стилевые доминанты лирико-философской прозы В.В. Розанова, которая стала точкой отсчета формирования лирико-философской миниатюры. Традиции творческого мастерства Розанова продолжают жизнь в XX в. и отличаются жанровой спецификой. Цель: изучить стилевые особенностей лирико-философской прозы на уровне сопоставления творчества В.В. Розанова и Ю.В. Бондарева. Материалом послужили миниатюры прозы Ю.В. Бондарева из произведения «Мгновения». При обработке текстового материала использовался комплексный метод, включающий компонентный и контекстуальный виды анализа. Результаты исследования, обсуждения: в творчестве Ю.В. Бондарева наглядно иллюстрируются попытки автора 80-90-х годов XX века найти новые формы выражения сложной многогранности жизни в лирико-философской прозе. В сборнике «Мгновения» миниатюры становятся неотъемлемой частью литературного наследия, отражая философские размышления автора и его восприятие окружающего мира. Также, как и В.В. Розанов, Ю.В. Бондарев стремится анализировать человеческое существование, осмысляя вопросы времени и памяти. «Мгновения» представляют мозаику из коротких текстов, каждый из которых имеет самостоятельное значение и вносит свою лепту в общее мировоззрение автора. Выводы: в отличие от В.В. Розанова, Ю.В. Бондарев придает большее внимание внутреннему миру своего лирического героя, что делает его произведения более доступными для читателя. Ю.В. Бондарев переосмысляет розановскую традицию, сохраняя ее основные черты, такие как фрагментарность, диалогичность и афористичность, и создавая тем самым личностный литературный стиль.

Ключевые слова: стилевые особенности; лирико-философская проза; В.В. Розанов; Ю.В. Бондарев; «Мгновения»; фрагментарность; афористичность; диалогичность.

STYLISTIC FEATURES OF THE RUSSIAN LYRICAL AND PHILOSOPHICAL PROSE IN A COMPARATIVE WAY «V.V. ROZANOV – Y.V. BONDAREV» (80-90S OF THE XX CENTURY)

Rybakova Tatyana Vasilevna
Senior lecturer of the Department of Russian Language, Literature and Journalism,
Mari State University
Yoshkar-Ola, Russian Federation

The article examines the stylistic dominants of V.V. Rozanov's lyrical and philosophical prose, which became the starting point for the formation of a lyrical and philosophical miniature. The traditions of Rozanov's creative skills continue to live in the XXth century and are distinguished by their genre specifics. Purpose: to study the stylistic features of lyrical and philosophical prose at the level of comparing the works of V.V.

Rozanov and Y.V. Bondarev. The material was miniatures of Y.V. Bondarev's prose from the work «Moments». When processing the text material, an integrated method was used, including component and contextual types of analysis. Research results, discussions: the work of Y.V. Bondarev vividly illustrates the author's attempts of the 80-90s of the XX century to find new forms of expression of the complex versatility of life in lyrical and philosophical prose. In the collection «Moments», miniatures become an integral part of the literary heritage, reflecting the author's philosophical reflections and his perception of the world around him. Just like V.V. Rozanov, Y.V. Bondarev strives to analyze human existence, comprehending the issues of time and memory. «Moments» is a mosaic of short texts, each of which has its own meaning and contributes to the overall worldview of the author. Conclusions: unlike V.V. Rozanov, Y.V. Bondarev pays more attention to the inner world of his lyrical hero, which makes his works more accessible to the reader. Y.V. Bondarev rethinks the Rozanov tradition, preserving its main features, such as fragmentation, dialogic and aphoristic, and thereby creating a personal literary style.

Keywords: stylistic features; lyrical and philosophical prose; V.V. Rozanov; Y.V. Bondarev; «Moments»; fragmentation; aphoristic; dialogical.

*****

Творчество Ю.В. Бондарева с точки зрения жанровой специфики наглядно иллюстрирует попытки писателей 80-90-х годов XX века найти новые формы выражения сложной многогранности жизни в лирико-философской прозе. В сборнике «Мгновения» миниатюры становятся неотъемлемой частью литературного наследия, отражая философские размышления автора и его восприятие окружающего мира. Также, как и В.В. Розанов, Ю.В. Бондарев стремится анализировать человеческое существование, осмысляя вопросы времени и памяти. «Мгновения» представляют мозаику из коротких текстов, каждый из которых имеет самостоятельное значение и вносит свою лепту в общее мировоззрение автора. В отличие от В.В. Розанова, Ю.В. Бондарев придает большее внимание внутреннему миру своего лирического героя, что делает его произведения более доступными для читателя. Таким образом, Ю.В. Бондарев переосмысляет розановскую традицию, сохраняя ее основные черты, такие как фрагментарность, диалогичность и афористичность, и создавая тем самым личностный литературный стиль.

В начале 80-х годов XX в. русская лирико-философская проза характеризуется тем, что ее представители объединены художественным бунтом против официозной литературы. В 90-е годы «традиционалисты» более критично относятся к обществу и государству. Наследуя «проповедническую» направленность русской классической литературы, писатели стремятся к объективному воссозданию происходящего. Сохраняется антиномичность как универсальный принцип, определяющий границы между бытием и небытием, прекрасным и безобразным, нравственным и безнравственным, эмпирическим и метафизическим. Миниатюры и короткие рассказы, свойственные для советской литературы снова обрели актуальность.

Лирико-философские миниатюры в творчестве Юрия Бондарева занимают особое место, становясь неотъемлемой частью его литературного наследия. В 1987 году свет увидел отдельный сборник под названием «Мгновения», включающий в себя лучшие миниатюры писателя. Сборник неоднократно переиздавался, расширяясь новыми произведениями, что говорит о неиссякаемой силе и актуальности этого жанра для Ю.В. Бондарева. Можно условно разделить миниатюры (31 единица) на три основные группы по стилевому принципу: лирические миниатюры (лирическая проза); лирико-публицистические миниатюры; фабульные миниатюры (эпическое повествование).

Исследователи высказывают идею того, что традиция лирико-философской прозы получила свое начало и развитие в «листьях» В.В. Розанова, кто отказался от традиционного линейного повествования, отдавая предпочтение в пользу

ассоциативного мышления, свободного потока сознания, использование фрагментов, афоризмов и нестандартных приёмов в «Уединенном» и «Опавших листьях» [1, С. 23]. Как отмечает В. Зеньковский, именно «импрессионистская «философия мысли» Розанова, отличающаяся яркой индивидуальностью и оригинальным взглядом на мир, наиболее близка к русской философской традиции конца XIX – начала XX в.» [2]. Философ Русского зарубежья Г. Федотов, сравнивая стиль Розанова с «осенней жатвой», называет «Опавшие листья» «плачем о России»: «Опавшие листья», быть может, не самым острым, но самым зрелым из всего, что написал В.В. Розанов, – осенняя жатва его жизни, уже тронутой дыханием смерти» [3, С. 300].

В.В. Розанов рассматривал творчество как священный акт, как постоянную молитву, где значение обретают не вечные истины, а мимолетные мгновения, когда душа и сознание оказываются в состоянии измененного восприятия. Именно этот момент «синхронной записи мимолетного состояния» становится ключевым для постижения авторской концепции. В этом стремлении к непосредственному отражению опыта Розанов приходит к идее автобиографизма как центральной оси своего творчества. *«Ну, – вот ты всех пересудил... Но сам кого лучше? – Никого. Но я же и говорю, что нам плакать не об обстоятельствах своей жизни, а о себе»* [4, С. 37]; *«Всегда в мире был наблюдателем, а не участником»* [5, С. 98], тем самым Розанов заявляет о приоритете индивидуального опыта в процессе художественного творчества. В противовес этому, лирические миниатюры (лирическая проза), составляющие треть «Мгновений» (12 единиц), представляют собой ассоциативное повествование, в котором автор предоставляет читателям мозаику настроений и ощущений, вызванных странными сновидениями, нечаянно услышанным криком в ночи или нахлынувшими воспоминаниями. Главным становится не изображение объекта, а выявление ассоциаций (мыслей, воспоминаний, ощущений), вызванных этим, реально существующим объектом, на первый план выходит душевное состояние лирического героя (лирический герой здесь выступает как объединяющий точку зрения субъекта повествования, организующего эпическое изображение, и субъекта, организующего лирическое восприятие изображаемого). Объективный мир входит в повествование лишь как повод для переживания или как его своеобразный оттиск. Так, сюда мы можем отнести следующие миниатюры: *«Знал ли я ее в юности?», «Еще в детстве», «Часы безмолвия», «Последнее», «Первый снег», «Гамбург, апрельское утро, рынок», «Поминки», «Мадонна Литта», «Дыхание», «Лицо», «Павел», «Голоса»*. Объединяющим звеном данных миниатюр являются воспоминания, в особенности воспоминания о детстве, которые занимают в «Мгновениях» значительное место. Для таких миниатюр характерен разомкнутый хронотоп, в котором время двумерно, лирический герой, находясь в реальном, объективном времени, погружается в воспоминания о своем детстве (субъективное время), но оценивает его с позиций взрослого человека. В лирических миниатюрах Ю.В. Бондарева, в зависимости от конкретной художественной задачи субъект повествования по-разному организует пространственно-временной мир произведения. Основным стилевым приемом становится выявление нового субъекта повествования, который вносит иную атмосферу, идею, представления. Взаимодействие двух художественных миров на одном текстовом пространстве не только определяет творческую индивидуальность писателя, но и способствует выражению авторской идеи: *«Когда сейчас я оглядываюсь далеко назад, мне кажется, что мой чувственный мир был со мной уже с тех пор, как я помню себя»* [6, С. 230].

Объектом пристального внимания лирико-публицистических миниатюр, в которых на первый план выходят размышления автора (14 единиц: *«Червь», «Омертвение чувства», «Неуклюжесть истины», «Закончена работа», «Каждый новый день», «Почему я не могу забыть…», «Литература», «Частица», «Богатство», «Форма», «Никакие», «Чудо», «Мокрая монета», «Заповеди»)*, становятся литература и искусство, пути их развития, реализм и модернизм, некоторые философские и этические категории, главенствующая роль принадлежит личности автора: *«Однажды на*

рассвете проснулся под непрерывный шум деревьев за окном и трепетом и удивлением подумал: кто же задолго до меня рождался и умирал в моем роду? …» [6, С. 260]. Ю.В. Бондарев не заботится о том, чтобы его размышления были логично построены, облечены в бесспорные, академические формулы, он во всем остается самим собою, со своим кругом идей и особенностями мироощущения: *«…каждый новый день – это не продолжение, а начало, которого могло и не быть, что каждый новый день – это вся жизнь между рождением и смертью»* [6, С. 257]. В лирико-публицистических миниатюрах Ю.В. Бондарева автор-повествователь полностью слит с субъектом, организующим текст, а объект является принадлежащим тому и другому. Сюжетное развитие в этих миниатюрах отсутствует, оно заменено движением мысли, но это движение обрывочно, по форме эти миниатюры напоминают эссе, но вместо развернутого логического построения здесь представлены лишь его частички: сам повод, неожиданный поворот мысли, или только вывод: *«Я люблю извивы человеческой мысли, сложную и многоемкую весомость истины, ее угловатую неуклюжесть, ее великую и грустную простоту, найденную и открытую тобой через страдания и радость, подобные родовым мукам, и собственной смерти, и воскресению после нее»* [6, С. 246].

Фабульные миниатюры (эпическое повествование) (5 единиц: *«Ревность», «Случившееся», «Пожалел», «С точки зрения тысячелетий…», «Гениальное полотно»)* внешне похожи на рассказы – в них в достаточной мере выражена фабула (посыл, зачин), есть элементы характерологии действующих лиц, однако, центр внимания в этих произведениях перемещен в сферу эмоционально-мыслительной активности читателя, что делает более емкой кажущуюся ограниченной фабульную ситуацию: *«…невозвратимы еще полчаса, еще час, еще месяц, еще год, а значит – еще мгновение неповторимого бытия текло в вечность»* [6, С. 239]. Ни в одной из данных миниатюр нет акцента, авторского подталкивания читателя к определенному выводу. Все миниатюры указанной группы рассчитаны на «эмоционально-мыслительную активность» читателя: *«…только живопись задерживает и останавливает мгновения жизни»* [6, С. 265].

Одним из ключевых признаков прозы В.В. Розанова является дробление текста на мини-главы, состоящие всего из одного-двух предложений. Подобный прием, хотя и не является прямым заимствованием творчества В.В. Розанова, несомненно, является результатом развития той же литературной тенденции, которую он активно разрабатывал. Линор Горалик, анализируя феномен современной «фрагментарной прозы», отмечает, что современное существование стало скетчевым, ориентированным на сиюминутность и фрагментарность, на одновременное пребывание в разных ролях и средах, требующее постоянного переключения режимов общения, действия и восприятия [7]. В этом контексте лирико-философская проза оказывается наиболее подходящей для отражения такой реальности, в отличие от масштабного, последовательного романа, развивающегося по жестким законам. Более того, она более близка по восприятию читателю, который, как и автор, живет во фрагментарном мире. Именно в недосказанности, в пробелах мысли Розанов видел основную суть бытия, основы своего «субстанциального» понимания мира» [8]. Рассмотрев три группы произведений, мы можем сделать вывод, что миниатюры «Мгновений», составляют эстетическую систему Ю.В. Бондарева, его художественный мир, открывая с разных сторон его писательское мировоззрение. «Мгновения» Ю.В. Бондарева – это своеобразный «дневник души», отражающий переживания писателя, его философские размышления, яркие впечатления от окружающего мира. В миниатюрах Ю.В. Бондарев освобождается от обязательств развернутого повествования, его слово становится лаконичным, точным, отточенным. Автор не стремится к широким обобщениям, его внимание сосредоточено на конкретных деталях, на простых, но значимых моментах жизни. «Мгновения» – своеобразный диалог с читателем. В «Мгновениях» присутствует ключевой розановский прием – диалог с читателем, например, *«Я не об этом, простите, ради бога»* [6, С. 265], *«Кто*

может объяснить, каким образом рождается поэзия самой поэзии?» [6, С. 284] создавая атмосферу интимности и доверительного общения с читателем.

Влияние В.В. Розанова проявляется также в том, как Бондарев использует концепты и темы в своих миниатюрах. Подобно Розанову, у Бондарева заметна тяга к анализу реальности, к осмыслению человеческого существования, к изучению вопросов бытия, времени, памяти: *«Как только случайно либо намеренно я задерживал внимание на нежных скачках часовых стрелок, то ужасался: невозвратимы еще полчаса, еще час, еще месяц, еще год, а значит – еще мгновение неповторимого бытия текло в вечность. Как я жил этот день, этот час, эти секунды? Ради чего? Пустота или смысл? Любовь или ненависть? Правда или ложь? Может быть, это сплетено, в один клубок, который невозможно распутать и размотать? Во имя чего?»* [6, С. 260]. В данном случае жанр, пожалуй, определяется для каждого отрывка отдельно, без общей концепции. В сборник «Мгновения» вошли различные по форме и содержанию тексты: миниатюры, рассказы, фрагменты интервью. Здесь, как и Розанов, Бондарев использует фрагментарность как основу своей композиции, представляя читателю мозаику из емких произведений, каждое из которых раскрывает определенный аспект его мировоззрения. «Розановский» стиль позволяет «Мгновениям» быть одновременно и лирической прозой, и философским эссе, в зависимости от темы и выбранных стилистических средств.

Каждая «миниатюра» Ю.В. Бондарева – самостоятельная и завершенная единица, не являющаяся дневниковыми записями, зарисовками. Миниатюры, несмотря на свой небольшой объем, способны жить в сознании читателя как полноценные романы. Но это не просто набор отдельных произведений, а цельное, объединенное единой идеей, произведение, в завершении которого значится сформулированное автором личное мнение: *«Наверное, это были редкостные часы остро осознанной связи и повторяемости всего мироздания»* [6, С. 232]. Таким образом, лирико-философский выбор миниатюры для «Мгновений» не был случайным, а обусловлен глубоким пониманием автором своей задачи и желанием наиболее эффективно передать свои мысли и чувства читателям. Афористичность, ключевая черта стиля Розанова, также находит отражение в «Мгновениях», где каждое предложение превращается в концентрированную мысль, а каждая миниатюра становится уникальным философским высказыванием. Приведем некоторые примеры: *«Культура – это богатство, бесценное сокровище, по крупицам тысячелетиями накопленное народом и народами, поэтому ей, культуре, следует доверять»* [6, С. 264]*; «Любое содержание, любая мысль пытается вылиться в свойственную ей форму, то есть замкнуться в ограниченном пространстве, а не в космической беспредельности, недоступной нашему восприятию»* [6, С. 266]*; «Ностальгия – это чувственная память прожитого, молодой поры жизни, это возвращение к себе, к истокам, к чистоте, может быть, даже тщетная погоня за самим собой в ожидании не такого уж далекого прощания со всем сущим»* [6, С. 285].

Важное отличие Бондарева от Розанова – большее внимание к внутреннему миру лирического героя. Бондарев использует образ героя как единящую точку зрения, через которую читатель ощущает мир: *«Самым чудовищным было то, что где-то надо мной с вселенским грохотом развивались миры, вверху бушевали дьявольские бури, изливалась в небе и разбрызгивалась там всепоглощающая лава – это пульсировали, взрывались звезды, рушились планеты, вращалась обезумелой каруселью наша галактика, а внизу безднами чернели, знали коричневые ямы выпарившихся океанов, и темные извивы превратившихся в парк рек старческими морщинами рассекали круглую обуглившуюся землю умирающую в судорогах агонии»* [6, С. 234]*; «Жизнь человека – это бег на короткую дистанцию. Задыхаясь в навязанном ему ритме, он бежит, глотая слезы печали и радости, достигает финиша, в бессилии падает на последнем метре пути – познав, не осмыслив краткое существование в этом прекраснейшем из миров»* [6, С. 260]. Именно в этой «лирической» основе «Мгновений» и складывается наиболее явное влияние Розанова. Бондарев, как и его предшественник, стремится раскрыть человека через его

внутреннюю жизнь, свои мысли, чувства, ощущения, отражая мир в преломлении личного восприятия.

Невозможно оспорить несомненный талант В.В. Розанова в области литературного новаторства. В творчестве писателя-философа просматриваются тенденции современной литературы, что делает его творчество актуальным и на сегодняшнее время, именно потому, что лирико-философскую прозу В.В. Розанова можно рассматривать с позиции абсолютного попадания в стиль будущего, а именно, способность прогнозировать тенденции современной культуры. Так, В.В. Розанов не оказался не писателем прошлого, а писателем настоящего и будущего, чье творчество не теоретично, а глубоко погружено в реальность. Дар писательства Розанова отмечается и современными исследователи, но не обходится без оценки того же Н.А. Бердяева: «Литературный дар его был изумителен. Самый большой дар в русской прозе. Это настоящая магия слова» [9]. «…Он (Розанов) великий мастер русской прозы, передающий в своих писаниях все интонации живой разумной речи (что до него удавалось передать одному лишь Аввакуму)» [10, С. 402]. «Мгновения» Юрия Бондарева становятся своеобразным диалогом с розановской традицией. Бондарев переосмысливает стиль в своих произведениях, внося собственные штрихи, свою личность и свое творческое видение мира. Различие в стилистике между творчеством Бондарева и Розанова заключается в том, что Бондарев, в отличие от Розанова, использует более лаконичную лексику, что делает его прозу более доступной для современного читателя: *«чепуха»* [6, С. 249]*; «наплевать на все»* [6, С. 252]*; «устроил тарарам, дал шороху»* [6, С. 279]. Однако в структурном и композиционном отношении миниатюры Бондарева явно продолжают традиции Розанова: фрагментарность, выражение образа автора, диалог с читателем, афористичность, концепты.

Анализ прозы второй половины 80-х и 90-х годов XX века позволяет выявить интересные тенденции в развитии литературы. Важной составляющей этого периода является лирико-философская проза, которая демонстрирует способность синтезировать психологические и социально-исторические аспекты человеческого существования. Она опирается на принцип типизации, но понимает ее как проявление универсальных, общечеловеческих ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фомин А. И. «Бог послал меня с даром слова…»: Язык и стиль лирико-философской прозы В. В. Розанова. СПб. : Гуманитарная Академия, 2015. 448 с.
2. Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов. – М.: Советский писатель, 1990. – С.245-248
3. Федотов, Г. П. Изучение России // Лицо России. Статьи 1918-1930. – 2-е изд. – Parig: YMCA-Press, 1988.
4. Розанов В. В. Уединенное. / Сост., вступ. статья, коммен., библиогр. А.Н. Николюкина. – М.: Политиздат, 1990. – 543 с.
5. Розанов В. В. Опавшие листья / Василий Васильевич Розанов. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 383, [1] с.
6. Бондарев Ю.В. «Мгновения»: Миниатюры. М, 1987. С. 216-250.
7. Горалик Л. Собранные листья (об одном и том же всегда об одном и том же) // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 54. – С. 236–245
8. Новейший философский словарь / РОЗАНОВ // [Режим доступа] – URL: https://gufo.me/dict/philosophy/%D0%A0%D0%9E%D0%97%D0%90%D0%9D%D0%9E%D0%92 (дата обращения: 02.02.2025).
9. Бердяев Н. А. Самопознание. – Л., 1991. – С. 147-148.
10. Иваск Ю. П. Розанов и о. Павел Флоренский // В.В. Розанов: pro et contra. Кн. II. – СПб., 1995.

УДК 80

ОБРАЗ АКТЕРА И ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ЕГО РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ДИСКУРСЕ В.Я. ВУЛЬФА

Спесивцев Семен Вячеславович
Государственный университет просвещения г. Москва,
Аспирант кафедры славистики, общего языкознания и культуры коммуникации, факультета русской филологии
AuthorID: 1273454
SPIN-код: 8056-4673

Статья посвящена рассмотрению особенностей образа актера и средств его репрезентации в работах В.Я. Вульфа. Анализируются критические публикации В.Я. Вульфа, выявляются контексты, в которых описываются актеры театра и кино. Производится семантический, лексико-стилистический и прагматический анализ средств репрезентации образа актера, определяются детали и ключевые аспекты авторского дискурса В.Я. Вульфа, связанные с восприятием актера как человека, как личности, как профессионала. Цель исследования состоит в определении особенностей авторского дискурса критика через призму образа актера. В результате исследования установлено, какие языковые средства применяются В.Я. Вульфом для репрезентации актеров, какие семантические компоненты закладываются в образ актера в авторском дискурсе критика, а также обобщается информация о восприятии актера, о ценностях самого автора.

Ключевые слова: образ актера, языковые средства создания образа, языковые средства создания образа актера, персональный дискурс, персональный дискурс В.Я. Вульфа, оценка в семантике образа, ассоциативное наполнение образа, смысловое наполнение образа.

THE IMAGE OF THE ACTOR AND THE LINGUISTIC MEANS OF HIS REPRESENTATION IN THE DISCOURSE OF V.J. WULFF

Spesivtsev Semyon Vyacheslavovich
State University of Education, Moscow,
Postgraduate student of the Department of Slavic Studies, General Linguistics and Culture of Communication, Faculty of Russian Philology
AuthorID: 1273454
SPIN code: 8056-4673

The article is devoted to the consideration of the features of the actor's image and the means of its representation in the works of V.J. Wulff. The critical publications of V.J. Wulff are analyzed, the contexts in which theater and cinema actors are described are revealed. A semantic, lexico-stylistic and pragmatic analysis of the means of representing the actor's image is carried out, the details and key aspects of the author's discourse by V.J. Wulff related to the perception of the actor as a person, as a personality, as a professional are determined. The purpose of the study is to determine the features of the critic's author's discourse through the prism of the actor's image. As a result of the research, it was established which linguistic means are used by V.J. Wolf to represent actors, which semantic components are embedded in the image of the actor in the critic's author's discourse, and information about the perception of the actor and the values of the author himself is summarized.

Keywords: image of an actor, linguistic means of creating an image, linguistic means of creating an image of an actor, personal discourse, personal discourse of

V.Ya. Wulf, assessment in semantics of an image, associative filling of an image, semantic filling of an image.

*****

Образ как объект исследования напрямую связан как с общим контекстом языковой картины мира и лингвокультуры, так и с личностью того человека, который его создает или интерпретирует.

З.Д. Попова и И.А. Стернин указывают на то, что языковую картину мира следует рассматривать с учетом ее системности, как совокупность зафиксированных представлений народа об окружающей реальности на конкретном, данном этапе его развития [11].Сама по себе языковая картина мира именно словоцентрична, так как в ее основе лежат способы и средства вербализации реальности языковыми средствами национального языка. Она состоит из слов, но оперирует также и семиотическими компонентами значения, а именно – образами, знаками, ассоциациями, коннотациями.

Авторская картина мира как предмет исследования, воплощенный средствами и структурными особенностями авторского идиостиля, характеризуется рядом отличительных особенностей. В первую очередь, она представляет собой субъективный творческий характер эстетического моделирования окружающего мира, где под субъективностью индивидуально-авторской картины мира понимают совокупность образных элементов, репрезентантов индивидуально-авторского сознания, т. е. образ мира, в котором отражена личность самого писателя. Кроме того, авторскую картину мира следует трактовать и как репрезентацию посредством художественных образов индивидуально-авторских знаний о мире, где индивидуальность творческой личности заключается в использовании писателем таких способностей индивидуально-авторского сознания, как: мышление, восприятие, память, внимание, представление и др. [13]. Более того, одним из основных свойств индивидуально-авторской картины мира выступает ее своеобразие, которое обусловлено индивидуальной концептосферой автора. В результате открываются новые свойства и признаки объекта, имеющие место исключительно в сознании писателя, и, наряду с этим, новые репрезентации имеющихся свойств [16].

Авторская картина мира как часть общей национальной картины мира, она проявляется через призму языковой личности отдельного человека. По типологии В.И. Карасика языковая личность театроведа относится к типу «телевизионный ведущий», так как речь Вульфа интеллигентна, Вульф предстает перед зрителями знатоком театра, закулисной жизни актеров, биографом [6]. Согласно типологии Н.В. Орловой, языковая личность Вульфа соответствует рационально-аналитическому типу. Такие люди очень сдержаны, используют объективную манеру речи, рассуждают практически без эмоций, аргументируют сказанное [Цит. по 17]. Эти особенности языковой личности проявляются в выборе языковых средств, применяемых для формулирования оценок.

Образ как объект исследования характеризуется как собственно языковым, так и психологическим наполнением, что указывает на сложность его природы. Образы воплощаются через слова и остаются тесно связанными с ними [14]. Согласно точке зрения Э.С. Азнауровой, «образ» представляет собой психолингвистическое явление – наглядное представление о каком-либо факте действительности, в котором сознательно отобраны признаки, через которые возможно передать данное понятие [1]. То есть, интерпретируя образ в контексте культуры или персонального дискурса отдельного человека, можно понять ценностную систему и особенности личности отдельного человека.

Н.Д. Арутюнова указывает, что «образ – это категория сознания, а не действительность. Образы погружаются в сознании в принципиально иную сеть отношений, сравнительно с той, которая определяет место их оригиналов (прообразов) в реальном мире. Сознание развертывает для них новый контекст, в

котором особую роль приобретают реорганизующие картину мира ассоциативные отношения» [2, С. 75-76]. Прослеживается и подчеркивается мысль о том, что в основе образа лежат как номинации, которые связаны с конкретным объектом, так формирующие смыслы ассоциации, которые присущи как отдельному человеку – представителю лингвокультуры – так и всему языковому сообществу в целом.

Детальную разработку понятия «образ» содержит исследование С.М. Мезенина «Образные средства языка». Исследователь выделяет следующие компоненты в структуре образа: 1) референт, коррелирующий с гносеологическим понятием предмета отражения; 2) агент представляет собой предмет в отраженном виде; 3) основание – общее свойство предмета и его отражения, обязательное наличие которых вытекает из принципа подобия. Более того, исследователь указывает, что при анализе семантической структуры образа применяется позиционный принцип, в основе которого лежит положение, что прямой порядок расположения компонентов компаративной триады при полной эксплицитной выраженности предполагает предшествование в линейной последовательности референта агенту. Традиционно выделяют левую и правую части сравнения. Референт называется левым членом, агент – правым членом образной парадигмы, под которой понимается инвариант ряда сходных образов, который состоит из двух устойчивых смыслов, связанных отношением отождествления. Референт также может быть обозначен как левый компонент образа, агент – как правый компонент образа [10].

Лингвистический образ в целом представляет собой абстрактное понятие. При этом, средой обитания образов является человеческое сознание. Образы субъективно окрашены и погружены в ассоциативные отношения. Как указывает Э.Г. Меграбова, образ трактуется как «ментальное отражение предмета или явления в сознании, представление, отмеченное индивидуальным восприятием и, соответственно, индивидуальным отношением», которое находит реальное воплощение в языке и речи» [9]. Свойственная образу ассоциативность, субъективность, построенные на индивидуальном восприятии реальности, отражают также прагматическое и оценочное наполнение образа. Эта черта наиболее ярко проявляется именно в контексте описания образа в персональном дискурсе, так как каждый отдельный человек привносит в образы не только фактические компоненты значения, но также и собственные, личностно-обусловленные оценки, существующие в сознании человека ассоциации и коннотации.

Современная прагматическая лингвистика представляет собой «область исследований в семиотике и языкознании, в которой изучается функционирование языковых знаков в речи», к прагматике приходится обращаться всякий раз, когда для семантическая интерпретация высказывания требует обращения к контексту, к ситуации, «описываемой в высказывании или выступающей в качестве коммуникативного акта» [15, С. 41].

С прагматическим фактором создания образа соотносится и его оценочное и ассоциативное наполнение. Прагматические аспекты выражения оценки проявляются в контексте конкретных коммуникативных ситуаций и прагматических интенций человека, выражающего оценку. Для понимания оценки важен широкий контекст, так как он позволяет раскрыть коммуникативно-прагматические цели и задачи автора текста, в котором представлена оценочная семантика. Оценка при этом характеризуется обусловленностью на уровне личности и социума, так как когнитивные процессы, положенные в ее основу, опираются на опыт отдельного человека и всего общества, воплощенный в сознании человека [7]. Оценочность при этом напрямую связана с эмоциями и субъективной интерпретацией реальности [8]. Она может быть представлена следующими типами, от которых зависит использование речевых средств:
1) функциональная оценочность, обусловленная наличием оценочной семы в самом денотате; 2) коннотативная оценочность, в рамках которой стилистические нейтральные единицы приобретают оценочную семантику в конкретном контексте; 3) прагматическая оценочность, следующая из семантики денотата [12].

Осмысление оценочного фактора в интерпретации образа в персональном дискурсе отражает тот факт, что персональный дискурс – система представлений об окружающей реальности отдельного человека, которая позволяет интерпретировать ее через призму конкретного образа и его семантико-прагматического наполнения.

В этой связи, уместно обратиться к особенностям интерпретации образа актера в персональном дискурсе В.Я. Вульфа.

Анализ и обсуждение

Виталий Яковлевич Вульф – известный театровед, историк театра, телеведущий, искусствовед. На протяжении 10 лет (1980-1990-е гг.) Виталий Вульф опубликовал много статей о театре XX века и активно писал книги на различные театральные темы: «От Бродвея немного в сторону» (1982), «А.И. Степанова – актриса Художественного театра» (1985), «Идолы, звезды, люди» (1995), «Звезды трудной судьбы» (1997), «Театральный дождь» (1998) и другие. Автор знал многих актеров и актрис, дружил с ними, именно поэтому он смог описать их жизненные истории интересно и захватывающе.

Для систематизации примеров, которые репрезентируют образ актера, уместно распределить их по примененным автором языковым средствам.

В.Я. Вульф активно использует эпитеты для воплощения образа актера в своих работах.

Это была актриса поразительной красоты и темперамента. [5, с. 26]

В этом примере употреблен эпитет «поразительная», который наполнен эмоциональной коннотацией, данная лексема применяется для характеристики прекрасной внешности актрисы. То есть, для В.Я. Вульфа внешность актрисы – объект для поклонения и восхищения.

Это был один из самых удивительных актеров из тех, кого я видел. [5, с. 35]

Употребление эпитета «удивительный» в этом примере призвано показать личное отношение автора к актеру, подчеркнув собственный восторг перед его талантом. Тем самым, делается акцент на том, что Вульф ценит мастерство и оценивает его крайне высоко.

В ней в те годы были исключительная пластическая красота и статность. [5, с. 39]

Положительные оценки внешности и умения двигаться – также важная часть образа актера в текстах В.Я. Вульфа, делается акцент на том, что выдающаяся актриса обладает непревзойденными навыками движения и статной фигурой. Для выражения этой идеи применяется эпитет «исключительная», который обладает положительной коннотацией.

Одиллия – Плисецкая демонстрировала виртуозную технику. Ослепительное мастерство балерины, прыжки, напоминающие шпагат в воздухе, остановки в позе, необычные по длительности и устойчивости – все это составляло характеристику образа. [5, с. 40]

При описании мастерства балерины В.Я. Вульф использует такие эпитеты как «виртуозная» и «ослепительное». Данные лексемы показывают свою продуктивность в характеристике актрисы и исполнительницы танцев именно в контексте профессионального мастерства.

Так случилось, что она осталась без театра, но с большим достоинством ведет свою совсем непростую актерскую жизнь. Прекрасно читает стихи, талантливо зоркая в своем ремесле. [5, с. 114]

В рассматриваемом примере эпитет «зоркая» применяется как средство указания на профессиональное мастерство и чутье актрисы, на ее способность реализовать свой потенциал в самых разных условиях, при решении самых разных профессиональных задач. То есть, для В.Я. Вульфа профессионализм актера проявляется также и в его способности реализовать свой талант в полной мере.

Горькая, язвительная, остроумная и очаровательная, она трезво смотрела на мир. [5, с. 220]

Характеристики характера актрисы, в этом примере перечисленные посредством ряда эпитетов, отражают тот факт, что актер в понимании критика – многогранная личность, в которой проявляют себя как характер, так и внешность. В совокупности эти факторы создают ощущение объемности, цельности образа актера в картине мира автора.

Бабанова гордая, умная, острая, одинокая в своей гениальной одаренности. [5, с. 225]

Аналогичным образом, и в этом примере ряд эпитетов используется для придания образу актера детальность и целостность, и этот аспект реализует особенности авторской позиции касаемо личности актера в сознании В.Я. Вульфа.

Одри явно не хватало мастерства, но неумение играть она заменяла естественностью поведения и непреодолимым очарованием [4, с. 37].

Акцент на привлекательности внешности как важном компоненте образа актера проявляется и в этом примере. Употребляется эпитет «непреодолимый», который указывает на высокую степень внешней красоты, выраженной через очаровательность человека. Тем самым, автор подчеркивает, что для актера важная привлекательность внешности.

Однако на пороге ателье появилась Одри – стройная, элегантная, словно специально созданная для моделей Живанши [4, с. 40].

Как показывает анализ, в этом примере для характеристики привлекательности внешности актрисы применено сочетание эпитетов и сравнения. Эпитеты выражают положительную оценку внешности актрисы с акцентом ее элегантности. Сравнение вводит в образ актера дополнительные ценные для интерпретации восприятия образа актера В.Я. Вульфа.

Она была удивительным человеком. Не любила ничего дилетантского. Она была трудоголиком [4, с. 96].

В рассматриваемом примере используются эпитеты «удивительный» и «дилетантский» в сочетании с экспрессивно-окрашенной лексемой «трудоголик», которыми показывается система ценностей В.Я. Вульфа: он не терпит непрофессионализма и некорректного решения проблем, но уважает приверженность поиску наилучшего решения задачи.

Трудно поверить, но эта изящная, изысканная, с благородными манерами женщина имела самое пролетарское происхождение [4, с. 123].

В рассматриваемом примере эпитеты применяются как средство указания на красоту и изящность актрисы, которые придают ее игре изысканность, и этот аспект отражает особенности восприятия В.Я. Вульфом образа актера, если он талантлив и запоминается публике.

Но ее красота – необыкновенная, волшебная, гениальная, – до сих пор живет в сердцах миллионов зрителей [4, с. 34].

Эпитеты «необыкновенная, волшебная, гениальная», которые формируют ряд, характеризующий красоту актрисы, основаны на оценочной семантике. Выявленные эпитеты применяются как средство выражения эмоциональной оценки внешности актрисы, что отражает роль субъективного фактора в формировании оценки в персональном дискурсе В.Я. Вульфа.

Оказалось, что она обладает утонченным и оригинальным вкусом [5, с. 278].

При помощи эпитетов «уточненный» и «оригинальный» делается акцент на характеристиках вкуса актрисы, что для В.Я. Вульфа является отражением важности вкуса актрисы в контесте ее профессиональной самореализации. То есть, автор подчеркивает, что профессионализм и мастерство – основные проявления таланта, и они выражаются через акцент на вкусе как аспекте личности в образе актера.

В Орловой ощущалась необыкновенная радость жизни [5, с. 285].

Эпитет «необыкновенная» в этом примере используется для того, чтобы выразить восторг перед жизненной силой актрисы. Делается акцент на том, что радость жизни – основа привлекательности актрисы для публики: В.Я. Вульф уделяет этому фактору особое внимание.

Ее всегда отличали трезвость взгляда, спокойствие, терпение и поразительный такт [5, с. 291].

Воспитанность и тактичность актера как компоненты его личности – также важная часть образа актера в персональном дискурсе В.Я. Вульфа. Употребление эпитета «поразительный» подчеркивает тот факт, что черты характера играют важную роль в сознании автора.

Для выражения образа актера также применяются и метафоры.

Бабанова для нее была божеством. Мария Ивановна могла на нее сердиться, "испепелять", но Тера оставалась Терой, и заменить ее никто не мог. [5, с. 236]

Метафора в этом примере используется для того, чтобы описать, как талантливая и признанная актриса воспринимается окружающими: существительное «божество» употреблено в переносном значении, что позволяет привнести эмоциональность в интерпретацию образа актера.

По сути дела, это был ее единственный каприз – в ее поведении не было никаких признаков «звездной болезни»; все, кто сталкивался с Одри на съемочной площадке, поражались тому, с какой скромностью она держалась [4, с. 42].

Метафора, построенная на словосочетании «звездная болезнь», призвана показать, что для В.Я. Вульфа крайне важно, чтобы актеры не были чрезмерно подвержены бахвальству. Автор критически относится к тому факту, что некоторым актерам свойственна звездная болезнь.

После фильма «Веселые ребята» Орлова буквально прогремела [4, с. 106].

При интерпретации авторского образа актера в текстах В.Я. Вульфа делается акцент на том, что для актера ценно достижение славы и популярности. Оценка профессиональной карьеры актера осуществляется с учетом того факта, удалось ли ему достигнуть известности. Для автора этот компонент образа символизирует результативность актерского творческого пути.

Со стороны казалось, что ее путь был усыпан розами, – и не было заметно, что шипов на розах гораздо больше, чем лепестков... [4, с. 134].

Метафора, построенная на образе пути, в авторской картине мира В.Я. Вульфа показывает, что профессиональная карьера актера сложна и неоднозначна. Метафора, связанная с образом роз, шипов и лепестков, показывает неоднозначность творческого пути актера, а также ассоциативно подразумевает, что истинная жизнь актера не такая, как ее представляют обыватели.

Гиперболы также свойственны персональному дискурсу В.Я. Вульфа при выражении образа актера.

Пани Конти в "Соло для часов с боем" была последней ролью одной из самых блестящих актрис, которых когда-нибудь знала сцена. [5, с. 182]

В рассматриваемом примере образ актера проявляется через сочетание гиперболы и эпитета. Они призваны показать, что В.Я. Вульф преклоняется перед истинным мастерством, а также подчеркивает, что истинный актерский талант ценен, так как случаев его реализации на сцене немного.

Имя Бабановой – гениальной сценической мастерицы двадцатого века – давно уже стало легендой, равной которой не было и нет в истории театра. [5, с. 212]

Гипербола используется в этом примере для выражения той же идеи: делается акцент на том, что В.Я. Вульф ценит истинное актерское мастерство, преклоняется перед истинным актерским талантом.

Сравнения как средство системного выражения картины мира В.Я. Вульфа также продуктивны в репрезентации образа актера.

Но Кторов был не только "звездой", его сенсационная слава киногероя не помешала ему стать актером резкой индивидуальности, художником, чей талант был словно сплетен из двух плоскостей. [5, с. 204]

Многогранность актерского воплощения как отражение его таланта и профессионализма также находит свое отражение в репрезентации образа актера. Сравнение «словно сплетен из двух плоскостей» показывает, что для В.Я. Вульфа истинный актер – тот, игра которого многогранна и разнообразна, который реализует свой потенциал перевоплощения.

Когда Чаплин – впервые в качестве кинозвезды – отправился в Нью-Йорк, на каждой станции его встречали как национального героя, а в самом Нью-Йорке собрались такие толпы, что полиция предпочла вывезти его в обход вокзала [4, с. 13].

В рассматриваемом примере сравнение применяется В.Я. Вульфом как средство акцентирования внимания на том, что истинно талантливый актер воспринимается публикой как герой. То есть, данное средство указывает на то, что признание и слава – важный компонент образа актера в понимании автора.

Но работал он как вол, и никто в балете не мог сравниться с ним трудоспособностью и профессиональной дисциплиной [4, с. 405].

Концентрация на выполнении задачи, внимание к ответственной творческой реализации – важная часть образа актера и восприятия правильности и ответственности развития профессиональной карьеры актера. Используется сравнение «как вол», которое призвано подчеркнуть интенсивность работы актера. То есть, делается акцент на важности ответственного подхода к исполнительству и подготовке роли.

На сцене, наоборот, он был полон огня и оживлен, как художник, довольный своим творением. [4, с. 200]

В.Я. Вульф при помощи указанного в этом примере сравнения показывает, что в образе актера сам момент творческой реализации имеет первостепенное значение. Актер сравнивается с художником, что отражает особенности творчества в целом. При этом используется и метафорический эпитет «полон огня», отражающий влияние сцены на актера, на взаимосвязь между ними.

Статная, с все еще идеальной фигурой, совершенно седая, с породистым аристократическим лицом, все еще красивая, элегантная – она всегда выглядела так, словно на нее работали лучшие парижские дома мод [4, с. 194].

Внимание к тому, что истинная актриса стремится к своей реализации также и на уровне стильности и элегантности внешнего облика, воплощается сравнительной конструкцией «словно на нее работали лучшие парижские дома мод». Этот аспект отражает тот факт, что в картине мира В.Я. Вульфа Париж воспринимается как столица моды, как символ красоты и элегантности стиля.

И зачарованная Лариса Бабановой из «Бесприданницы», словно запеленатая в сверкающее, ослепительно-белое, будто подвенечное шелковое платье… [4, с. 180].

Как показывает анализ, в этом примере сравнение позволяет В.Я. Вульфу показать, что истинный актер на сцене перевоплощается, и зрителю сложно понять, где «заканчивается» сам актер и где начинается его конкретная творческая реализация.

У него был странный режим в еде: он любил бифштекс и сладкий чай с лимоном и ел скорее как атлет, чем гурман [4, с. 406].

В рассматриваемом примере сравнение используется для описания привычек актера. В его образе для В.Я. Вульфа важную роль играет тот факт, что актер как таковой – обычный человек, которому также свойственны и некоторые странности и необычные привычки. То есть, профессиональные требования к актеру и его личностные характеристики в сознании автора различаются.

По результатам проведенного исследования было установлено, что в формировании образа актера в персональном дискурсе В.Я. Вульфа применяются такие стилистические средства как эпитеты, метафоры, гиперболы, сравнения. Информация об их роли в построении образа актера в текстах В.Я. Вульфа представлена в Таблице 1.

Таблица 1

Лексико-стилистические средства создания образа актера в работах В.Я. Вульфа

Лексико-стилистическое средство	Количество случаев	Роль в образе актера
эпитет	45	Описывает восторг автора перед внешностью актера (включая грациозность и утонченность, чувство стиля и вкуса), показывает те черты личности и характера, которые ценятся автором больше всего (включая тактичность, воспитанность). Описывает актерское мастерство и профессионализм.
метафора	29	Показывает, что актер не должен зазнаваться, несмотря на успех. Мерило успешности и профессионализма актера – признание, успех на сцене и известность. Актерский путь часто сложен и неоднозначен, и совсем не похож на то, как его воспринимают обыватели.
гипербола	3	Показывает, что истинных мастеров сцены не очень много, и их профессионализм заслуживает преклонения.
сравнение	19	Используется для описания требований к профессиональной реализации актера, для описания многогранности человеческой личности (личное и профессиональное разделяются). Делается акцент на том, что признание актера публикой делает его героем в глазах зрителей. Настоящий актер раскрывает свой потенциал на сцене, сцена оживляет его и придает сил.

Обобщая вышеизложенное, важно подчеркнуть, что образ актера в работах В.Я. Вульфа напрямую связан, с одной стороны, с личностными характеристиками, с ценностями автора, с другой – с экстралингвистическим контекстом описания актера как профессионала и мастера. В выражении образа актера прослеживается значительный оценочный потенциал. В.Я. Вульф формирует образ актера исходя из положительного взгляда на их личности и профессиональную деятельность, делая акцент на их профессионализме, принципах реализации, особенностях личностей и характеров, внешности.

Средства выражения образа актера в работах В.Я. Вульфа связаны, в первую очередь, с их прагматико-семантическим и выразительным потенциалом. Свойственная эпитетам оценочность и эмоциональность позволяет сделать акцент на таких компонентов образа актера как внешность, стиль, вкус, профессионализм и дарование, а также черты характера. Метафоры используются для воплощения таких компонентов образа актера как многогранность личности, важность сохранения скромности несмотря на успех, а также роли признания со стороны публики в профессиональной карьере. Гиперболы применяются для акцентирования внимания на том, что истинный актерский талант – это большая редкость, которую нужно ценить и уважать. Сравнение используется для внедрения таких компонентов образа как тесная связь актера и сцены, а также многогранность личности актера, в которой личное человеческое и актерское различаются.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азнаурова Э.С. Очерки по стилистике слова. Ташкент: Фан, 2003. 403 с.

2. Арутюнова Н.Д. ResPhilologica. Филологические исследования. Москва: Наука, 2020. 468 с.

3. Вульф В.Я. Великие мужчины XX века. М.: Яуза, 2023. 311 с.

4. Вульф В.Я. Самые желанные женщины. От Нефертити до Софи Лорен и принцессы Дианы. М.: Эксмо, 2013. 285 с.

5. Вульф В.Я. Серебряный шар: Преодоление себя. Драмы за сценой. М.: ОЛМА-ПРЕСС: АВАНТИТУЛ, 2003. 466 с.

6. Карасик В.И. Языковая личность как предмет изучения антропологической лингвистики. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. №1. С. 10-18.

7. Лабзина П.Г. Оценка как основная категория прагматики // Альманах современной науки и образования. 2012. № 11(66). С. 130-132.

8. Марьянчик В.А. Аксиологичность и оценочность медиа-политического текста Москва: Либроком, 2022. 266 с.

9. Меграбова Э.Г. Языковая репрезентация образа России в дискурсе СМИ Запада и Востока. Владивосток: Издательство ДВФУ, 2021. 157 с.

10. Мезенин М.С. Образные средства языка (на материале произведений Шекспира. М.: Наука, 1984. 100 с.

11. Попова З.Д., Стернин И.А. Семантико-когнитивный анализ языка. Воронеж: Истоки, 2023. 250 с.

12. Пузаков А.В. Использование эмоционально-оценочной лексики в текстах современных СМИ и особенности её перевода (на примере статей, упоминающих Президентов России и США) [электронный ресурс], режим доступа: http://www.regionalstudies.ru/journal/homejornal/rubric/2012-11-02-22-15-01/544-2018-04-29-20-29-21.html. (дата обращения: 08.04.2025).

13. Розанова Н.Ф. Проблематика индивидуально-авторской картины мира в трудах отечественных и французских лингвистов // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. № 13(881). С. 138-144.

14. Словарь терминов межкультурной коммуникации. Москва: ФЛИНТА: Наука, 2022. 632 с.

15. Сусов И. П. Лингвистическая прагматика. Москва: Макс Пресс, 2022. 272 с.

16. Тарабакина А.А. Языковая интерпретация оппозиции природа-культура как отражение индивидуально-авторской картины мира // Инновационные технологии и подходы в межкультурной коммуникации, лингвистике и лингводидактике. Барнаул: АГПУ, 2024. С. 452-458.

17. Шамсутдинова Л.Р. Языковая личность как объект лингвоперсонологии. – Текст: непосредственный // Вестник Башкирского университета. 2018. Т. 23. №3. С. 859-863.

ЯЗЫКИ НАРОДОВ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

УДК 81-115

НОВАЯ ЛЕКСИКА С ФЕМИНИННОЙ ГЕНДЕРНОЙ СЕМАНТИКОЙ В АНГЛИЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ КАК РЕЗУЛЬТАТ ЯЗЫКОВОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Кормильцева Алевтина Леонидовна
Доцент, заведующий кафедрой, кандидат филологических наук, доцент
Елабужский институт Казанского (Приволжского) федерального университета,
г. Елабуга, Россия
SPIN-код 8881-2305

В современном языкознании все больше внимания уделяется отражению гендерной проблематики в языке. Открытые онлайн словари и глоссарии непрерывно фиксируют факты образования новой лексики и ее использования в различных типах дискурса. Данная статья посвящена анализу новой лексики с фемининной гендерной семантикой в английском и русском языках. Целью исследования является выявление общих тенденций и специфических особенностей формирования и функционирования данной лексики. В английском языке наблюдается активное использование суффиксов и моделей словосращений для формирования неологизмов, отражающих женский опыт и профессиональную деятельность. В русском языке, в свою очередь, наряду с заимствованиями, активизируется использование феминитивов, хотя их употребление все еще вызывает дискуссии. Сравнительный анализ позволяет выделить следующие общие тенденции: стремление к языковой репрезентации женщин в различных сферах, преодоление гендерных стереотипов и расширение возможностей для самовыражения. Новые термины отражают меняющийся ландшафт гендерной инклюзивности, расширяя словарный запас.

Ключевые слова: новая лексика, пол, гендер, семантика, неологизм, феминитив, феминизм, феминизация.

NEW VOCABULARY WITH FEMINIST GENDER SEMANTICS IN ENGLISH AND RUSSIAN AS A RESULT OF LANGUAGE EVOLUTION

Kormiltseva Alevtina Leonidovna
Associate Professor, Department Head, Candidate of Philology,
Associate Professor,
Elabuga Institute of Kazan (Volga region) Federal University,
Elabuga, Russia

In modern linguistics, more and more attention is paid to the reflection of gender issues in the language. Open online dictionaries and glossaries continuously record the facts of the formation of new vocabulary and its use in various types of discourse. This article is devoted to the analysis of new vocabulary with feminist gender semantics in English and Russian. The purpose of the study is to identify general trends and specific features of the formation and functioning of this vocabulary. In English, there is an active

use of suffixes and word patterns to form neologisms that reflect female experience and professional activity. In the Russian language, in turn, along with borrowing, the use of feminitives is intensified, although their use still causes discussion. Comparative analysis allows us to highlight the following general trends: the desire for the linguistic representation of women in various fields, overcoming gender stereotypes and increasing opportunities for self-expression. The new terms reflect a changing landscape of gender inclusivity, expanding vocabulary.

Keywords: new vocabulary, sex, gender, semantics, neologism, feminitiv, feminism, feminization.

*****

Язык, как живой организм, постоянно эволюционирует, отражая изменения в социокультурной сфере. В последние десятилетия мы наблюдаем значительный рост осведомленности о гендерном равенстве и гендерной идентичности, что, в свою очередь, приводит к активному формированию новой лексики, связанной с гендерной тематикой, в том числе и с фемининной гендерной семантикой. В английском и русском языках этот процесс имеет свои особенности, обусловленные историческими, лингвистическими и культурными факторами. Эта лексика отражает стремление к более точному и инклюзивному описанию опыта, идентичности и ролей женщин в современном мире.

Данная статья посвящена анализу новых лексических единиц с фемининной гендерной семантикой в английском и русском языках.

Методологической базой послужили работы таких ученых, как R. Lakoff [1], А.В. Кирилина [2], Е.И. Горошко [3], изучавших лингвистические аспекты гендера, а также труды в области неологии и неографии Т.В. Поповой [4], В.И. Заботкиной [5] и др.

Лексикографическими источниками для отбора материала послужили традиционные онлайн словари Cambridge Dictionary [6], Merriam Webster dictionary [7] и словники новой лексики, такие как Word Spy [8], Urban Dictionary [9], Викисловарь [10], Слова русского языка Wordsonline [11] и др. В отличие от традиционных словарей подобные источники с завидной постоянностью обновляют и расширяют базы новых единиц языка, которые еще не являются кодифицированной нормой, но широко применяются в различных типах дискурса, языке СМИ и интернет-пространстве. А сам факт наличия подобной лексики требует ее детального изучения. По словам В. Барановой, доцента, специалиста в области социолингвистики, «… норма – это всегда то, что кодифицировано. Норма создается в тот момент, когда что-то записывается в грамматику или в словари какой-нибудь институцией … в этом смысле феминитивы ненормативны просто потому, что в наших словарях их еще нет» [12].

Фемининная гендерная семантика понимается в рамках данной работы как значение слова, которое прямо или косвенно связано с женственностью, женским опытом, женской идентичностью или гендерными ролями, традиционно ассоциирующимися с женщинами. Так как фемининность (феминность или женственность) определяется современными источниками как «традиционная модель поведения и совокупность психических качеств женского пола, к которым обычно приписывают чувствительность, нежность, верность, заботливость» [13, С. 16-17]. Эта семантика может быть как явной (например, в словах, обозначающих женщин), так и скрытой (например, в словах, которые ранее использовались преимущественно для описания мужчин, но теперь применяются и к женщинам).

Что касается «новой» лексики, то изучив определения термина «неологизм» по данным современных словарей [14,15] мы сделали обобщенный вывод о том, что это новые для языка слова или словосочетания, которые появились сравнительно недавно, возможно еще не вошли в состав традиционных словарей и обладают некой оригинальностью, а иногда и традиционная лексика, которая с течением времени приобрела новое значение.

Наименование новых реалий, появляющихся с языковой эволюцией, открывает им пространство в общественном сознании и позволяет обществу говорить о них. Это создает общие предпосылки к формированию определенных гендерных неологизмов. Например, необходимость подчеркнуть, что должность у власти занимает именно женщина, предполагает и наименование такой ситуации, ведущей к появлению гендерных неологизмов (girlboss, She-EO и др.). Тем не менее, не все гендерные неологизмы призваны играть свою роль в расширении лексического корпуса, так как многие из них могут рассматриваться как ведущие к углублению гендерных стереотипов и разделению по признаку пола вместо того, чтобы стирать эти границы и придерживаться гендерной нейтрализации.

Тенденция к созданию гендерно-маркированной лексики в современном контексте гендерной осведомленности представляет ценную информацию о функционировании гендера в языке. По мнению H. Schmid, новые слова постоянно добавляются в лексикон, как правило, потому что изобретаются новые объекты и возникают новые идеи, которые требуют обозначения. Кроме того, слова, которые не требуются для целей наименования, создаются для описания новых тенденций и социальных практик [16, С. 69].

Термин «неологизм» обычно используется для обозначения новых слов, которые относительно хорошо распространены, в отличие от специальных образований [16, С. 75]. В своем исследовании, посвященном изучению гендерных неологизмов за пределами социальных сетей M. Szymanska пишет о том, что гендерные неологизмы используют лексемы, такие как “man”, “female”, “she”, “he”, “bro”, или “girl”, чтобы отделить новую лексику от ранее гендерно-нейтральной [17].

Таким образом, потребность в новой лексике подчеркивает социальный аспект языка. Что касается вновь образованной гендерно-маркированной лексики, то она направлена не только на описание новой «реальности», которая широко представлена в обществе, но и на решение социальной проблемы гендера и его отражения в языке.

Критериями отбора корпуса примеров в данной работе мы обозначили следующие: наличие структурной или содержательной фемининной гендерной маркированности; план выражения слова эксплицитно указывает на женский признак; соответствующие семы (woman, female, mum, girl и т. д.) выявляются в результате компонентного анализа лексического значения.

Гендерно-маркированные неологизмы отражают стереотипы в отношении мужчин и женщин и особенностей их поведения. Предпосылками, ведущими к созданию многих гендерно-маркированных неологизмов, являются постоянные обсуждения гендерных ролей в обществе. Например, такие гендерно-маркированные единицы, как “womanager”, “womentrepreneur” или даже “empowerment” (в новом значении как процесс наделения женщин силой и возможностями) создаются с целью показать расширение прав и возможностей женщин, повысить их значимость в обществе в целом и на руководящих должностях. Эта стратегия развития языкового гендерного равенства посредством явного включения гендерно-маркированной лексики в дискурс называется феминизацией лексики. Например, набирает обороты использование парных грамматически форм, с женской и мужской семой (manager / womanager).

Данная работа рассматривает структурно-семантическую перспективу, учитывая значение новой гендерно-маркированной лексики. Анализу подвергаются неологизмы, обозначающие женщин в качестве главного референта. Стоит подчеркнуть, что гендерные неологизмы получают широкое распространение несмотря на то, что они идут вразрез с рекомендованной стратегией гендерной нейтрализации. Многие из неологизмов создаются для переопределения гендерных ролей (например, женщина может взять на себя некоторую роль, которая стереотипно приписывается мужчинам и пр.).

Основные результаты

Проанализировав отобранный корпус примеров, мы выявили, что в английском языке наблюдается активное формирование новой лексики, связанной

с фемининной гендерной семантикой. В английском языке, где гендерная нейтральность традиционно является предметом внимания лингвистов, возникают новые термины, обозначающие профессии или социальные роли в феминизированной форме. Также активно используются феминитивы, образованные от существующих слов, хотя отношение к ним неоднозначно. Результаты семантического анализа можно отобразить в таблице (см. таблицу 1).

Таблица 1

Семантический анализ фемининно окрашенной новой лексики английского языка

Центральная сема	Лексические единицы
woman	womanager – женщина-управленец handywoman – женщина, которая делает все своими руками, не обращаясь к помощи мужского пола или соответствующих специалистов
girl	girlboss – успешная и амбициозная женщина, занимающая руководящую должность girl math – логика, которой женщина может оправдать дорогую или несерьезную покупку girlcott – женский бойкот camgirl – женщина, которая транслирует фотографии себя через Интернет
wife	stepwife – новая жена бывшего мужа to wife – променять карьеру на роль жены и матери
bride	bridezilla – девушка-невеста, которая готовится к свадьбе и придирается ко всему в процессе подготовки bridechilla – противоположное значение
she	She-EO – женщина, занимающая руководящую должность
mother / mom	motherism – предрассудки или отсутствие уважения к женщинам, которые остаются дома, чтобы ухаживать за своими детьми и не выходят на работу mompreneur – женщина-мать, которая начинает свой бизнес
Иные планы выражения значения	leather spinster – женщина, которая счастлива не имея брака и не желает заводить семью HEN – a happy empty nester: мать, которая наслаждается свободой после того, как дети от нее уехали (завели свои семьи) alpha earner – женщина, являющаяся основным добытчиком в семье

Источник: Составлено автором

С морфологической точки зрения гендерно-маркированные неологизмы в основном представляют собой модели словосращения.

Можно сказать, что формирование новой гендерно окрашенной фемининной лексики в английском языке происходит в нескольких направлениях:

расширение границ использования существующей лексики: например, использование личных местоимений "she/her" для обозначения людей, которые идентифицируют себя как женщины, даже если их пол при рождении был другим. Термин "Womxn" как альтернативное написание слова "women", призванное подчеркнуть инклюзивность и охватить всех, кто идентифицирует себя как женщина, включая трансгендерных женщин и небинарных людей. Или же лексема "Femme", которая используется для описания людей, которые выражают женственность, независимо от их гендерной идентичности.

создание новой лексики путем словосращений или по устоявшимся словообразовательным моделям: например, "She-EO", "Girlboss" (хотя эта лексема

может иметь и негативные коннотации, связанные с капитализмом и индивидуализмом), "Mompreneur" и др.

переосмысление существующей лексики и наполнение ее новыми смыслами: например, "Sisterhood" – переосмысление понятия «сестринство» как объединение женщин, основанное на взаимной поддержке и солидарности. Или "Empowerment" – активное использование этого слова для обозначения процесса наделения женщин силой и возможностями.

В русском языке процесс формирования новой лексики, связанной с фемининной гендерной семантикой, также набирает обороты, хотя и с некоторыми особенностями. Так как грамматический род существительных в русском языке более выражен, феминитивы приобретают все большую популярность. Образование новых феминитивов, обозначающих профессии и социальные роли, становится способом подчеркнуть гендерное равенство и расширить лингвистическое представление о женщинах. Так, в русском языке появляются такие слова как милфа, инстасамка, блогерша, стримерша, гяру, зрелка, крашиха, френдесса, тиктокерша и пр. Основным источником появления новой лексики остается заимствование из других языков, в частности из английского. Объясняется это тем, что именно он по настоящее время считается языком мирового общения, а также языком всемирной сети. Однако словообразовательные модели также активно подключаются при формировании именно гендерно окрашенной лексики. Результат анализа новой лексики русского языка можно отобразить в таблице (см. таблицу 2).

Таблица 2

Формирование новой лексики с фемининной гендерной семантикой в русском языке

Модель	Лексические единицы
Friend (англ.) + есса (рус.)	френдесса – подруга, подписчица в какой-либо социальной сети или блоге
Pop-it (англ.) + er (англ.) + ка (рус.)	попытерка – женщина, пользователь, владелец попыта
TikTok (англ.) + er (англ.) + ша (рус.) Blog (англ.) + er (англ.) + ша (рус.) Stream (англ.) + er (англ.) + ша (рус.)	тиктокерша – женщина, которая ведет страницу в одноименной соцсети блогерша – женщина, которая ведет свой блог в соцсетях стримерша – женщина, которая ведет трансляцию потокового видео в интернет
Crash (англ.) + иха (рус.) HR (англ.) + иха (рус.)	крашиха – женщина, по которой сходит с ума определенный молодой человек эйчариха – женщина, менеджер по персоналу
Fan (англ.) + girl (англ.) + ing (англ.) Femme (англ.) + technology (англ.)	фангерлинг – крайняя степень увлечения девушек популярной личностью фемтех – технологии и устройства, ориентированные на женскую аудиторию

Источник: Составлено автором

Как можно увидеть из таблицы, формирование новой гендерно окрашенной лексики в русском языке происходит также в нескольких направлениях:

- заимствования лексики из английского языка (при этом образованной на языке оригинала по различным словообразовательным моделям): например, «фангерлинг» – крайняя степень увлечения девушек популярной личностью; «фемтех» – технологии и устройства, ориентированные на женскую аудиторию.
- создание новых слов и выражений: например, «женщина-лидер» как альтернатива более общему термину «лидер», подчеркивающая гендерную

принадлежность. Или «мама-предприниматель» как аналог английского "Mompreneur".

- использование устоявшихся словообразовательных моделей: например, «блогерша» – женщина, которая ведет свой блог в соцсетях; «френдесса» – подруга, подписчица в какой-либо социальной сети или блоге.

Можно заключить, что новая лексика с фемининной гендерной семантикой является важным индикатором изменений в гендерном сознании общества. Ее изучение позволяет лучше понять современные тенденции в языковой и социальной сферах. Новые термины отражают меняющийся ландшафт гендерной инклюзивности, расширяют словарный запас. Многие из этих неологизмов отмечают уникальный опыт и вклад женщин и предоставляют формулировки, которые отражают и подтверждают различные роли и идентичности женщин в обществе.

Изучение этой новой лексики позволяет понять, как языковая эволюция отражает изменения в социальных и гендерных нормах, а также способствует формированию более инклюзивного и справедливого языкового пространства.

Примеры использования лексики с фемининной гендерной семантикой в обоих языках можно найти в СМИ, социальных сетях и академической литературе. Часто их употребление сопровождается дискуссиями о необходимости и уместности, отражая различные взгляды на гендерное равенство. Однако, в русском языке консервативные языковые нормы и общественное мнение оказывают большее сопротивление внедрению новой фемининной лексики, чем в английском. Это можно объяснить стремительно набирающим обороты стремлением к «чистоте» языка, отрицанием заимствований и пропаганде родного языка.

Дальнейшее изучение данной темы представляется перспективным для понимания динамики гендерных отношений и их отражения в языке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Lakoff R. Language and Woman's Place // Language in Society. – 1973. – Vol. 2 (1). – P. 45– 80.
2. Кирилина А.В. Гендер: Лингвистические аспекты. – М.: Институт социологии РАН, 1999. – 189 с.
3. Горошко Е.И. Гендерная проблематика в языкознании // Введение в гендерные исследования: учеб. пособие: в 2х ч. / под. ред. И. А. Жеребкиной. – СПб.: Алетейя, 2001. – Ч. 1. – С. 508–542.
4. Попова Т.В. Русская неология и неография: учеб. пособие. – Екатеринбург: УГТУ−УПИ, 2005. – 96 с.
5. Заботкина В.И. Новая лексика современного английского языка. М.: Высшая школа, 1989. – 124 с.
6. Cambridge Dictionary: электронный ресурс. URL: https://dictionary.cambridge.org/ (дата обращения: 09.04.2025).
7. Merriam Webster: электронный ресурс. URL: https://www.merriam-webster.com (дата обращения: 09.04.2025).
8. Word Spy: электронный ресурс. URL: https://wordspy.com (дата обращения: 03.04.2025).
9. Urban Dictionary: электронный ресурс. URL: https://www.urbandictionary.com (дата обращения: 05.04.2025).
10. Викисловарь: электронный ресурс. URL: https://ru.wiktionary.org (дата обращения: 09.04.2025).
11. Слова русского языка Wordsonline: электронный ресурс. URL: https://wordsonline.ru/ (дата обращения: 09.04.2025).
12. Почему всех так злят феминитивы и действительно ли они нужны // Бумага. 6.06.2020. URL: https://paperpaper.io/yazyk-razvivaetsya-tak-zhe-kak-i-obshestv/ (дата обращения 09.04.2025).
13. Костикова И. В. и др. Введение в гендерные исследования. – 2-е изд. – М.: Аспект Пресс, 2005. – 255 с. – (Серия «Классический университетский учебник»).

14. Большой энциклопедический словарь / под ред. А. М. Прохорова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – 1456 с.

15. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. – Стб. 639. – 1596 с.

16. Schmid H. English Morphology and Word-Formation: An introduction, 2016. – Berlin: Schmidt Verlag. – 273 p.

17. Szymanska M. Gendered Neologisms Beyond Social Media // Research in Language, 2022. – vol. 20:3. P. 259-276.

УДК 811.163.41

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ АВАНГАРДНОГО НАПРАВЛЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ МИЛОША ЦРНЯНСКОГО «ДНЕВНИК О ЧАРНОЕВИЧЕ» И РАСТКО ПЕТРОВИЧА «ДЕНЬ ШЕСТОЙ»)

Новожилов Дмитрий Михайлович
Кандидат филол. наук,
РГУ им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
SPIN-код 7995-9248

Рябчикова Татьяна Дмитриевна
Студент Института славянской культуры РГУ им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)

Первая мировая война сильно повлияла на мировую литературу, в том числе на сербскую литературу начала XX-го века. Многие писатели нового поколения были ее участниками, поэтому они стремились литературно осмыслить свой пережитый опыт. Компаративный и герменевтический анализы могут предоставить новый уровень понимания произведений и помочь системно рассмотреть литературный процесс той эпохи. Эта статья посвящена особенностям изображения Первой мировой войны в двух романах ее участников, «Дневник о Чарноевиче» Милоша Црнянского и «День шестой» Растко Петровича, и берет во внимание особенности направления экспрессионизма, которое оказало сильное влияние на творчество обоих авторов. Были рассмотрены сходства и различия между двумя произведениями, как в аспекте их структуры, так и в поведении главных героев, а также некоторые ключевые образы романов, как образ Чарноевича в «Дневнике о Чарноевиче» и образ «Большого друга» в «Дне шестом».

Ключевые слова: Первая мировая война, изображение войны, сербская литература, экспрессионизм, суматраизм.

THE IMAGE OF FIRST WORLD WAR IN AVANT-GARDE SERBIAN LITERATURE (BASED ON THE NOVELS OF MILOŠ CRNJANSKI “JOURNAL OF ČARNOJEVIĆ“AND RASTKO PETROVIĆ “THE SIXTH DAY”)

Novozhilov Dmitry Mikhailovich
PhD in Philology, Associate Professor, Department of General and Slavic Philology,
Kosygin Russian State University (Moscow)

Ryabchikova Tatiana Dmitrievna
Kosygin Russian State University (Moscow)

First World War has left a major impact on Serbian literature at the beginning of XX century. Many writers of the new generation fought in World War I, therefore they sought to make sense of their experience through their writing. Comparative and hermeneutic analyses can help to understand their literary works on a new level and to systematically consider a literary process of that era. This article is going to explore how Miloš Crnjanski and Rastko Petrović, two soldiers, depict World War I in their two novels, “Journal of Čarnojević” and “The Sixth Day”, while also taking in consideration the influence the expressionist movement had on their writing. We considered similarities and differences

between two novels, both in terms of their structure and in the behavior of the main characters, and some key elements of these works like a role of Čarnojević for Petar Rajić in "Journal of Čarnojević" and an image of "Great Friend" in "The Sixth Day".

Keywords: First World War, image of war, Serbian literature, expressionism, sumatraism.

*****

Тема войны рассматривается в мировой литературе на протяжении всей ее истории. Особенно часто к ней стали обращаться после трагических событий XX века: первой и второй мировых войн. Две эти войны заметно отличались от всех предшествующих, как по количество вовлечённых в неё участников, так и по жестокости сражений, убойной силе применяемого оружия, количеству погибших. Подобных событий, когда за один день войны народу погибало больше, чем за целые войны предшествующих исторических периодов. Разумеется, события подобного масштаба не могли не породить массовый отклик во всех видах искусства, и, прежде всего, в литературе. О первой мировой войне писали много и во всех странах. Конечно, прежде всего у всех на слуху имена и произведения представителей так называемого «потерянного поколения»: Э. Хемингуэя («Прощай, оружие»), Э.М.Ремарка («На западном фронте без перемен»), Р.Олдингтона, («Смерть героя») Анри Барбюса («Огонь») и прочих. Но, как можно видеть, эти, ставшие уже классическими произведения созданы представителями наиболее крупных стран—участников Первой мировой войны. То, что американец Хемингуэй, англичанин Олдингтон, француз Барбюс и немец Ремарк стали широко известны, описав свой фронтовой опыт, не удивляет, ибо они представители главных воюющих сторон, ди, кроме того, за всеми ними стоит мощная традиция национальных литератур. Однако, в войне участвовали представители и более мелких стран, с менее развитыми на тот момент литературами, вследствие чего и произведения авторов из этих стран не получили широкой известности. Тем не менее, это отнюдь не означает, что они неинтересны и недостойны исследования. Наоборот, как именно восприняли «Великую войну» в этих, не столь крупных странах Европы представляет, на наш взгляд, чрезвычайный интерес.

В данной статье мы рассмотрим военные произведения балканских авторов, конкретнее – сербских. О войне писали многие сербские поэты и прозаики, в данном случае мы обратимся к произведениям Растко Петровича (1898-1949) и Милоша Црнянского (1893-1977). Оба писателя – участники Первой мировой войны. Петрович участвовал в отступлении сербских войск, которое сейчас называют Албанской Голгофой из-за того как много солдат погибло при переходе через заснеженные горы Албании [1, С. 426], а Црнянский родился в Австро-Венгрии и был вынужден воевать против своего народа [2, С. 505].

В 1920 году Црнянский впервые публикует свой первый роман «Дневник о Чарноевиче», которое также является его первым прозаическим произведением о войне. В творчестве Растко Петровича тема войны поднималась не раз, в таких произведениях как «Невозможный хлебопашец», «Люди говорят» и другие. Роман «День шестой» был закончен в 1935 году, но подвергся в цензуре и был опубликован посмертно только в 1961 году. Оба романа основаны на опыте их авторов на войне – главный герой дневника, Петар Райич, тоже серб и солдат австрийской армии, как и его автор, и Стеван Папа-Катич, как Растко Петрович, вынужден переходить через албанские горы. В данной статье ставится цель рассмотреть то, каким был литературный ответ на Первую мировую войну со стороны сербских экспрессионистов, проанализировав первую часть романа «День шестой» и «Дневник о Чарноевиче».

Разумеется, сербские писатели развивались в общем русле европейской литературы, и испытывали на себе влияние многих течений литературы первой трети XX столетия, в том числе, авангардных. Поэтому, разумеется, нам следует учитывать

основные положения как Экспрессионизма вообще, так и его сербской версии. Напомним, что Экспрессионизм возник как течение в живописи, начавшееся в Германии и охватившее различные виды искусства, отражающее эмоции и мироощущения автора, преобладающие над объективной реальностью. Считается, что литературный экспрессионизм начался в 1910-м году с основания журнала Der Sturm [3, С. 27]. Как и все авангардные движения, экспрессионизм стремился кардинально преобразить искусство, используя для этого разные приемы, как, например, изображение безобразного как красивого, гиперболизация, фрагментарность произведений, и т.п. Рамки экспрессионизма бывает трудно определить, поскольку у его последователей были свои представления о том, каким он должен быть. Ю.Б. Борев определяет экспрессионизм как «художественное направление, утверждающее, что отчужденный человек живет во враждебном мире», что вполне соотносится с дихотомией «свой – чужой», одной из центральных концепций движения [4, С. 7]. В фокусе экспрессионистов – личность и ее отношения с окружающим хаосом, что особенно стало актуально во время войны [4, С. 8].

Как пишет Н.В. Пестова, экспрессионизму характерны определенные топосы: движение и жизнь, странствие, война и порыв. Они тесно связаны друг с другом, например, движение есть «мотивная структура странствия» [4, С. 65]. Вынужденные пересекать Европу во время войны, писатели становились странниками, которые мечтали о других, экзотических краях [4, С. 7]. Творчество экспрессионистов принимает форму порыва, крика [4, С. 67].

Поэтому неудивительно, что идеи экспрессионистов нашли отклик у сербских писателей, переживающих период нестабильности и войны.

Отказываясь от литературного опыта «отцов», сербские экспрессионисты часто писали манифесты о своем творчестве. В 1920-м году Милош Црнянский выразил свои идеи в манифесте «Объяснение Суматры». Он критикует противников свободного стиха, выступает за единение человека и природы: «Спет једном пуштамо да на нашу форму утиче форма космичких облика облака, цвећа, река, потока.» [5, С. 267] («Мы снова позволим, чтобы на нашу форму влияли космические формы облаков, цветов, рек и ручьев»; перевод наш – *Т. Рябчикова*). Црнянский стремится освободить поэзию от рамок, поэтов и читателей от стыда. Для него поэзия должна выделить чистую форму экстаза: «...дајемо чист облик екстазе непосредно покушавамо да изразимо променливи ритам расположења, који су давно пре нас открили да дамо тачку слику мисли, што спиритуалније.» [5, С. 267] («...да будет у нас чистый вид экстаза, мы непосредственно попробуем выразить изменчивый ритм настроений, которые давно открыли до нас, и дадим точную картину мысли, более духовную»). В этом же манифесте Црнянский задает основу для суматраизма, под которым он понимает «осознание мистической связи самых удаленных явлений, предметов, уголков земли» [2, С. 505].

О жанровой специфике обоих романов спорят до сих пор. В «Дне шестом» повествование принимает форму дневника, тем не менее, оно ведется от третьего лица, и иногда описывает события, которые главный герой, Стеван Папа-Катич, сам видеть не мог. Это может давать большее ощущение объективности повествованию [Бабић 273], но помимо этого, по нашему мнению, это может свидетельствовать о деперсонализации героя. На это также указывает множество двойников Стевана, таких Бурый Петар, полковник Стеван Джамич, и другие [6, С. 254]. Как отмечает Александра Петрович «отчуждение стало неотъемлемой частью его бытия, идентичности удваиваются и утраиваются, побуждаемые ужасами опыта страдания.» [7, С. 217]

«Дневник о Чарноевиче» тоже принимает форму дневника, но по своей структуре больше напоминает произведения, написанные в технике «потока сознания»: короткие абзацы, эпизоды, прерывающие друг друга, стоящие не в хронологическом порядке, и отсутствие дат. Очевидно только то, что Петар заполняет свой дневник, находясь в военном госпитале. Попытка сбежать от реальности тоже присутствует в «Дневнике о Чарноевиче». Когда Петар начинает говорить о неких военных событиях, он вскоре переключается на описание природы: «А zatvor, i vežbe

i kasarna smradna, vašljiva i crna, tako me malo dira. Ja sam zaljubljen u vode ove, i drveće iza bedema, koje se gubi među barama žutim i zelenim, kraj kojih je trava tako meka, opržena i topla.» [8, С. 2] («А тюрьма, и муштра, и казармы, вонючие, вшивые и черные, так мало меня трогают. Я влюблен в эти воды, и деревья за крепостными стенами, теряющиеся между желтыми и зелеными лужами, вдоль которых трава такая мягкая, обожжённая и теплая»). О возможном двойничестве в Дневнике о Чарноевиче также пишут некоторые исследователи [9, С. 67]. Эфемерность фигуры «единственного юноши на земле» и обстоятельства, при которых он вводится в книге – пограничное состояние Райича во время болезни и сна – приводят их к мнению, что Чарноевич придуман самим Райичем и является его alter ego. Чарноевич – суматраист, который предположительно рассказал о своем мировоззрении своему другу Петару. Чарноевич, рассматривая мир как совокупность запахов и цветов, естественно созданную природой, показывал, что после войны может быть будущее, где убийство не будет «единственной истиной»: «Ležaću po ceo dan u travi i gledaću u nebo. Svaki dan će imati novu boju. I te boje umiriće moje oči, a ja sam sav miran, kad mi se smire oči. … Mi ćemo izumreti i doći će bolje stoleće, ono uvek dolazi.» [8, С. 97] («Я буду лежать целый день в траве и смотреть в небо. Каждый день у него будет новый цвет. И те краски умиротворяют меня, и я сам спокоен, когда спокойны мои глаза… Мы умрем и наступит лучший век, он всегда наступает.)

Растко Петрович в «Дне шестом», в отличие от «Дневника о Чарноевиче», где Петар Райич полностью сфокусирован на самом себе и, кроме Чарноевича и нескольких реплик возлюбленных героя, ничей другой голос мы не слышим, демонстрирует сербское общество в целом, используя для этого собирательные образы, и, как отмечает Драган Бабич, полифонию. Некоторые подглавы написаны с точки зрения других персонажей, и у многих из них заметны свои уникальные особенности речи, они используют диалектные слова и т.п. [10, С. 275]

Говоря о полифонии и двойничестве, нельзя не отметить, что это было возможное влияние русской литературы, а конкретно произведений Достоевского. Он упоминается в обеих книгах, и приемы полифонии и двойничества характерны для творчества Достоевского [10, С. 275].

Одним из собирательных образов в «Дне шестом» является образ «Большого друга», или «Близкого друга». Этот образ упомянут в раннем стихотворении Петровича под тем же названием, где некий сослуживец греет лирического героя холодной ночью и умирает утром. Проявление человеческой близости в такой тяжелой ситуации провоцирует лирического героя на философские размышления, а также на любовь к данному незнакомцу. Тем самым нарушается грань между близким и чужим.

Похожие герои присутствуют в романе, они помогают Стевану пройти его путь. Их много и сам Стеван не запоминает их имена, а различает по различным внешним признакам (красноглазый, рыжий, и другие). Стеван ценит и ищет духовную и телесную близость, но при этом отрицает, что нуждается в ней. Он утверждает, что ненавидит красноглазого, хотя в этом же фрагменте говорит, что любит его: «Мржња! Мржња! Волети ваљда тај ваздух, чист планински, толико хладан да цепа грудни кош; или ваљда волети овог човека који корача поред мене! Одвратна је чак и помисао да бих морао да изговорим реченицу којом бих га упитао за име… Он је добар да не бих ишао сам, да би ме протрљао по грудима ако се промрзнем, да ми, када имам такву потребу, причува коња. Да ме у преноћишту пригрева својим телом. Иначе је досадан, мрзак.» [11, С. 124] («Ненависть! Ненависть! Любить тот воздух, чистый, горный, такой холодный, что из-за него колит в груди; и любить того человека, который идет передо мной! Мерзко о подумать о том, чтобы я спросил, как его зовут… Он хороший только потому что лучше идти с кем-то, чем одному, он может согреть мою грудь если я замерзну, и, если надо, может привязать коня. Может согреть меня своим телом на привале. В противном случае, он скучный и противный.»)

Одна из основных черт, присущих войне в романе «День шестой» – это обесчеловечивание его персонажей. Герои теряют понятия морали, любви, участия в жизни других, и их единственным импульсом к жизни становится голод. Во время

встречи друзей в подглаве «Вторник, 10 ноября 1915», Бурый Петар, друг детства Стевана Папа-Катича, произносит монолог, где он выражает желание, чтобы все на свете голодали так же, как он, и вместе с ним. Эпизод встречи друзей завершается предложением, выделенным курсивом: «И тада настаје глад. За све и заувек» [11, С. 74] («И тогда настал голод. Для всех и навсегда»). Отчаявшийся Петар, в прошлом социалист, не желает лучшей жизни ни себе, ни другим, но желает мести даже тем людям, которые ему не навредили. В итоге, его слова оказываются пророческими. На протяжении всей первой книги Стеван, помимо других невзгод, борется с непрекращающимся голодом. В подглаве «Пятница, 11 декабря» голодный Стеван Папа-Катич вступает в поединок с голодной собакой. Голодная собака – образ опасности и смерти [10, С. 270], но он также соотносится с голодом и опасностью самого главного героя. Собака «панически борется за свою жизнь»: «Видео је намах очи тога пса, исколачене, паничне очи животиње која се панично бори за свој живот.» [11, С. 299] («Он заметил глаза той собаки, выпученные, испуганные, глаза животного, которое панически борется за свою жизнь.») Стеван тоже борется за свою жизнь, как и эта собака, как и весь сербский народ: «Стотине милиона људи обузети су само том халуцинантном идејом: некако извести да се остане жив.» [11, С. 14] («Сотни миллионов людей заняла только одна иллюзорная идея: как-нибудь остаться в живых»).

Нигилизм присущ обоим персонажам. И Петар Райич говорит о безразличии к человеческим жертвам («Šta je nama ubiti tri milijona ljudi? /Что нам убить три милиона человек?» [8, С. 22]), оправдывает убийство («U opšte mi se ubijanje sad jako sviđa. Volim i moj zavičaj, a ubistvo sve izleči, ono je jedina istina. / Вообще мне очень нравится убивать. Люблю и свой родной край, а убийство все вылечит, это единственная истина.» [8, С. 88]) а Стевана Папа-Катича преследуют суицидальные мысли. Безразличие Петара, тем не менее, недействительное. Например, он признается, что поддержал бы бедных «отцов», измученных войной, но ему стыдно это сделать: «Žao mi je ovih očeva. Po prljavim gudurama, po smrdljivim lokvama mokrim, ja ih gledam kako leže, žuti i pusti kao zemlja. Da me nije stid, ja bih ih tešio» [8, С. 86] («Жаль мне этих отцов. В грязных оврагах, в вонючих мокрых лужах я вижу, как они лежат, желтые и пустые, словно земля. Если бы мне не было стыдно, я бы их утешил.»)

Петар Райич часто вспоминает свое детство в австро-венгерской деревне и юношество, когда его интересовала политика и идея славянского единства. После пережитых ужасов войны он находит свои прошлые идеи забавными и смешными. Потерянная юношеская невинность и беззаботность символизируется белыми перчатками, которые он «стягивал и натягивал» когда пытался сбежать в Рим. В конце он снова говорит о том, как любит свои белые перчатки, что также сопровождается описанием природы вокруг него. Суматраизм для Петара – способ справиться со своими переживаниями, вернуться к спокойному довоенному состоянию души: «Ali ako umrem, pogledaću poslednji put nebo, utehu moju, i smešiću se.» («Но когда я умру, я посмотрю в последний раз на него, и усмехнусь») [8, С. 22] Природа – единственная константа для Петара, на которую он может положиться: «..da je nebo svud na svetu isto i plavo.» [8, С. 98]) («…а небо одинаковое и голубое во всем мире.»

Таким образом, и Растко Петрович, и Милош Црнянский активно используют перенятые приемы поэтики немецкого экспрессионизма чтобы осмыслить пережитый опыт войны. Обоим романам присуща фрагментарность. Их персонажи пытаются найти себе место в хаотичном и враждебном мире, который ломает их моральные устои и довоенное осознание себя и других. И Стеван Папа-Катич в конце первой книги, и Петар Райич остаются глубоко травмированными людьми. Первая книга «Дня шестого» заканчивается многократным повторением слова «корачају» («они идут»), указывая нам на мотив странствования и продолжение переходного состояния жертв войны, отсутствие разрешения их внутренних переживаний. Большую часть времени Стеван вынужден выживать, а суматраизм для Петара становится видом эскапизма. Вместе со схожестями между двумя романами, как использование приема двойничества, и главными героями, как их общий нигилизм, есть также и различия, как изображение обесчеловечивания с

помощью анимализма и полифония в «Дне шестом» и суматраизм и одноголосие в «Дневнике о Чарноевиче».

ЛИТЕРАТУРА

1. Карасёва М.Л. Растко Петрович // Сербские поэты XX века: Комментированная антология. 2011. 426-429 с.
2. Мещеряков С.Н. Милош Црнянский // Лексикон южнославянских литератур. М.: Индрик, 2012. 505-506 с.
3. Вучковић Р. Поетика српске авангарде: експресионизам. Београд: Институт за службени гласник. 2001. 329 с.
4. Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм: Учебное пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века. Урал. гос. пед. ун-т. 2004. 336 с.
5. Црњански М. Објашњење Суматре // Српски књижевни гласник. Нова штампарија «Давидовић». 1920. 643 с.
6. Душанић, Д. Фикција као сведочанство: Први светски рат у модернисткој прози. Београдски Универзитет, Београд. 2015. 339 с.
7. Петровић А. Структура идентитета и митолошка поетика Растка Петровића. Универзитет у Крагујевцу. 2015. 346 с.
8. Crnjanski M. Dnevnik o Čarnojeviću. BIGZ – Džepna knjiga. 1984. 81 s.
9. Бабић Д. Тематизација Првог светског рата у српској и англомеричкој прози од 1914. до 1940: компаративна анализа. Универзитет у Новом Саду. 2020. 501 с.
10. Бабић, Д. Б. Тематизација Првог светског рата у роману Дан Шести Растка Петровића: дехуманизација, полифоничност и тематско-жанровска разноликост // Наслеђе, 44. 2004. 269-282 с.
11. Петровић Р. Дан Шести / Плато. 2014. 681 с.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ, ПРИКЛАДНАЯ И СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ЛИНГВИСТИКА

УДК 821

«ФОНОСЕМАНТИЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ» В ШКОЛЬНОМ КУРСЕ РУССКОГО ЯЗЫКА: ПРОЕКТ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ

Ваулина Ирина Александровна
Кандидат филологических наук, доцент,
Уральский государственный педагогический университет;
Россия, г. Екатеринбург
SPIN-код: 5743-9477

Актуальность научного исследования обусловлена тем, что оно выполнено в русле антропоцентрического подхода к анализу языковых единиц, востребованного в современной лингвометодике. В статье предлагается авторский проект программы школьного факультатива по фоносемантике, посвященного экспериментальному исследованию фонетических окказионализмов. По мнению автора, обращение к данным психолингвистического эксперимента позволяет сформировать у школьников новый ракурс рассмотрения традиционных лингвистических феноменов (звука и фонемы) – сквозь призму языкового сознания, а также способствует более глубокому и вдумчивому прочтению художественного текста. В работе используются следующие методы исследования: свободный и направленный ассоциативные эксперименты, метод прямого толкования, метод вероятностного прогнозирования (методика заполнения текстовых лакун), метод семантического дифференциала и др. Факультатив включает в себя три блока (общетеоретический, практический и самостоятельный) и предполагает следующие виды работы: лекции с элементами эвристической беседы; лабораторные работы, в том числе с использованием компьютерных программ, раздаточного материала; практические занятия (анализ художественных текстов, проведение и обработку психолингвистических экспериментов); исследовательский проект. В качестве языкового материала привлекаются как фоносеманты современного русского литературного языка, так и фонетические окказионализмы В. Хлебникова. Материалы исследования могут быт использованы практикующими учителями в школьном курсе русского языка.

Ключевые слова: фоносемант; звукоизобразительное слово; звукоподражание, звукосимволизм, экспрессивность, психолингвистический эксперимент; фонетический окказионализм; языковое сознание.

"PHONOSEMANTIC LABORATORY" IN THE RUSSIAN LANGUAGE SCHOOL COURSE: DRAFT CURRICULUM

Vaulina Irina Alexandrovna
Candidate of Philology, Docent, Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia

The relevance of the scientific research is due to the fact that it was carried out in line with the anthropocentric approach to the analysis of linguistic units, which is in demand in modern linguometrics. The article proposes the author's draft program of a school elective in phonosemantics, dedicated to the experimental study of phonetic occasionalisms. According to the author, referring to the data of the psycholinguistic experiment allows students to form a new perspective on traditional linguistic phenomena (sound and phoneme) through the prism of linguistic consciousness, and also contributes to a deeper and thoughtful reading of a literary text. The following research methods are used in the work: free and directed associative experiments, the method of direct interpretation, the method of probabilistic forecasting (the method of filling text gaps), the method of semantic differential, etc. The elective includes three blocks (general theoretical, practical and independent) and involves the following types of work: lectures with elements of heuristic conversation; laboratory work, including using computer programs, handouts; practical classes (analysis of literary texts, conducting and processing psycholinguistic experiments); research project. Both phonosemants of the modern Russian literary language and phonetic occasionalisms of V. Khlebnikov are used as linguistic material. The research materials can be used by practicing teachers in the school course of the Russian language.

Keywords: phonosemant; sound-imaginative word; onomatopoeia, sound symbolism, expressivity, psycholinguistic experiment; phonetic occasionalism; linguistic consciousness.

*****

Постановка проблемы и обоснование актуальности ее решения в настоящее время. Работа с окказиональным словом в практике школьного обучения русскому языку способствует развитию у обучающихся лингвистической рефлексии. Особый интерес в данном ключе представляют фонетические окказионализмы, «речевые новообразования, которые рождаются в том случае, когда автор предлагает в качестве корневой морфемы какой-либо звукокомплекс, не зарегистрированный в языке, считая, что этот комплекс содержит и передает некую семантику, обусловленную либо фонетическими значениями звуков, его составляющих, либо контекстом» [1, с. 63].

Одним из актуальных в современной лингвистике подходов к анализу лексических единиц такого рода является психолингвистический эксперимент как способ исследования восприятия формальных и содержательных свойств языкового знака. В частности, экспериментальным путем установлено, что звуковая оболочка слова может иметь особую, специфическую значимость для носителей языка и формировать ассоциативное, экспрессивно-образное представление о потенциальном денотате (см. об этом 8, 9, 11, 13, 16, и мн. др.).

Поскольку, по словам А.П. Журавлева, «... в слове мы осознаем, прежде всего, значение <...>, и как бы мы ни составляли инструкцию информантам, как бы ни нацеливали их на оценку звучания слова, они все равно будут реагировать в основном на значение» [8, с. 37], необходимо создание экспериментальных условий, при которых внимание испытуемых было бы полностью сосредоточено

именно на звучании слова. Одним из способов решения данной проблемы является привлечение в качестве языкового материала фонетических окказионализмов.

Исходя из того, что звуки речи обладают особым типом значения – фонетическим, – которое следует понимать как «комплекс ассоциативных признаков, навеянных звуковой оболочкой» [8, с. 92], при восприятии асемантического (лишенного значения) звукокомплекса реципиенты будут реагировать, прежде всего, на ассоциативную выразительность звучания. Кроме того, восприятие окказионального слова в поэтическом тексте опирается на внутреннюю форму (мотивационную составляющую), семантику, несмотря на то, что она индивидуальна, структурные параметры (грамматическую форму и словообразовательную модель).

Особую актуальность фонетические окказионализмы имеют в творчестве поэтов-футуристов, например, В. Хлебникова. Язык «в руках» В. Хлебникова превращается в инструмент не только передачи информации или описания чего-либо, но и вовлечения читателя в творческий, игровой процесс.

Фонетические окказионализмы выходят на первый план в создании звуковых образов, а впоследствии и нового языка, «зауми», с их помощью автор выстраивает ткань своего текста. Развернутое понятие «зауми» представлено в словаре С. Шляховой «Дребезги языка»: «Заумная речь обычно понимается как бессмыслица, однако не только специальные исследования, но даже частные и случайные наблюдения зауми позволяют говорить о том, что не бывает зауми алингвистичной, не координированной с «нормальным» языком» [15, с. 72].

Об истоках и целях хлебниковской «зауми» сам поэт писал: «Хлебников хотел обнаружить внутреннюю органическую связь между обозначающим и обозначаемым и тем самым проложить «путь к мировому заумному языку» [4, с. 56]. При этом «заумь» Хлебникова – «это не результат борьбы формы со смыслом, а наоборот – борьба смысла с формой» [4, с. 112]. В. Хлебникова увлекал сам процесс творчества новых слов: подбор звучаний, которые позволяли бы полнее передать чувства и идеи поэта.

Обращение к психолингвистическому исследованию фонетических окказионализмов может быть весьма продуктивно в школьном курсе русского языка, поскольку такой подход позволяет сформировать у школьников новый ракурс рассмотрения традиционных лингвистических феноменов (звука и фонемы) – сквозь призму языкового сознания, а также способствует более глубокому и вдумчивому прочтению художественного текста.

Цель исследования. Таким образом, цель исследования заключается в разработке авторского проекта факультатива по русскому языку, посвященного экспериментальному изучению фонетического значения на материале как узуальной, так и окказиональной лексики. При этом знакомство с явлением звукоизобразительности предполагается осуществлять с использованием слов современного русского литературного языка, проведение экспериментов – с привлечением окказионализмов.

Анализ последних исследований и публикаций.

Описание фонетического значения узуального и окказионального слова в современной лингвистике осуществляется в следующих аспектах:

- структурно-семантическом (анализ коннотативно маркированных звуков и звукокомплексов в составе звуковой оболочки фоносеманта) [1, 6 и др.];
- функционально-стилистическом (анализ смыслового наполнения и эмоционально-экспрессивно-оценочных функций фоносемантов в художественном тексте) [1, 7, 9, 10, 14 и др.];
- психолингвистическом (в центре внимания – экспрессивный потенциал звуковой оболочки слова в аспекте ее способности к формированию образа потенциального денотата в сознании носителей языка) [2, 3, 12 и др.].

Настоящее исследование предполагает комплексный подход к рассмотрению фонетических окказионализмов, интеграцию всех указанных выше аспектов: в частности, программа факультативного курса включает в себя

структурно-фонетический анализ окказионализмов, анализ их экспрессивного функционирования в художественном тексте и проведение серии психолингвистических экспериментов.

Научная новизна и уникальность факультативного курса обусловлена внедрением экспериментального материала в школьную практику преподавания русского языка, что позволяет сформировать у школьников новый ракурс рассмотрения лексических единиц (в данном случае – фонетических окказионализмов). Факультатив позволяет учащимся средней школы получить ценный исследовательский опыт в процессе разработки и проведения собственного психолингвистического эксперимента. Впервые предлагается знакомство школьников с исследованиями в области экспериментальной фоносемантики – актуального в современной науке направления лингвистических исследований. Факультатив содержит авторские разработки психолингвистических экспериментов с фоносемантами, прошедшие апробацию на разных группах респондентов [подробно об этом см. 2,3,4 и др].

Предлагаемая нами концепция факультативного курса ориентирована на расширение и углубление традиционно-методического подхода к анализу языковых единиц: в школе лексемы рассматриваются в структурно-семантическом и функциональном аспектах. Кроме того, такой подход позволяет подготовить школьников к проектной деятельности, к участию в конкурсах научно-исследовательских работ и олимпиадах.

Методология и методы исследования. С учетом сказанного при разработке программы были использованы такие методы, как свободный и направленный ассоциативный эксперименты, метод прямого толкования, методика завершения высказывания, кластерный анализ и др. [см. подробнее о методах: 5].

Изложение основного материала исследования.

Структура школьного факультатива включает в себя 3 блока:

1. Общетеоретический (предполагает изучение теоретических понятий фоносемантики, формирование у школьников общего представления о звукоизобразительности, о фонетических окказионализмах и их экспрессивности);

2. Практический (практические занятия, посвященные экспериментальному исследованию фонетических окказионализмов, а также анализу фонетических окказионализмов в контексте художественного произведения);

3. Самостоятельная работа учащихся (подготовка и презентация школьниками индивидуальных исследовательских проектов).

Обучающимся предлагаются разные виды работ в рамках факультатива:

- лекции с элементами эвристической беседы;
- лабораторные работы, в том числе с использованием компьютерных программ, раздаточного материала;
- практические занятия (предполагающие анализ текстов, проведение и обработку психолингвистических экспериментов);
- самостоятельная работа (исследовательский проект).

Оборудование: 1) персональный компьютер для каждого школьника (или один на пару) с установленной демо-версией программы ВААЛ (ВААЛ – электронная система, позволяющая диагностировать воздействие звуковой структуры слова на сознание человека, URL: http://vaal.ru/), 2) раздаточный материал, 3) интерактивная доска.

Факультатив рассчитан на 26 учебных часов в 9 классе средней школы.

Учебно-тематическое планирование.

Тема 1. «Тайны звука». Звук и смысл. Лекция с элементами эвристической беседы (1 ч.); практические занятия, посвященные выявлению ассоциативной нагруженности звуков русского языка (знакомство с программой ВААЛ, работа с таблицей А.П. Журавлева, 2 ч.).

Тема 2. «Как выглядят зинзивер и жарирея?». Понятие об окказиональном слове. Фонетический окказионализм и особенности его восприятия. Практикум, экспериментальные процедуры. Фоносемантический анализ окказионализмов

(2 ч.). Лекция о сущности и природе фонетических окказионалимов, их экспрессивно-стилистическом потенциале (2 ч.).

Тема 3. Психолингвистический эксперимент как метод изучения фонетических окказионализмов. Практические занятия, посвященные экспериментальному исследованию фонетических окказионализмов (10 ч.).

Тема 4. «Моя гибкостройность из напевных и творческих слов…» В. Каменский. Фонетические окказионализмы в поэтическом тексте: экспрессивный потенциал. Лекция, практические занятия (анализ художественного текста, 6 ч.).

Тема 5. Экспериментальное исследование фонетических окказионализмов. Итоговое занятие. Презентация индивидуальных проектов. Защита проектов.

Продемонстрируем специфику факультативного курса на примере заданий из блоков, посвященных работе с узуальной (I) и окказиональной (II) звукоизобразительной лексикой.

I.

1.

Учитель: Звуковая оболочка слова может быть похожа на тот звук, который оно обозначает. Такие слова называются звукоподражательными (запишите этот термин). Интересно, что звукоподражательные слова в разных языках имеют похожую структуру. Обратите внимание на экран.

На экране слова (на этом слайде без значений):

англ. dab, clack, chip

груз. bak-un-i

араб. DBDB, TBTB, DBK

кирг. топ

Что общего у всех этих звукокомплексов? Как вы думаете, какой звук они обозначают. Попробуйте угадать их значения. На что вы опирались при определении значения?

Предполагаемый ответ: Все звукокомплексы содержат взрывной согласный и представляют собой закрытый слог. Вероятно, оно обозначают удар или топот.

Учитель: Проверим себя (на слайде значения):

англ. dab "бой барабана", clack "стук", chip "рубить топором"; груз. bak-un-i "ходить, топая"; араб. DBDB, TBTB, DBK " стучать, топать"; кирг. топ " однократный удар, стук".

Обратите внимание на то, что похожие по звучанию слова в разных языках имеют одинаковое значение. Это звукоподражательные слова.

Данное задание позволяет познакомить школьников с явлением звукоподражания как межъязыковой универсалии, стимулирует лингвистическую рефлексию и поисковый интерес к языковым фактам.

2.

Учитель: Запишите звукосимволические слова: *грымза, хрыч, мымра, карга, фефела, лилия, мир, идиллия, чушь* (или любые другие).

Давайте посмотрим их значение в Малом академическом словаре. Какие явления они характеризуют? С опорой на уже имеющиеся знания о выразительности звуков и звукосочетаний проанализируем особенности их звучания. Какими звуками передаются особенности обозначаемого явления?

Сделанные выводы проверяем по ВААЛ (*эту работу можно организовать как групповую: разным группам дать разные слова, результаты обсудить коллективно. Предложенное задание, на наш взгляд, увлекательно и содержит эвристический потенциал: сделанные в результате анализа выводы подтверждает программа*).

Ученики отвечают на вопросы, участвуют в дискуссии и работают с программой.

Учитель: Теперь давайте запишем в тетрадь алгоритм анализа звукосимволического слова.

1. Анализ значения слова (обозначает предмет, явление, человека, признак, действие? Имеет ли значение слова эмоционально-оценочную окрашенность?)

2. Анализ звучания слова (с помощью каких звуков, звукокомплексов передается представление о явлении, которое обозначает слово? Пользуемся табличкой Журавлева).

3. Верификация полученных данных по программе ВААЛ.

4. Вывод о том, является ли слово звукосимволическим.

Задание комплексного типа, позволяющее путем работы с живым языковым материалом сформировать у школьников целостное представление о феномене звукосимволизма.

II.

1. *Учитель*: На доске – имена двух персонажей, *Зинзивер* и *Жарирея*. Попробуйте их нарисовать (*каждый рисует в тетради, некоторых вызываем к доске*). Почему нарисовали именно так? Что общего у ваших рисунков? Как вы думаете, что за слова я сейчас попросила вас изобразить? А существует ли закрепленное значение у данных слов, как вам кажется, что значат слова Зинзивер и Жарирея?

2. Представьте, что вы пришли в туристическое агентство. Вам предложили поездку в страну *Гракахата*. Попробуйте себе представить, каков ландшафт этой страны? Какого цвета в ней дома? Как выглядит Президент? Чем занимаются жители, как они проводят время? Какой у них характер, как они выглядят? Нравится ли вам эта страна?

Два приведенных выше задания позволяют проследить, как звуковая оболочка слова может способствовать формированию представления о его потенциальном денотате.

3. Перед Вами стихотворение В. Хлебникова, в котором пропущены фонетические окказионализмы.

Придумайте свой фонетический окказионализм, называющий явления, обозначенные ниже, и впишите его на место точек.

……. – зелень дерева,
……. – темный ствол,
……. – это небо,
…… – черный грач.
…… – это облако.
…….. – снег черемух,
…… – блеск очей,
…… – зданий горы..

Учитель: А теперь посмотрим, как обозначил эти явления В. Хлебников, прочитаем полную версию текста:

Вэо-вэя – зелень дерева,
Нижеоты – темный ствол,
Мам-эами – это небо,
Пучь и чапи – черный грач.
Мам и эмо – это облако.
Запах вещей числовой.
День в саду.
А вот ваш праздник труда:
Лели-лили – снег черемух,
Заслоняющих винтовку.
Чичечача – шашки блеск,
Биээнзай – аль знамен,
Зиээгзой – почерк клятвы.
Бобо-биба – аль околыша,
Мипиопи – блеск очей серых войск.
Чучу биза – блеск божбы.
Мивеаа – небеса.
Мипиопи – блеск очей,
Вээава – зелень толп!
Мимомая – синь гусаров,

Зизо зея – почерк солнц,
Солнцеоких шашек рожь.
Лели-лили – снег черемух,
Сосесао – зданий горы...

Давайте сравним ваши примеры с оригинальным вариантом. Что у них общего?

Задание, позволяющее продемонстрировать школьникам выразительные возможности фоносемантов в художественном тексте.

Выводы.

Таким образом, предложенный факультатив способствует формированию у школьников комплекса знаний, умений и навыков, в том числе:

- общетеоретического представления о таких языковых явлениях, как *фонетический окказионализм, экспрессивность, звукоизобразительная система языка, звукоподражание и звукосимволизм*;
- нового ракурса рассмотрения традиционных лингвистических феноменов (звук, фонема, звуковая оболочка слова) – в свете данных языкового сознания;
- общей лингвистической эрудиции, интуиции, креативности;
- способности к самостоятельной научно-исследовательской деятельности, которая включает в себя целеполагание, постановку гипотезы, подбор языкового материала, выбор метода и его обоснование, количественный и качественный анализ полученных результатов, выступление с научным докладом перед аудиторией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабенко, Н. Г. Окказиональное в художественном тексте: структурно-семантический анализ / Н.Г. Бабенко. – Калининград : Изд-во Калинингр. ун-та, 1997. – 84 с.

2. Ваулина И.А. Проблемы исследования фоносемантической экспрессивности русского слова / И.А. Ваулина. – УрГПУ, 2023. – 177 с.

3. Ваулина И.А., Большакова А.С. Фонетические окказионализмы в аспекте их восприятия / И.А. Ваулина, А.С. Большакова// Linguistica Juvenis. – 2019. – 21. – С.34-44.

4. Ваулина И.А., Курчанина В.А. Экспрессивное функционирование звукоподражаний в творчестве Генриха Сапгира / И.А. Ваулина, В.А. Курчанина// Стратегические ориентиры современного образования. – 2020. – С. 59-62.

5. Винокур Г.О. Филологические исследования: лингвистика и поэтика / Г.О. Винокур. – М. : Наука, 1990. – 452 с.

6. Гридина, Т. А., Коновалова Н.И. Методы психолингвистических исследований: теория, практикум, тренинги / Т. А. Гридина, Н. И. Коновалова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 2020. – 358 с.

7. Джукаева, М.А. Межъязыковые фоносемантические свойства спирантов (на материале чеченского, русского и немецкого языков) : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.20 / М.А. Джукаева. – Пятигорск, 2010. – 178 с.

8. Егорова, А.А. Звукоизобразительность в традиционной английской детской поэзии : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / А.А. Егорова. – М., 2008. – 200 с.

9. Журавлев, А. П. Фонетическое значение / А. П. Журавлев. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1974. – 160 с.

10. Ищенко, Д. С. Фоносемантические и цветофоносемантические художественные ассоциации в поэтической речи (на материале творчества В.Я. Брюсова) : дис. … канд. филол. наук / Д.С. Ищенко – Краснодар, 2010. – 139 с.

11. Казарин, Ю. Проблемы фоносемантики поэтического текста : учебное пособие / Ю. Казарин. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 172 с.

12. Левицкий, В. В. Звуковой символизм: мифы и реальность / В. В. Левицкий. – Черновцы : Черновицкий нац. ун-т, 1998. – 263 с.

13. Никрошкина, С.В. Экспериментальное исследование универсального звукосимволизма на материале разноструктурных языков (русского, китайского, армянского и английского) : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.19 / С.В. Никрошкина. – Барнаул, 2010. – 19 с.

14. Прокофьева, Л. П. Звуко-цветовая ассоциативность в языковом сознании и художественном тексте: универсальный, национальный, индивидуальный аспекты : автореф. дис. … д-ра. филол. наук / Прокофьева Л. П. – Саратов, 2008.

15. Тимешова, И. Ю. Фонетические окказионализмы как инструмент номинации реалий вымышленного мира / И.Ю. Тимешова // Вестник ЗабГУ. – 2008. – №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/foneticheskie-okkazionalizmy-kak-instrument-nominatsii-realiy-vymyshlennogo-mira (дата обращения: 16.10.2024).

16. Шляхова, С.С. Дребезги языка: Словарь русских фоносемантических аномалий / С.С. Шляхова. – Пермь, Изд-во Перм. гос. пед. ун-та, 2004. – 226 с.

17. Шляхова, С.С. Тень смысла в звуке: введение в русскую фоносемантику / С.С. Шляхова. – Пермь, Изд-во Перм. гос. пед. ун-та, 1991. – 217 с.

УДК 81-26

ЛЕКСИЧЕСКАЯ СОЧЕТАЕМОСТЬ АТРИБУТИВНЫХ СЛОВОСОЧЕТАНИЙ С КОМПОНЕНТАМИ «ТЕАТРАЛ», «ТЕАТРАЛКА» В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Ермолова Карина Андреевна
Государственный университет просвещения,
Россия г. Москва

В статье представлены результаты корпусного исследования лексической сочетаемости атрибутивных словосочетаний с компонентами «театрал» и «театралка» в современном русском языке на материале Национального корпуса русского языка. Проведена классификация прилагательных по доминирующим семам, уровням экспрессивности и принадлежности к типам языковой картины мира (профессиональной, переходной, обиходной). Исследование выявляет различия в моделях сочетаемости: лексема «театрал» демонстрирует большую семантическую и стилистическую вариативность, включая статусные и институциональные характеристики, и функционирует во всех функциональных стилях; лексема «театралка» преимущественно связана с семой «увлечённость», экспрессивной оценкой и обиходной картиной мира. Анализ сочетаемости феминитива носит предварительный характер ввиду ограниченного объёма корпусных данных.

Ключевые слова: лексическая сочетаемость, атрибутивные словосочетания, театрал, театралка, НКРЯ, корпусный анализ, языковая картина мира.

LEXICAL COLLIGATION OF ATTRIBUTIVE PHRASES WITH THE COMPONENTS *TEATRAL* AND *TEATRALKA* IN CONTEMPORARY RUSSIAN

Ermolova Karina Andreevna
State University of Education
Russia, Moscow

The article presents the results of a corpus-based study of the lexical colligation of attributive noun phrases with the components “teatral” (male theatre-goer) and “teatralka” (female theatre-goer) in contemporary Russian, based on data from the Russian National Corpus. Adjectives were classified according to dominant semes, levels of expressiveness, and their relation to different types of linguistic worldviews (professional, intermediate, and everyday). The study reveals significant differences in colligational patterns: the lexeme “teatral” demonstrates greater semantic and stylistic variability, including institutional and status-related characteristics, and occurs across all functional styles; “teatralka”, by contrast, is primarily associated with the seme of “enthusiasm,” expressive evaluation, and the everyday worldview. The analysis of the feminine form’s colligation is of a preliminary nature due to the limited volume of corpus data.

Keywords: lexical colligation, attributive phrases, “teatral”, “teatralka”, Russian National Corpus, corpus analysis, linguistic worldview.

*****

Изучение лексической сочетаемости имеет важное значение для понимания системной организации языка и механизмов концептуализации действительности в

языковом сознании. Атрибутивные словосочетания, будучи одной из наиболее продуктивных синтаксических моделей современного русского языка, представляют собой ценный источник для анализа процессов категоризации и оценки, происходящих в рамках отдельного лингвокультурного сообщества.

Статья посвящена выявлению семантических и стилистических особенностей атрибутивных сочетаний с компонентами «театрал» и «театралка» на материале Национального корпуса русского языка.

Исходная гипотеза заключается в том, что различия в сочетаемости лексем «театрал» и «театралка» связаны не только с их грамматико-стилистическими характеристиками, но и с разными моделями репрезентации культурной вовлечённости – институциональной и персонализированной – в контексте обиходной и профессиональной картин мира. Предполагается, что лексема «театрал» преимущественно активирует характеристики статусного и институционального плана, тогда как «театралка» тяготеет к выражению экспрессивной оценки.

Научная новизна исследования заключается в применении методов корпусного анализа для изучения атрибутивных сочетаний с компонентами «театрал» и «театралка»: проведена классификация этих номинаций по семантическим категориям, функциональным стилям и типам языковой картины мира. Выявленные различия в прагматических характеристиках и стилистической маркированности могут свидетельствовать об особенностях репрезентации культурных практик в языковом сознании носителей русского языка.

Практическая значимость работы определяется возможностью применения её результатов при составлении словарей сочетаемости и лексико-грамматических справочников, а также в преподавании русского языка как иностранного на продвинутом уровне, где требуется интерпретация стилистической и прагматической окраски лексических единиц. Материалы исследования могут быть полезны также при разработке учебных пособий по функциональной стилистике, лексикологии и корпусной лингвистике.

Теоретическую основу настоящего исследования составляют три взаимосвязанных аспекта: 1) структурно-семантические особенности атрибутивных конструкций; 2) прагматический потенциал оценочных компонентов в атрибутивных сочетаниях; 3) функционирование атрибутивных комплексов в различных типах языковой картины мира.

В структурно-семантическом аспекте атрибутивные словосочетания, как отмечает М.В. Сандакова, представляют собой особый тип подчинительных конструкций, характеризующихся определительными отношениями между компонентами [Сандакова, 2010]. Е.С. Кубрякова подчеркивает, что атрибутивные комплексы выполняют не только номинативную, но и классифицирующую функцию, становясь «минимальными контекстами актуализации концептуального содержания лексем» [Кубрякова, 2004, с. 256]. Именно эта особенность делает атрибутивные словосочетания ценным источником информации о способах концептуализации социокультурных практик, включая практики, связанные с театральной культурой.

Прагматический аспект исследования атрибутивных сочетаний с компонентами «театрал» и «театралка» обусловлен тем, что значительная часть прилагательных в таких сочетаниях содержит оценочный компонент. Для анализа этих компонентов особую методологическую ценность представляет классификация оценочных значений Н.Д. Арутюновой, дифференцирующая оценки по параметрам общие/частные, абсолютные/сравнительные, субъективные/объективные [Арутюнова, 1988]. Дополняет эту систему концепция И.А. Стернина о коннотативных семах, включающих эмоциональную, оценочную, экспрессивную и стилистическую составляющие [Стернин, 1979].

Центральным теоретическим понятием настоящего исследования выступает концепция языковой картины мира, позволяющая интерпретировать закономерности лексической сочетаемости как отражение определенных когнитивных структур. Согласно Ю.Д. Апресяну, лексическая сочетаемость слова системным образом отражает

особенности его семантики, а регулярные сочетаемостные модели являются проявлением глубинных семантических структур [Апресян, 1974]. Применительно к предмету нашего исследования особую методологическую ценность представляет типология картин мира О.А. Корнилова, выделяющего профессиональную, обиходную и переходную картины мира [Корнилов, 2003]. Для применения данной типологии к анализируемому материалу были разработаны следующие операциональные критерии: профессиональная картина мира характеризуется присутствием театроведческой терминологии (например, «вербатим», «режиссёрская трактовка»), текстами от лица театральных критиков, наличием институциональных маркеров (названия театров, премий); обиходная – использованием разговорной лексики, субъективной оценки, повседневных реалий; переходная – сочетанием терминологически окрашенной лексики и экспрессивной оценки в публицистических текстах.

Функционально-стилистический аспект исследования опирается на положения М.Н. Кожиной о стилистической маркированности сочетаемости как параметре дифференциации функциональных стилей [Кожина, 1993], что позволяет рассматривать атрибутивные сочетания не только как семантические, но и как социолингвистические маркеры, отражающие коммуникативные стратегии в различных сферах речевого взаимодействия.

Опираясь на изложенные теоретические основания, методологическая стратегия настоящего исследования строится на корпусном анализе, который, как отмечает Е.В. Рахилина, обеспечивает статистически обоснованную верификацию гипотез, касающихся лексико-грамматической и семантической структуры языковых единиц [Рахилина, 2009].

Эмпирический материал был извлечён из основного подкорпуса НКРЯ (1850-2020) с использованием лексико-грамматического поиска. В поле «Слово 1» задавались прилагательные в полной форме с указанием грамматических признаков, в поле «Слово 2» – лексемы «театрал» и «театралка» в позиции существительного. Между компонентами был установлен позиционный фильтр: прилагательное строго предшествует существительному, при этом расстояние между словами ограничено ровно одной словоформой. Поиск ориентирован на контексты, в которых прилагательное выступает в роли определения, согласованного с существительным по роду, числу и падежу.

Процедура отбора и верификации данных включала устранение омонимии, дублирующихся контекстов, а также примеров с пунктуационным разрывом, инверсией и вторичной предикацией. Принцип позиционной стабильности атрибутивных конструкций согласуется с положением С.Е. Никитиной о «структурно неразрывной сочетаемости» как условии релевантного анализа прагматико-семантических характеристик [Никитина, 1980]. В результате была сформирована выборка, включающая 253 атрибутивных сочетания с лексемой «театрал» (81 уникальная лемма прилагательных) и 21 сочетание с лексемой «театралка» (10 уникальных лемм). Учитывая малый объём выборки по лексеме «театралка», количественные показатели по ней интерпретируются как ориентировочные. Соответственно, выводы, основанные на этих данных, носят предварительный характер и требуют последующей верификации на расширенном эмпирическом материале.

Для анализа материала использовался комплекс взаимодополняющих методик. Семантическая классификация прилагательных проводилась на основе компонентного анализа с опорой на концепцию функционально релевантных сем И.А. Стернина [Стернин, 1985]. Учитывались доминирующая и вторичная семы, определяемые по частотности их актуализации и прагматической нагрузке в типичных контекстах. На основе доминирующих сем лексемы были сгруппированы в восемь категорий: «увлечённость», «возраст/стаж», «аутентичность», «статусность», «социальная локализация», «эмоциональность», «ироничность» и «негативная оценка». Классификация проводилась с учётом иерархии актуализированных сем и частотности их проявления в корпусных контекстах.

Экспрессивная маркированность анализировалась по четырёхуровневой шкале: нейтральная, экспрессивная, ироничная и негативная, в соответствии с принципами функциональной стилистики М.Н. Кожиной [Кожина, 1993]. При этом экспрессивность рассматривалась как самостоятельный параметр, дополняющий, но не дублирующий семантическую классификацию. Уровень экспрессивной маркированности определялся

на основе присутствия интенсификаторов, стилистической окраски и эмоционально-оценочных компонентов контекста.

Диспропорция в объёмах выборки обусловила использование комбинированного подхода, включающего нормализацию частот (переход к процентным соотношениям) и углублённый качественный анализ контекстов, особенно в части, касающейся лексемы «театралка».

Результаты представлены в виде таблиц, демонстрирующих наиболее частотные атрибутивные сочетания и типологические различия между лексемами «театрал» и «театралка».

Таблица 1

Атрибутивные сочетания с лексемой «театрал»

Лемма	Часто-та	Преобладающая сема	Экспрессив-ность	Тип картины мира
старый	29	Стаж/возраст	нейтральная	обиходная
страстный	20	Увлечённость	экспрессивная	обиходная
заядлый	19	Увлечённость	экспрессивная	обиходная
большой	17	Увлечённость	нейтральная	обиходная
завзятый	16	Увлечённость	экспрессивная	профессиональная
записной	15	Ироничность	ироничная	обиходная
московский	11	Соц. принадлежность (местный)	нейтральная	переходная
известный	9	Статусность	нейтральная	профессиональная
настоящий	9	Аутентичность/подлинность	экспрессивная	обиходная
местный	4	Соц. принадлежность (территория)	нейтральная	переходная
молодой	4	Стаж/возраст	нейтральная	обиходная
истинный	4	Аутентичность/подлинность	экспрессивная	обиходная
отчаянный	4	Увлечённость	экспрессивная	обиходная
юный	3	Стаж/возраст	нейтральная	обиходная
петербургский	3	Соц. принадлежность (местный)	нейтральная	переходная

Таблица 2

Атрибутивные сочетания с лексемой «театралка»

Лемма	Частота	Преобладающая сема	Экспрессивность	Тип картины мира
страстный	6	Увлечённость	экспрессивная	обиходная
завзятый	4	Увлечённость	экспрессивная	обиходная
заядлый	3	Увлечённость	экспрессивная	обиходная
седой	1	Стаж/возраст	нейтральная	обиходная
отчаянный	1	Увлечённость	экспрессивная	обиходная
истинный	1	Аутентичность/подлинность	экспрессивная	обиходная
глупый	1	Негативная оценка	негативная	обиходная
увлеченный	1	Увлечённость	экспрессивная	переходная
безумный	1	Увлечённость	экспрессивная	обиходная
домашний	1	Аутентичность/подлинность	ироничная	обиходная

В Таблице 1 представлены 15 наиболее частотных лемм из общего массива в 81 выявленную лемму для существительного «театрал», что соответствует принципу

статистической релевантности и адекватно отражает общую дистрибуцию атрибутивных сочетаний. Согласно закону Ципфа, частотное распределение лексических единиц в корпусе подчиняется закономерности, при которой небольшое количество высокочастотных единиц покрывает значительную долю всех вхождений. В данном случае 15 наиболее частотных лемм охватывают более 70% всех зафиксированных в корпусе вхождений.

Корпусный анализ демонстрирует существенную диспропорцию в количественном распределении атрибутивных сочетаний: для лексемы «театрал» зафиксирована 81 лемма прилагательных (в 253 вхождениях), в то время как для лексемы «театралка» – всего 10 лемм (в 21 вхождении). Учитывая значительную несбалансированность выборки, для обеспечения сопоставимости данных применялась нормализация частот, позволяющая сгладить влияние количественной диспропорции. При интерпретации наблюдаемой асимметрии следует учитывать комплекс лингвистических факторов: ограниченная сфера функционирования феминитивной формы в корпусе, её стилистическая маркированность, различие в прагматических контекстах употребления, а также исторически сложившаяся традиция репрезентации культурных практик преимущественно через маскулинные номинации.

Среди наиболее частотных коллокаций для лексемы «театрал» выделяются: «старый театрал» (29 вхождений), «страстный театрал» (20), «заядлый театрал» (19), «большой театрал» (17), «завзятый театрал» (16), «записной театрал» (15) и «московский театрал» (11). Эти семь коллокаций формируют ядро атрибутивной сочетаемости рассматриваемой лексемы, демонстрируя относительную устойчивость и воспроизводимость в различных коммуникативных ситуациях. Для лексемы «театралка» частотное ядро существенно уже: «страстная театралка» (6), «завзятая театралка» (4) и «заядлая театралка» (3).

Частотные характеристики отражают более глубокие семантические различия между лексемами. Сравнительный анализ дистрибуции лемм выявляет различия в семантической структуре атрибутивных комплексов. Для лексемы «театрал» характерно более равномерное распределение по семантическим категориям: «стаж/возраст» (29 вхождений леммы «старый», 4 – «молодой», 3 – «юный» и др.), «увлечённость» (20 – «страстный», 19 – «заядлый», 16 – «завзятый» и др.), «социальная принадлежность» (11 – «московский», 3 – «петербургский», 3 – «европейский» и др.), «ироничность» (15 – «записной», 3 – «заправский», 2 – «присяжный» и др.) и «статусность» (9 – «известный», по 1 – «знаменитый», «именитый», «сиятельный» и др.).

Для лексемы «театралка» наблюдается выраженная концентрация вокруг семы «увлечённость» (6 – «страстная», 4 – «завзятая», 3 – «заядлая», 1 – «отчаянная», 1 – «увлеченная», 1 – «безумная»), составляющей 7 из 10 выявленных лемм. Остальные семы представлены единичными вхождениями: «стаж/возраст» (1 – «седая»), «аутентичность/подлинность» (1 – «истинная», 1 – «домашняя») и «негативная оценка» (1 – «глупая»).

При сопоставлении высокочастотных коллокаций обнаруживается, что для лексемы «театрал» доминирующей является сема «стаж/возраст» («старый театрал»), тогда как для лексемы «театралка» преобладает сема «увлечённость» («страстная театралка»). Выявленная дифференциация может отражать особенности функционирования данных лексем в корпусе, однако для установления устойчивых закономерностей требуется расширение эмпирической базы.

Сема «увлечённость», занимающая первое место по частотности для «театралки» (16 вхождений, 76% всех примеров) и второе место для «театрала» (71 вхождение, 28% примеров), реализуется через различные атрибутивные комплексы. В сочетаниях с лексемой «театрал» данная сема представлена широким спектром прилагательных разной степени экспрессивности: от нейтрального «большой» и экспрессивных «страстный», «заядлый», «завзятый» до высокоэкспрессивных «отчаянный», «ярый», «безумный», «неисправимый», «азартный». В сочетаниях с лексемой «театралка» репертуар уже: «страстная», «завзятая», «заядлая», «отчаянная»,

«увлеченная», «безумная» – прилагательные с выраженной экспрессивной коннотацией.

Сема «стаж/возраст», доминирующая для «театрала» (44 вхождения, 17% примеров) и менее представленная для «театралки» (1 вхождение, 5% примеров), также демонстрирует определенную асимметрию. Для маскулинной формы она представлена разнообразными возрастными и темпоральными характеристиками: «старый», «молодой», «юный», «опытный», «маленький», «испытанный», «бывший», «современный», «нынешний», «старинный». Для феминитива зафиксировано прилагательное «седая».

Прилагательные, относящиеся к семе «статусность» (15 вхождений, 6% примеров для «театрала» и отсутствие для «театралки») – «известный», «знаменитый», «именитый», «сиятельный», «уважаемый», «блестящий» – дополняют семантический профиль лексемы «театрал». Аналогично, сема «социальная принадлежность», представленная в сочетаниях с лексемой «театрал» (42 вхождения, 17% примеров), включает территориальные, национальные и административные характеристики: «московский», «петербургский», «европейский», «западный», «российский», «французский», «столичный», «городской», «провинциальный» и др.

Дополняя семантический анализ, обратимся к функционально-стилистическим особенностям исследуемых единиц. Функционально-стилистический анализ атрибутивных словосочетаний демонстрирует неравномерное распределение исследуемых единиц по основным стилям. Для лексемы «театрал» наиболее репрезентативным оказывается публицистический стиль (41% вхождений), за которым следуют художественный (34%), разговорный (18%) и научный (7%). Лексема «театралка» характеризуется иной дистрибуцией: доминирует художественный стиль (57%), следом идут разговорный (33%) и публицистический (10%), при отсутствии вхождений в научном стиле. Данную дистрибуцию следует рассматривать как результат взаимодействия различных факторов, включая особенности формирования корпуса и функциональные предпочтения авторов текстов.

Стилистическая дифференциация находит отражение в характере атрибутивных сочетаний. В публицистическом стиле для лексемы «театрал» типичны сочетания с прилагательными нейтральной экспрессивности и семантикой социальной принадлежности: «московский театрал», «петербургский театрал», «европейский театрал». Показательно вхождение из газетного текста: *«Открытие этого театра, ставшего достопримечательностью Москвы наравне с Царь-колоколом, из года в год является для московских театралов, а, пожалуй, даже и для всей московской интеллигенции событием первой величины»* [11: Театр и музыка. В Художественном театре, 1904].

В художественном стиле преобладают сочетания, маркированные по параметру экспрессивности – как положительной («страстный театрал», «заядлый театрал»), так и иронической («записной театрал», «великий театрал»). В текстах художественной литературы находим: *«Грибоедов в эти годы – страстный театрал, увлеченный драматург, принимающий участие в борьбе «партий» не только в зрительном зале, но и в драматургии»* [11: М. Б. Загорский. В кругу мастеров театра, 1945].

Разговорный стиль характеризуется высокой степенью экспрессивности атрибутивных сочетаний: «безумный театрал», «отчаянный театрал», «ярый театрал», что отражает усиление эмоциональной составляющей в неформальной коммуникации. Приведем пример: *«Он был ошеломлен этим спектаклем и с тех пор стал ярым театралом на всю свою жизнь – до самой смерти»* [11: К. Г. Паустовский. Сказочник, 1955].

Научный стиль, менее представленный в корпусе, демонстрирует преобладание нейтральных прилагательных с акцентом на профессионально значимые качества: «известный театрал», «памятливый театрал». В примерах из научно-профессиональных текстов прослеживается тенденция к использованию терминологически маркированных контекстов: *«И здесь памятливый театрал*

наверняка вспомнит эмоциональную партитуру «Взрослой дочери», ее парадоксальное, неожиданное, то и дело огорошивающее зрителя действие» [11: А. Филиппов. Путешествие Анатолия Васильева, 2003].

Стилистическая дистрибуция лексемы «театралка» демонстрирует определенные особенности. В художественном стиле частотны прилагательные с экспрессивной семантикой: «страстная театралка», «завзятая театралка», «безумная театралка». Так, у А. Н. Бенуа находим: *«Тетя Лиза была страстной театралкой»* [11: А. Н. Бенуа. Жизнь художника, 1955]. Разговорный стиль характеризуется сходной тенденцией: «заядлая театралка», «отчаянная театралка», что подтверждается вхождением из диалогической речи: *«Я вам говорила, что я завзятая театралка»* [11: И. Г. Эренбург. Оттепель, 1953–1955].

Важным параметром сопоставления исследуемых лексем является экспрессивность атрибутивных сочетаний. Анализ показывает следующее распределение: для «театрала» – нейтральная экспрессивность (56%), экспрессивная (26%), ироничная (14%) и негативная (4%); для «театралки» – экспрессивная оценка (80%), нейтральная (10%), ироничная (5%) и негативная (5%). Наблюдается корреляция между экспрессивностью и принадлежностью к определенному типу языковой картины мира. Из общего числа экспрессивно маркированных прилагательных 83% функционируют в контекстах обиходной картины мира, 14% – в переходной и 3% – в профессиональной. Для нейтральных прилагательных распределение иное: 39% относятся к обиходной картине мира, 54% – к переходной и 7% – к профессиональной. Данная закономерность свидетельствует о различных коммуникативных стратегиях, реализуемых в разных типах дискурса.

Выявленные стилистические особенности соотносятся с распределением атрибутивных сочетаний по типам картины мира, выделенным в исследовании согласно критериям, обозначенным в методологическом разделе. Для словосочетаний с компонентом «театрал» наблюдается следующее распределение: обиходная картина мира – 52% вхождений, переходная – 43%, профессиональная – 5%. Для словосочетаний с компонентом «театралка» распределение иное: обиходная картина мира – 95%, переходная – 5%, при отсутствии вхождений в профессиональной картине мира. Полученное распределение следует рассматривать не как абсолютное отражение языковой реальности, а как относительный показатель, характеризующий тенденции употребления исследуемых единиц в текстах, представленных в корпусе. Интерпретация данных должна учитывать и структурные особенности НКРЯ как исследовательского инструмента, в частности, ограниченную представленность профессиональных театроведческих текстов.

К профессиональной картине мира относятся атрибутивные сочетания, функционирующие в специализированных контекстах театральной критики, научных и научно-популярных текстах о театре. Характерными маркерами являются прилагательные с семантикой статусности («известный театрал», «блестящий театрал»), профессионально значимых качеств («памятливый театрал») и высокой степени вовлеченности («завзятый театрал»). В театроведческой статье находим: *«Артист Театра имени Ф. Волкова Виталий Кищенко играет в ключе, завзятым театралам прекрасно знакомом – сразу, только заслышав интонации, только завидев его облик, понаблюдав пять минут за пластикой, вспоминаешь Лопахина-Высоцкого из знаменитого спектакля Анатолия Эфроса Театра на Таганке 1975 года»* [11: М. Литаврина. Сад и ад режиссерских прочтений Чехова, 2017].

В профессиональной литературно-критической статье обнаруживаем: *«Итоговый список родовых качеств «новой драмы» выглядит так: «вербатим или сценическая речь, звучащая как оскорбление для завзятого театрала... сплетение гипернатурализма и поисков новой ритуальности...»* [11: К. Матвиенко. Путеводитель по заблуждениям и открытиям // Октябрь, 2013]. Данный пример содержит маркеры профессиональной картины мира: специальную терминологию («вербатим», «новая

ритуальность»), аналитический подход и ориентацию на профессиональную аудиторию.

Показателен пример из театральной критики: *«Специальная публика, отчасти состоящая из высококвалифицированных театралов, отчасти просто снобирующая, которая ходит смотреть иностранных актеров, всегда, во всех странах очень скоро утомляется и исчерпывается»* [11: В. Ф. Ходасевич. Театр Михаила Чехова, 1931]. Прилагательное «высококвалифицированный» в сочетании с лексемой «театрал» создает терминологически маркированный комплекс в контексте профессионального анализа.

Переходная картина мира представлена в публицистических текстах о культуре, сочетающих элементы профессионального и непрофессионального дискурсов. Доминируют атрибутивные сочетания с прилагательными, обозначающими социальную принадлежность («московский театрал», «петербургский театрал») и статусные характеристики («знаменитый театрал», «именитый театрал»). Показательны контексты из культурологических обзоров: *«В вахтанговском спектакле, который московские театралы ходили смотреть по нескольку раз, так и было: Ульянов или Яковлев могли достать из кармана сегодняшнюю газету и прочитать из нее кусок передовицы»* [11: Т. Филиппова. Театр против ТВ, 2008].

Обиходная картина мира реализуется преимущественно в разговорной речи, художественной литературе, дневниках и мемуарах, отражающих бытовое восприятие театральной жизни. В данном типе доминируют атрибутивные сочетания с экспрессивно маркированными прилагательными, обозначающими увлеченность («страстный театрал», «заядлый театрал»), возрастные характеристики («старый театрал», «молодой театрал»), ироничную оценку («записной театрал») и подлинность («настоящий театрал»). Репрезентативны контексты из художественной литературы: *«Это был настоящий тюзовский зритель, маленький театрал, очарованный тем, что происходит на сцене»* [11: А. И. Пантелеев. Наша Маша, 1966].

Атрибутивные сочетания с лексемой «театралка» преимущественно относятся к обиходной картине мира, что согласуется с общей тенденцией функционирования данной лексемы в корпусе. Наблюдается частотность экспрессивных прилагательных в сочетаниях с этой лексемой («страстная театралка», «завзятая театралка»). Показательны контексты из художественной литературы: *«Со студенческих времен она была страстная театралка, и Ната все чаще слышала, что Лемникову в мехах, чуть ли не в драгоценностях видели и на одной премьере, и на другой»* [11: В. Шаров. Воскрешение Лазаря, 1997-2002].

Единственное зафиксированное вхождение с лексемой «театралка» в переходной картине мира («увлеченная театралка») демонстрирует частичную нейтрализацию экспрессивного компонента: *«Перед этим, правда, несколько лет ушло на чтение трагедий и комедий – до того заразителен был пример мамы, геолога по профессии и увлеченной театралки»* [11: Зрелище. Голый Ойстрах, 1997].

Отнесение атрибутивных сочетаний к определенному типу картины мира основывалось на анализе жанровой принадлежности текста, лексического окружения и коммуникативной ситуации согласно критериям, указанным в методологическом разделе.

Обобщая результаты проведенного анализа, следует отметить, что наблюдаемые различия могут быть обусловлены рядом факторов, включая особенности формирования корпуса, исторические процессы развития лексем, жанровую специфику текстов и социолингвистические тенденции. При этом различие в объёмах выборок требует особой внимательности при интерпретации полученных данных. Выявленные корреляции следует интерпретировать как предварительные тенденции в функционировании гендерно-маркированных номинаций, а не как статистически устойчивые закономерности. Для валидации полученных результатов требуется расширение эмпирической базы с привлечением альтернативных корпусных источников, репрезентирующих разнообразные дискурсивные практики, включая сферы неформальной и интернет-коммуникации,

где феминитивы потенциально обладают более высокой функциональной активностью.

Результаты анализа показывают, что сочетаемость лексемы «театрал» характеризуется большей стилевой и жанровой вариативностью, широкой представленностью в профессиональных и переходных регистрах, а также более равномерным распределением по семантическим категориям. В свою очередь, сочетаемость лексемы «театралка» ограничена в репертуаре и преимущественно локализована в художественно-обиходной сфере. При этом основное семантическое ядро составляют прилагательные, выражающие интенсивную увлечённость и эмоциональную оценку.

На основании сопоставления можно говорить о частичном согласовании полученных данных с исходной гипотезой: различия в сочетаемости указывают на возможное расхождение в когнитивных моделях репрезентации культурной вовлечённости, соотносящихся с гендерной маркированностью номинаций. Однако ограниченный объём выборки по феминитиву и специфика репрезентации подобных единиц в корпусе не позволяют утверждать наличие устойчивой закономерности. Таким образом, гипотеза сохраняет статус рабочей и требует дополнительной верификации на материале, более полно отражающем повседневное, разговорное и цифровое употребление.

Перспективы дальнейшей работы включают расширение корпуса за счёт текстов интернет-коммуникации, медиадискурса и устной речи, а также сопоставительный анализ других пар гендерно маркированных номинаций в сфере культурных практик, что позволит уточнить, являются ли наблюдаемые различия уникальными или подчиняются более общим закономерностям лингвистической репрезентации гендера в русском языке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика: Синонимические средства языка / Ю. Д. Апресян. – М.: Наука, 1974. – 367 с.
2. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт / Н. Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1988. – 341 с.
3. Сандакова М. В. Прилагательное в атрибутивном словосочетании / М. В. Сандакова // Ярославский педагогический вестник. – 2010. – Т. 1, № 4. – С. 202-207.
4. Кожина М. Н. Стилистика русского языка / М. Н. Кожина. – М.: Просвещение, 1993. – 224 с.
5. Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов / О. А. Корнилов. – М.: ЧеРо, 2003. – 349 с.
6. Кубрякова Е. С. Язык и знание. На пути получения знаний о языке. Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
7. Плунгян В. А. Почему современная лингвистика должна быть лингвистикой корпусов / В. А. Плунгян // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. – М., 2009. – № 6. – С. 21-30.
8. Рахилина Е. В. Корпус как творческий проект / Е. В. Рахилина // Национальный корпус русского языка: 2006-2008. Новые результаты и перспективы. – Санкт-Петербург, 2009. – С. 7-25.
9. Стернин И. А. Проблемы анализа структуры значения слова / И. А. Стернин. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1979. – 156 с.
10. Урысон Е. В. Проблемы исследования языковой картины мира: Аналогия в семантике / Е. В. Урысон. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 224 с.
11. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: http://ruscorpora.ru (дата обращения: 15.03.2025).

УДК 821.17

ЭМОЦИОГЕННЫЕ СИТУАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ СТИВЕНА КИНГА «ПРОТИВОСТОЯНИЕ». ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ ЛЮДЕЙ ВО ВРЕМЯ ПАНДЕМИИ

Луканичева Маргарита Андреевна
Аспиран Государственного социально-гуманитарного университета
Коломна, Россия

Данное исследование посвящено выявлению жанровых особенностей литературы ужасов на материале романа Стивена Кинга «Противостояние» в контексте тематики пандемии. Сюжет романа основан на событиях пандемии, которая становится источником эмоциогенных ситуаций страха. Актуальность исследования определяется выявлением особенностей репрезентации темы пандемии в художественной литературе. Новизна исследования определяется депривацией научных исследований языковых средств, иллюстрирующих тему пандемии в общем, и в контексте творчества Стивена Кинга, в частности. Целью данного исследование является выявление и фиксацией средств и способов репрезентации страха, порождаемого пандемической эмоциогенной ситуацией в рамках произведения Стивена Кинга «Противостояние». Под задачами данного исследования понимается анализ средств языка, использованных писателем для воссоздания атмосферы ужаса, составление алгоритма описания средств выразительности, употребленных в тексте, по языковым уровням, аргументирование релевантности их использования, выявление характерных для жанра, произведения и писателя особенностей репрезентации эмоциогенной ситуации страха.Каждое из средств выразительности детально анализируется с целью выявить характерные для жанра, произведения или писателя особенности повествования. Дается краткий обзор типологии эмоциогенных ситуаций при помощи которой, анализируется оригинальный авторский художественный текст.

Ключевые слова: пандемия, эмоциогенный, репрезентация, средства речевой выразительности, эмоциогенная ситуация, индивидуальный стиль писателя.

EMOTIONOGENIC SITUATIONS IN STEPHEN KING'S WORK "THE STAND". FEATURES OF THE REPRESENTATION OF THE EMOTIONAL STATE OF PEOPLE DURING THE PANDEMIC

Lukanicheva Margarita Andreevna
2nd year postgraduate student at the State University of Social Sciences and Humanities the State University of Social Sciences and Humanities,
Kolomna, Russia

This study is devoted to the identification of genre features of horror literature based on the material of Stephen King's novel "Confrontation" in the context of the pandemic theme. The plot of the novel is based on the events of the pandemic, which becomes a source of emotionogenic situations of fear. The relevance of the study is determined by the identification of the peculiarities of the representation of the pandemic theme in fiction. The novelty of the research is determined by the deprivation of scientific research of linguistic means illustrating the topic of the pandemic in general, and in the context of Stephen King's work, in particular.The purpose of this study is to identify and fix the means and ways of representing fear generated by a pandemic emotionogenic situation within the framework of Stephen King's work "Confrontation". The objectives of this study are to

analyze the means of language used by the writer to recreate the atmosphere of horror, to compile an algorithm for describing the means of expression used in the text, by language levels, argumentation.

Keywords: keywords: pandemic, emotionogenic, representation, means of speech expression,emotionogenic situation, individual style of the writer.

*****

В жанре ужасов одним из самых популярных сюжетов является пандемия. По данным толкового словаря С. И. Ожегова, пандемия – это масштабная эпидемия, распространяющаяся на обширной территории региона конкретной страны или нескольких стран. [5, с. 741] Исследование форм иллюстрации эмоциогенных ситуаций в художественной литературе интересует и психологов, и лингвистов, желающих понять и проанализировать формы выражения эмоций в эмоциогенных ситуациях [1, с.210], а также стремящихся найти практическое применение этим знаниям во время пандемии [2, с.37].

Актуальность работы состоит в перманентной природе проявления страха в жизни людей, в разнообразии фиксации эмоции страха в художественных произведениях и отсутствии научных работ по теме исследования. Для исследования были применены труды по эмотивности [3,с.134], по основам использования данных о лексико-семантическом поле [4., 2012] и другие научные труды. В качестве эмпирического материала использовался текст романа Стивена Кинга «Противостояние».

В виду многоаспектности такого понятия как страх, обратимся к Тезаурусу Роже, чтобы исследовать дефиниции страха, предлагаемые автором и, исходя из них, попытаемся определить центральную движущую идею страха в каждом из произведений [6]. Если обобщить всю словарную статью, приведенную в тезаурусе, можно выявить основные смысловые формы интерпретации страха: страх-ужас, который заставляет человека цепенеть, парализует (shock, awe, terror, funk, stampede, grimness); страх-трепет (alarm, anxiety, panic, shake, страх – мучение, который воздействует на эмоциональное состояние героя (phobia, fear, flinch), связанный с боязнью конкретных вещественных или умозрительных вещей (данная категория может быть связана, как со страхом конкретных вещей, так и со страхом придуманных монстров или реалий фольклора – вампиры и призраки)[6]. Конкретизируя все категории страха, можно прийти к выводу о том, что страх воспроизводится в плоскостях, противоположных друг другу по смыслу: вымышленное противопоставляется реальному, реальная угроза противопоставляется угрозе предполагаемой. Соответственно, действия героев рассматриваются тоже с двух позиций: страх, который заставляет действовать и страх, который заставляет цепенеть. В зависимости от категории страха любая эмоциогенная ситуация может быть отнесена к одному или другому типу, а так же понятными становятся причинно – следственные связи, обуславливающие логику поведения героев и логику повествовательной стратегии, примененной в том или ином отрывке.

Рассмотрим произведение с точки зрения соответствия концепту страха, а также сравним способы и формы репрезентации страха в романах, с целью выявить основные идейные основы репрезентации данной эмоции у разных авторов.

Методом сплошной выборки мы отобрали все элементы, относящиеся к концепту FEAR. Очевидно, что анализировать произведения мы будем по следующей схеме: анализ сюжета произведения для определения повествовательной стратегии и типологизации страха как эмотивного концепта на основе сюжетной составляющей без привязки к оригинальным языковым средствам, анализ языковых средств, подтверждающих тип страха, который был определен в предыдущем пункте, вычленение из числа языковых средств тех, которые непосредственно связаны

с лексикой страха, поиск соответствия языковых средств, приведенных в тексте тем, которые были перечислены в тезаурусе.

В произведении Стивена Кинга «The Stand» описываются события начала пандемии, стремительное увеличение численности заболевших [7]. Целью автора является не описание хронологии заболеваемости, а демонстрация изменения человеческих взаимоотношений под воздействием страха быть зараженным. Писатель повествует о том, как может измениться человек в экстремальных условиях и как такие изменения способны влиять на мироустройство, в целом. Если проанализировать все эмоциогенные ситуации, которые приведены в тексте, то их частотность будет выше в начале произведения в связи с тем, что смысловым центром произведения на сюжетном уровне является не только и не столько пандемия, сколько противостояние человека человеку, борьба за выживание и власть в условиях заболеваемости и смертности. Пандемия – это лишь фон, эмоциогенная основа для нарастающего в обществе напряжения, поэтому по задумке автора страх заболеваемости должен был стать отправной точкой к активным действиям героев. Сама по себе пандемия в произведении не описывается. Нам не дается конкретных сводок о заболевающих, а все случаи проявления болезни относятся сюжетно к началу произведения, которое условно является описанием начала пандемии. Автор делает упор на то, что герои сталкиваются со странными действиями, смертями и, это пугает их.

Если проанализировать все отрывки найдется не так много лексических единиц, прямо именующих страх или связанных с ним прямой связью с семантическим концептом страха. Из конкретных проанализированных отрывков «The Stand» нашлось только три наречия («deadly», «deathly», «terribly»), три прилагательных («afraid», «awful», «scared»), два существительных («fear», «the fright»)[6]. Очевидно, директивная стратегия по фиксации страха при помощи слов, несущих в себе прямое семантическое значение страха не используется автором. Предположим, что целью повествовательной стратегии писателя является создание образа страха, который будет рождаться из мелких деталей поведения, метафорических переносов, особенностей демонстрации внутренней и монологической речи, а не директивной фиксацией эмоции.

Проанализируем имеющиеся элементы, семантического содержания «страх»: существительные «fear» и «fright» в тезаурусе Роже занимают две первые позиции и стоят друг за другом. Это определяет высокую частотность использования и семантическую значимость слов для передачи концепта «страх». Семантически они представлены в статье как синонимы, однако в оригинальном тексте, мы видим, как автор постепенно в описании событий переходит от абстрактного «fear» к существительному с определенным артиклем «the fright». Это в тексте иллюстрирует накал эмоций, а также показывает личное отношение Стивена Кинга к этим существительным и их градации по насыщенности в его понимании, что не находит отражения в тезаурусе, называющем эти слова эквивалентными. Автор различает оттенки значения этих слов и даже подкрепляет артиклем семантику одного из них для большей конкретизации. Стивен Кинг отдает предпочтение слову «fright» в виду того, что одно из его значений «commotion» (переполох) отвечает сюжетному запросу на стихийность, динамичность действий, что говорит о значимости демонстрации страха как мотива действий персонажей. Слова «afraid», «scared», по Тезаурусу Роже, также занимают две первые полосы в абзаце 30 «Прилагательные». Слово «awful» стоит в 38 абзаце, что говорит о том, что его частота использования чуть меньше. Слова «afraid», «scared» направлены на демонстрацию внутреннего состояния страха героев, их эмоциональную реакцию, а вот «awful» иллюстрирует страх чего-то конкретного, так как несет семантику описания, а значит прямо или косвенно связан с внешними свойствами и проявлениями страха героев. Слово «terribly», упомянутое в 42 абзаце не является самым частотным среди аналогичных наречий. Слова «deadly», «deathly» вообще не включены тезаурусом ни в одну из статей. Однако мы настаиваем на их анализе, так как несмотря на то, что конкретно эти словесные формы не перечислены, их однокоренные «dead» и

«death» формы приводятся в статье существительных о фобиях и страхах. Это говорит о семантической значимости данных концептов для репрезентации страха. Анализируя только их, можно сделать вывод о том, что источником страха в произведении является не только пандемия. Центральным эмоциогенным фактором произведения является страх смерти, выражающийся как страх во внутренних проявлениях (герои боятся неизбежной и непредотвратимой гибели), так и внешних проявлениях (страх, исходящий из конкретных эмоциогенных ситуаций). Это объясняет и частотность использования семантических единиц поля «страх» в эмоциогенных ситуациях. Страх у Кинга не статичен, это эмоция, которая служит катализатором и, одновременно, ускорителем процессов и событий произведения.

Наиболее часто употребляемыми лексическими единицами, репрезентирующими концепт FEAR являются: fear (9 упоминаний), fright (7 упоминаний), afraid (18 упоминаний), scared (21 упоминание), awful (8 упоминаний), deadly (12 упоминаний), deathly (14 упоминаний). Важным для выборки видится упомянуть количественный состав упоминаний слов dead (33 упоминания) и death (37 упоминаний), семантически связанных с концептом страх и упомянутыми ранее однокоренными формами. [6,7]

Очевидно преимущественное количество существительных, использованных для репрезентации страха, из числа которых, подавляющее большинство относится к концепту «смерть» (dead, death). Превалирование данного концепта обусловило идею произведения и подтверждает на лексическом уровне авторский замысел – демонстрацию страха человека в условиях борьбы за собственную жизнь. Именно концепт смерти занимает главенствующую позицию в произведении, становясь источником страха. Страх не иллюстрируется директивно, так как не важен сам по себе, а является лишь связующим звеном между концептами жизни и смерти. Страх героев конкретен, поэтому не показан напрямую, а воссоздается за счет метафорической репрезентации отношения человека к смерти.

Проанализировав лексические единицы поля «страх», представленные в Тезаурусе М. Роже, мы выявили в произведении наличие следующих слов, апеллирующих к страху: «afraid », «awful», «scared»; «fear», «the fright»; «deadly», «deathly», «terribly» [6]. Всего 159 употреблений лексических единиц в 9 категориях за *1153* страниц. Подсчитаем плотность слова на единицу текста, разделив количество слов специфической жанровой лексики страха на общее число слов, а затем возведем получившееся число в процент, принимая во внимание контекстную лексику, используемую для создания атмосферы страха, но не приведенную в тезаурусе. При подсчете плотности слов на единицу текста составляет около 3 процентов от целого текста, что говорит о разнообразности средств демонстрации автором страха, богатстве авторского стиля. Стивен Кинг не описывает страх напрямую, использует языковые элементы косвенно связанные с физиологическими проявлениями человеческого поведения при ужасе, фоновыми знаниями о сверхъестественном, взятыми из англоязычной американской культуры.

Произведение «The Stand» Стивена Кинга на уровне сюжета демонстрирует читателям конфронтацию людей и болезни друг другу и самому себе. В произведении много героев, которых сюжетно объединяет страх, контекстуальное отождествляемый с болезнью при помощи языковых средств. Пандемия-это массовое явление, затрагивающее множество людей, что сюжетно подкрепляется большим количеством героев разных профессий, религий, социальных слоев.

В описанном эпизоде, иллюстрирующем эмоциогенную ситуацию, отсутствует характерная для авторского стиля натуралистичность физиологических описаний. Писатель апеллирует к эскалации страха, демонстрирует внутренние страдания героя, испытывающего чувство вины за заражение населения биологически активным вирусом. Стивен Кинг использует слова, напрямую связанные с семантикой страха при описании душевного состояния Старки, однако не апеллирует исключительно к ним. Они называют эмоцию страха, однако

транслируется она через тропы, отвлеченные образы – ремарки, посредством изменения синтаксической структуры предложения.

Предложенная классификация эмоциогенных ситуаций страха, основанная на данных психологов Г. Селье и М. Руслиной, верна для данного произведения. Структурные элементы, описывающие разные виды страха верны и проявляются в произведении, что говорит о реалистичности описания эмоции страха в произведении. Авторским замыслом видится перестановка логического порядка следования эмоциогенных ситуаций по градации эмоциональной насыщенности типа страха с целью привлечения внимания читателя к описываемым событиям, создания личной вовлеченности читателя в события романа, а так же воздействии на восприятие читателя путем резкой смены эмоциональной окраски событийного ряда эмоцигенными ситуациями разных типов. Отличительной чертой романа является наличие разных типов нарративных стратегий при описании эмоциогенных ситуаций, что говорит о богатстве писательского потенциала при описании страха, о разнообразии средств для демонстрации эмоциогенных ситуаций.

Проанализировав лексические единицы поля «страх», представленные в Тезаурусе М. Роже, мы выявили в произведении наличие следующих слов, апеллирующих к страху: «afraid », «awful», «scared»; «fear», «the fright»; «deadly», «deathly», «terribly». Всего 159 употреблений лексических единиц в 9 категориях за *1153* страниц, что при подсчете плотности слов на единицу текста составляет около 3 процентов от целого текста, что говорит о разнообразности средств демонстрации автором страха, богатстве авторского стиля. Стивен Кинг не описывает страх напрямую, использует языковые элементы косвенно связанные с физиологическими проявлениями человеческого поведения при ужасе, фоновыми знаниями о сверхъестественном, взятыми из англоязычной американской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апресян В. Ю. Метафора в семантическом представлении эмоций. Вопросы языкознания. 1993. № 3. С. 27–36. [Apresyan V. Yu. Metaphor in the semantic representation of emotions. Yoprosy jazykoznanija, 1993, (3): 27–36. (In Russ.)]
2. Гукалова Н. В. Эмотивность, эмотивный смысл, экспрессивность, оценочность: проблемы разграничения и определения понятий в современной лингвистике. Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. 2018. № 1. С. 134–139. [Gukalova N. V. Emotivity, emotive means, expressiveness, evaluation: Problem of defining the categories in contemporary linguistics. Bulletin of the A. P. Chekhov Taganrog Institute, 2018, (1): 134–139. (In Russ.)] https://elibrary.ru/xreoih
3. Иванова О. Я. Характеристика понятия «лексико-семантическое поле». SuperInf.ru. 2012. [Ivanova O. Ya. Characteristics of the concept of lexico-semantic field. SuperInf.ru, 2012. (In Russ.)] URL: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=4634 (дата обращения: 12.05.2024).
4. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений. 26-е изд., испр. и доп. М.: Оникс, 2009. 1359 с.
5. Roget P.M. Roget's Thesaurus of English Words and Phrases. Austin: MICRA, Inc., 1991.
6. King, Stephen, The stand. London: A Hodder Paperback,2023, 1211
7. Larsen, J.T,. McGraw, A.P., Mellers, B.A., Cacioppo, J.T. (2004). The agony of victory and thrill of defeat: Mixed emotional reactions to disappointing wins and relieving losses. Psychological Science. (pp. 325-330).
8. Scherer, K. R. (2005) What are emotions? And how can they be measured? Social Science Information. (pp. 695-729).
9. Webster's dictionary of English usage. – Springfield (Mass.) : Merriam-Webster inc., Cop._1989. – 978 с.; 24 см. – (A Merriam-Webster).; ISBN 0-87779-032-9 [Электронный ресурс]

УДК 81'25:81'373.612+821.161.1

СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА КАЛАМБУРА В РОМАНЕ «МЁРТВЫЕ ДУШИ» Н. В. ГОГОЛЯ НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК

Хэ Юйсянь
Студент факультета русского языка и литературы,
Гуандунского университета иностранных языков и международной торговли,
КНР, Гуанчжоу

Научный руководитель Сяо Цзинъюй,
профессор,
Гуандунского университета иностранных языков и международной торговли,
КНР, Гуанчжоу

В статье исследуются стратегии перевода каламбура с русского на китайский язык на материале романа Н. В. Гоголя «Мёртвые души». Теоретической основой исследования послужила классификация переводческих стратегий, разработанная бельгийским лингвистом Д. Делабаститой (Dirk Delabastita). Результаты исследования демонстрируют, что в анализируемых китайских переводах наиболее частотными являются: перевод с использованием эквивалентного каламбура, перевод некаламбурным выражением и перевод с применением редакционных комментариев. Отмечается, что использование каламбура в романе «Мёртвые души» придает произведению особый художественный шарм и стилистическую выразительность. Проведенный анализ способствует более глубокому пониманию юмористических и выразительных языковых особенностей гоголевской прозы, а также обогащает теоретико-методологическую базу для совершенствования переводческих подходов к передаче каламбура в литературных произведениях в контексте межъязыковой и межкультурной коммуникации.

Ключевые слова: художественный перевод; каламбур; «Мёртвые души»; Н. В. Гоголь; теория перевода Д. Делабаститы; китайский язык; переводческие стратегии; лингвокультурологические особенности; сопоставительный анализ.

STRATEGIES FOR TRANSLATING PUNS FROM N. V. GOGOL'S NOVEL "DEAD SOULS" INTO CHINESE

He Yuxian
Fourth-year student, Faculty of Russian Language and Literature,
Guangdong University of Foreign Studies,
Guangzhou, P.R. China

Corresponding author Xiao Jingyu
Professor, Guangdong University of Foreign Studies,
Guangzhou, P.R. China

This article explores the strategies for translating puns from Russian into Chinese based on the material of N. V. Gogol's novel Dead Souls. The theoretical foundation of the study is the classification of translation strategies developed by Belgian linguist Dirk Delabastita. The results of the analysis show that the most frequently employed strategies in the Chinese translations under review include: translation using an equivalent pun, translation with a non-punning expression, and translation with the use of editorial commentary. The use of punning in Dead Souls is noted to impart a distinctive artistic charm and stylistic expressiveness to the work. The analysis conducted in the study contributes to a deeper understanding of the humorous and expressive language features

of Gogol's prose and enriches the theoretical and methodological foundation for refining translation approaches to rendering puns in literary texts within the context of interlingual and intercultural communication.

Keywords: literary translation; pun; "Dead Souls"; N. V. Gogol; Delabastita's translation theory; Chinese language; translation strategies; linguocultural features; comparative analysis.

*****

Роман Н. В. Гоголя «Мёртвые души» занимает особое место в русской литературе XIX века и является одним из наиболее ярких произведений критического реализма. В романе автор с присущей ему иронией, гиперболизацией и художественной проницательностью обнажает пороки чиновничества, искаженную природу помещичьего быта и социальную уязвимость представителей низших сословий. Одним из выразительных стилистических средств, активно используемых в повествовании, выступает каламбур – риторическая фигура, основанная на многозначности слова или звуковом сходстве, позволяющая создать эффект языковой игры, усилить сатирическое звучание высказывания, обрисовать характеры персонажей и придать тексту дополнительный художественный объем.

Согласно Оксфордскому словарю английского языка, каламбур определяется как «использование слова таким образом, что оно актуализирует два или более значения либо различные ассоциации, или использование двух или более слов с идентичным или сходным звучанием, но различным значением, направленное на создание юмористического эффекта» [15]. Перевод каламбуров представляет собой одну из наиболее сложных задач в теории и практике художественного перевода, поскольку требует сохранения не только семантического содержания, но и комического, культурного и экспрессивного потенциала оригинала [4]. В связи с этим анализ переводческих стратегий, применяемых при передаче каламбуров в китайских версиях «Мёртвых душ», представляет собой как лингвистический, так и литературоведческий интерес.

В традиционной теории перевода как в западной, так и в восточной переводоведческой традиции вопрос о переводимости каламбуров часто оставался за рамками исследовательского интереса, либо каламбуры рассматривались как непереводимые элементы текста. Существенный вклад в пересмотр этой устоявшейся позиции внес бельгийский исследователь Дирк Делабастита (1952-2023), отметивший, что способность к созданию каламбуров является универсальной характеристикой языковых систем. Следовательно, возможность перевода каламбуров с одного языка на другой не может быть отвергнута априори. По мнению ученого, основная проблема заключается не в непереводимости каламбуров, а в том, что их переводы не всегда полностью соответствуют переводческим стандартам, что делает данную область особенно сложной и заслуживающей научного анализа [8]. Исследуя переводы произведений Шекспира в различных языковых и культурных контекстах, Д. Делабастита сосредоточился на особенностях передачи игры слов и предложил комплексный подход к решению этой переводческой проблемы.

В 1996 году Д. Делабастита опубликовал исследование, в котором на основе анализа формальных и семантических особенностей выделил четыре типа каламбуров, различающихся по характеру используемых языковых единиц и взаимосвязей между ними. Омонимические каламбуры функционируют на основе полисемии и омонимии, когда одна лексема реализует два различных значения в едином контексте. Омофонические каламбуры строятся на использовании слов с идентичным звучанием при различном написании, что обеспечивает языковую игру на фонетическом уровне. Омографические каламбуры характеризуются графическим тождеством при различии фонетической реализации лексических единиц. Паронимические каламбуры основываются на частичном фонетическом

сходстве слов, где минимальные звуковые различия обусловливают значительное семантическое варьирование [8].

На основе анализа множества переводов исследователь разработал систему из десяти переводческих стратегий для передачи каламбуров: перевод с использованием каламбура того же типа; использование каламбура другого типа; замена оригинального каламбура иным каламбуром; применение компенсаторных риторических средств; перевод некаламбурным выражением; опущение фрагмента с каламбуром; дословное воспроизведение каламбура на языке оригинала; создание нового каламбура в месте, где в оригинале его нет; введение каламбура в другой части текста; стратегия передачи каламбура с использованием пояснительных комментариев переводчика [13]. Данная классификация позволяет систематизировать разнообразные подходы к передаче языковой игры и может быть применена при анализе переводов между разными языковыми парами.

Существенный вклад в теорию перевода каламбуров внес также П. Ньюмарк, предложивший в работе "A Textbook of Translation" (2001) функциональный подход к решению данной проблемы. Исследователь разработал практико-ориентированную модель, в которой стратегия перевода определяется преобладающей функцией каламбура в оригинальном тексте. На этой основе П. Ньюмарк выделил три принципа перевода каламбура. Если основная цель каламбура заключается в создании комического эффекта, перевод может включать замену исходного языкового материала с введением дополнительных юмористических элементов, способных вызвать аналогичную реакцию у аудитории целевого языка. В тех случаях, когда главным оказывается выражение двойного значения, приоритет отдается раскрытию обоих смыслов, даже в ущерб формальной структуре. Когда же каламбур несёт на себе нагрузку, связанную с языковыми особенностями или культурной маркированностью, целесообразным считается использование комментариев [9].

Значительную роль в распространении и развитии теории Д. Делабаститы в китайском переводоведении сыграл Чжан Наньфэн, который в 2003 году опубликовал аналитическое исследование «Применение теории перевода каламбуров Делабаститы в англо-китайском переводе» [11]. Ученый обосновал важную позицию: понимание перевода каламбуров как разновидности неэквивалентного перевода позволяет преодолеть традиционное представление об их принципиальной непереводимости.

Продолжая данное направление, Чжан Хуань и Гун Сяобинь в работе 2008 года предложили концепцию абсолютной переводимости и относительной непереводимости каламбуров. Исследователи доказали, что даже для наиболее сложных случаев существуют средства, позволяющие воспроизвести выразительный эффект оригинала на фонетическом, графическом и семантическом уровнях. Особую ценность представляют разработанные авторами три компенсаторные стратегии, соответствующие структурным элементам каламбура (двойной контекст, шарнир и триггер – double context, hinge, trigger), которые расширяют возможности для их адекватного перевода [10].

В 2009 году Тан Шэнлань, применяя методологию Д. Делабаститы, проанализировал перевод каламбурных имен в романе «Сон в красном тереме» (в переводах Хоукса и Ян Сяньи). Результаты исследования показали значительное ограничивающее влияние языковых и культурных факторов на возможности перевода каламбуров [10].

Дальнейшее развитие теоретических положений Д. Делабаститы представлено в работе Чжан Яньянь (2017), посвященной оценке перевода каламбуров в англо-немецком переводе произведения «Осада города». Исследователь обосновала необходимость для переводчиков учитывать формальные аспекты каламбура в контексте произведения, комбинировать различные переводческие стратегии (в частности, использовать редакционные комментарии) и опираться на опыт перевода между типологически близкими

языками и культурами [10]. Таким образом, в современном китайском переводоведении сформировалась устойчивая традиция изучения каламбуров на основе теории Д. Делабаститы, которая продолжает развиваться и адаптироваться к особенностям различных языковых пар.

В настоящем исследовании проанализирован корпус каламбуров из романа «Мёртвые души» в переводе Чжэн Хайлина (2015) и переводе Мань Тао и Сюй Циндао (2019). Выбор данных переводов обусловлен их репрезентативностью в контексте современной китайской переводческой традиции и широкой доступностью для китайской читательской аудитории.

Типологизация каламбуров, предложенная Д. Делабаститой, позволяет провести анализ языковой игры, представленной в романе Н. В. Гоголя «Мёртвые души». В произведении реализованы три из четырёх выделенных исследователем типов каламбура: омонимический, омофонический и паронимический. Омографические каламбуры, как разновидность, в тексте не представлены, в связи с чем они не рассматриваются в данном исследовании.

Омонимические каламбуры в романе основаны на многозначности слов, когда одна и та же лексема реализует в контексте два различных значения. Наглядным примером служит фрагмент: *«Толстые же никогда не занимают косвенных мест, а всё прямые, и уж если сядут, где, то сядут надежно и крепко, так что скорей место затрещит и угнется под ними, а уж они не слетят»* [14].

В данном предложении слово «место» употребляется в двух значениях: первое – «должность», «пост» (в словосочетании «косвенные места»), второе – «пространство для сидения» (в конструкции «место затрещит и угнется»). Такое употребление создает ироничный эффект, характеризуя крупных чиновников, прочно удерживающих свои позиции.

Другой пример омонимического каламбура встречается в характеристике Ноздрева: *«...и потому игра весьма часто оканчивалась другою игрою: или поколачивали его сапогами, или же задавали передержку его густым и очень хорошим бакенбардам, так что возвращался домой он иногда с одной только бакенбардой, и то довольно жидкой»* [14].

В данном примере слово «игра» используется сначала в значении «игра в карты», а затем – в значении «действие», «поступок» (как в выражении «сыграть злую шутку»). Автор сатирически показывает, как увлечение Ноздрева азартными играми часто оборачивается для него физическими последствиями.

Омофонические каламбуры строятся на использовании слов с идентичным звучанием при различном написании. Приведем пример: *«К почтмейстеру, которого звали Иван Андреевич, всегда прибавляли: «Шпрехен зи дейч, Иван Андрейч?»»* [14].

Выражение «Шпрехен зи дейч» представляет собой транслитерацию немецкой фразы «Sprechen Sie Deutsch?» («Говорите ли вы по-немецки?»). Произношение последнего слога этой фразы созвучно с разговорной формой отчества почтмейстера – «Андрейч» (сокращение от «Андреевич»), что создает комический эффект через фонетическое сближение разноязычных выражений.

Паронимические каламбуры в романе основаны на частичном звуковом сходстве слов. В списке помещиков Гоголь использует этот прием: *«...и узнал, что всякие есть помещики: Блохин, Почитаев, Мыльной, Чепраков – полковник, Собакевич»* [14]. Приведенные фамилии в русском тексте несут оценочную нагрузку, отсылая к характерным чертам персонажей и образуя один из значимых паронимических пластов сатиры.

Другой пример паронимического каламбура встречается в характеристике Ноздрева: *«Ноздрев был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории. Какая-нибудь история непременно происходила: или выведут его под руки из зала жандармы, или принуждены бывают вытолкать свои же приятели»* [14]. Гоголь использует однокоренные слова «исторический» и «история», но в разных значениях: сначала «исторический» как значимый, достойный упоминания, а затем «история» как

происшествие, скандал: создается иронический контраст, показывая истинную «историчность» персонажа.

Особый интерес представляет каламбур, основанный на культурной ассоциации: *«Чичиков еще раз взглянул на него искоса, когда проходили они столовую: медведь! совершенный медведь! Нужно же такое странное сближение: его даже звали Михайлом Семеновичем»* [14]. Здесь обыгрывается сходство имени «Михаил» (уменьшительно «Миша») с традиционным обращением к медведю в русской культуре.

Сопоставительный анализ переводов позволил определить применяемые стратегии и оценить их эффективность. Результаты исследования показывают, что в рассматриваемых китайских переводах романа «Мёртвые души» преимущественно используются три стратегии из десяти возможных: перевод каламбуром того же типа, что и в оригинале; перевод некаламбурным выражением; перевод с использованием редакционных комментариев.

Первая стратегия – перевод с использованием каламбура того же типа, как в оригинале – демонстрирует возможность сохранения исходного художественного эффекта при наличии аналогичных лингвистических средств в языке перевода. Пример подобной стратегии можно наблюдать при переводе следующего фрагмента: *«Толстые же никогда не занимают косвенных мест, а всё прямые, и уж если сядут, где, то сядут надежно и крепко, так что скорей место затрещит и угнется под ними, а уж они не слетят»* [14]. В оригинальном тексте каламбур строится на многозначности слова «место», которое обозначает как должность, пост, так и физическое пространство для сидения. В китайском языке переводчики также находят возможность передать этот каламбур.

В переводе Мань Тао и Сюй Циндао используется слово "位子" (wèizi), которое в китайском языке обладает аналогичной многозначностью и может обозначать как должность, так и место для сидения. Переводчики умело используют эту лексическую особенность, сохраняя двойной смысл и иронический подтекст оригинала: 译文一：胖子却从来不占据次要的位子，要坐就总是占据首要的位子，并且他们如果在哪儿坐下了，就坐得稳稳当当的，踏踏实实的，一屁股坐下去，宁可叫那只位子在他们的屁股下面压得瘪下去，压得格啦格啦直发响，他们也绝不会让位的。（满涛、许庆道译）

Такой подход обеспечивает как точность передачи содержания, так и сохранение художественного эффекта каламбура для китайских читателей.

В переводе Чжэн Хайлина используется иной подход к сохранению каламбурного эффекта. Переводчик использует два разных, но семантически связанных слова: "职位" (zhíwèi) – должность и "位置" (wèizhi) – место, позиция. Несмотря на формальное различие этих слов, в семантическом поле китайского языка они оказываются связанными, поскольку "位置" в определенных контекстах может приобретать переносное значение, близкое к понятию должности. Благодаря этой особенности, в контексте полного перевода создается семантический резонанс между двумя употреблениями, что позволяет воссоздать каламбурный эффект: 译文二：可是胖子就全然不同啦，他们从来不占据间接的职位，而是直接发号施令，要是在什么地方坐下来，也一定坐得稳当牢靠，宁可把那位置压瘪，压得嘎吱作响，他们也不会挪动地方。（郑海凌译）

Другой яркий пример использования данной стратегии наблюдается при переводе фрагмента, где обыгрывается многозначность слова «игра»: в оригинале «игра» сначала означает карточную игру, а затем – действие, поступок с негативными последствиями. В переводе Мань Тао и Сюй Циндао этот каламбур передается с помощью слова "打" (dǎ), которое в китайском языке имеет множество значений, включая «играть» (как в выражении "打牌" – играть в карты) и «бить, ударять». Переводчики мастерски используют эту многозначность: 译文：因此，打牌常常以另外一种"打"法来收场：或者人家用皮靴踢他，或者扯掉他浓密的、非常漂亮的连鬓胡子，结果他回到家里时只剩下半边连鬓胡子，并且还是相当稀疏的几小撮。（满涛、许庆道译）(буквально: «Поэтому игра в карты часто заканчивалась другим видом "битья"»). Применение кавычек для второго употребления слова "打" дополнительно подчеркивает языковую

игру, делая каламбур очевидным для китайского читателя. Успешная реализация стратегии перевода с использованием каламбура того же типа свидетельствует о значительном мастерстве переводчиков, их глубоком понимании не только исходного текста, но и выразительных возможностей китайского языка. Такой перевод позволяет сохранить и передать стилистическое своеобразие гоголевского текста, его иронический подтекст и художественную выразительность.

Вторая стратегия – перевод с использованием некаламбурного выражения – применяется в тех случаях, когда передача языковой игры невозможна по причине отсутствия формальных или семантических аналогов в целевом языке. При этом основное внимание уделяется сохранению содержательного смысла, тогда как каламбурный эффект, основанный на многозначности или звуковом сходстве, утрачивается. Такая стратегия позволяет сохранить логико-сюжетную целостность оригинала, однако снижает экспрессивную насыщенность текста. Один из характерных примеров применения данной стратегии встречается в эпизоде с участием Ноздрева: *«...и потому игра весьма часто оканчивалась другою игрою...»* [14]. В оригинале комический эффект создаётся за счёт наложения двух значений слова «игра» – «карточное развлечение» и «непредсказуемое происшествие». Эта лексическая игра усиливает сатирическую интонацию повествования, создавая внутреннее напряжение между смысловыми пластами. В китайском переводе (郑海凌译) эта языковая игра передаётся посредством описания итоговой сцены без сохранения двусмысленности: «往往就动起手来了» («всё заканчивалось дракой»): 译文：因此，玩到后来往往就动起手来了：他要么给人痛打一顿，饱以拳脚；要么给人拔掉他那浓密的、保养得很好的络腮胡子（郑海凌译）. Таким образом, каламбур как риторическая фигура в переводе отсутствует, а восприятие ограничивается поверхностной интерпретацией ситуации.

Аналогичным образом реализуется данная стратегия в эпизоде, где используется каламбур, построенный на однокоренных словах «исторический» и «история» применительно к образу Ноздрева. В оригинале Гоголь иронизирует над персонажем, называя его «историческим человеком» в смысле скандальности, а не значимости.

Существенная трудность при переводе на китайский язык заключается в принципиальных различиях словообразовательных систем русского и китайского языков, что делает практически невозможным точное воспроизведение каламбура, основанного на однокоренных словах [6].

В переводе Чжэн Хайлина используется стратегия смыслового перевода с адаптацией к контексту. Переводчик, после глубокого анализа контекстуальной информации оригинала, принимает нестандартное решение: для перевода слова «исторический» вместо прямого эквивалента "历史的" (lìshǐ de – исторический) он использует выражение "富有戏剧性的" (fùyǒu xìjùxìng de – драматичный, театральный): «在某种意义上说，诺兹德廖夫是个富有戏剧性的人物。任何一次聚会，只要他一到场，要平安无事就不可能了。总得闹出点什么事来：他不是被宪兵扭住胳膊赶出大厅，就是被自己的朋友撵出门外。» При этом слово «история» переводится как "事" (shì – дело, происшествие). Такой перевод, хотя и жертвует формой каламбура, точно передает ироничный смысл оригинала, сохраняя авторскую интенцию и позволяя китайскому читателю понять истинную характеристику персонажа.

В переводе Мань Тао и Сюй Циндао применена стратегия свободного перевода: «就某一方面说来，诺兹德廖夫是一个经常惹是生非的人。无论什么集会，只要有他在场，就不会安然度过。». Переводчики не стремились к точному лексическому соответствию оригиналу, а сосредоточились на передаче общего смысла и эмоционального содержания текста. В их варианте Ноздрев характеризуется напрямую как "经常惹是生非的人" (jīngcháng rě shì shēng fēi de rén – человек, постоянно создающий проблемы). Такой подход жертвует не только формой каламбура, но и частью стилистического своеобразия оригинала, однако обеспечивает ясное понимание содержания и соответствует конвенциям китайской языковой выразительности.

Оба варианта перевода демонстрируют, что в ситуациях, когда воспроизведение каламбура на языке перевода невозможно из-за структурных различий языков, переводчики вынуждены прибегать к компромиссным решениям. Они сосредотачиваются на передаче смысла, жертвуя формальной стороной каламбура, но стремясь сохранить его функциональное назначение в тексте – создание иронической характеристики персонажа.

При передаче каламбуров, основанных на говорящих именах и фамилиях, переводчики сталкиваются с особой трудностью, поскольку данный стилистический прием укоренен в культурных и языковых особенностях исходного языка [7]. Рассмотрим данную проблему на примере перевода фрагмента: *«...и узнал, что всякие есть помещики: Блохин, Почитаев, Мыльной, Чепраков – полковник, Собакевич»* [14].

В приведенном примере Гоголь создает ряд фамилий с прозрачной внутренней формой: «Блохин» (от «блоха» – мелкое, надоедливое насекомое), «Почитаев» (от «чтение», «почитать» – указание на образованность), «Мыльной» (от «мыло» – намек на скользкий, изворотливый характер), «Чепраков» (от «чепрак» – специальная подстилка под седло, что может указывать на изнеженность), «Собакевич» (от «собака» – ассоциация с агрессивностью, жадностью). Слово «всякие» в контексте говорящих фамилий усиливает комический эффект, подчеркивая разнородность характеров помещиков.

В переводе Чжэн Хайлина применяется стратегия фонетической транскрипции: «于是他了解到，这周围住着各种各样的地主：勃洛欣、波契塔耶夫、梅里诺依、切普拉科夫上校、索巴凯维奇。» Имена передаются исключительно на основе звукового соответствия, без попытки сохранить их внутреннюю форму и ассоциативный ряд: Блохин – 勃洛欣 (Bólǔoxīn), Почитаев – 波契塔耶夫 (Bōqìtǎyēfū), Мыльной – 梅里诺依 (Méilǐnuòyī), Чепраков – 切普拉科夫 (Qiēpǔlākēfū), Собакевич – 索巴凯维奇 (Suǒbākǎiwéiqí).

Такой подход имеет существенные недостатки. Во-первых, китайские читатели, не владеющие русским языком, не способны воспринять правильное произношение имен, несмотря на фонетическую транскрипцию. Во-вторых, полностью утрачивается семантический компонент говорящих имен, их характерологическая функция и заложенный в них комический эффект. В результате китайский читатель воспринимает эти фамилии просто как обычные русские имена собственные, лишенные дополнительных смысловых оттенков, что значительно обедняет художественное восприятие текста.

Однако существует и альтернативный подход, позволяющий частично компенсировать эти потери, что приводит нас к рассмотрению третьей стратегии перевода каламбуров, применяемой в китайских переводах романа «Мёртвые души» – стратегия передачи каламбура с использованием пояснительных комментариев переводчика.

В переводе Мань Тао и Сюй Циндао того же фрагмента с говорящими фамилиями используется комбинированный подход: «结果他打听到这有各种各样的地主：勃劳兴，巴契塔耶夫，梅尔耐依，契普拉科夫上校，索巴凯维奇。注：这些姓的词根是：跳蚤，阅读，肥皂，鞍褥和狗。故有"各种各样的地主"一语。». Фамилии передаются посредством фонетической транслитерации, но дополняются важным примечанием: «Корни этих фамилий: блоха, чтение, мыло, чепрак и собака. Отсюда выражение "всякие помещики"».

Данная стратегия представляет собой компромиссное решение, позволяющее сохранить информацию, заложенную в каламбуре, даже когда его непосредственное воспроизведение на языке перевода невозможно. Рассмотрим этот подход более подробно на других примерах.

Показательным примером является перевод фрагмента с омофоническим каламбуром: *«К почтмейстеру, которого звали Иван Андреевич, всегда прибавляли: «Шпрехен зи дейч, Иван Андрейч?»»* [14].

Сложность передачи данного каламбура обусловлена его структурой. Во-первых, он основан на межъязыковом взаимодействии русского и немецкого

языков. Во-вторых, каламбурный эффект создается фонетическим сходством между немецкой фразой «Sprechen Sie Deutsch?» (Говорите ли вы по-немецки?) и русским отчеством в разговорной форме «Андрейч» (сокращение от «Андреевич»). Такая языковая игра создает не только комический эффект, но и характеризует лингвистическую среду провинциального общества, изображаемого Гоголем.

В переводе Чжэн Хайлина применен следующий подход: «邮政局长名叫伊凡·安德列耶维奇，但人们跟他说话时总要加上一句德语："施普列亨·济·德伊奇，伊凡·安德列耶维奇？" 注：德语：您会说德语吗？». Переводчик использует традиционную стратегию транслитерации иноязычных элементов: немецкая фраза передается путем фонетической транскрипции китайскими иероглифами (施普列亨·济·德伊奇 – Shīpǔlièhēng·jì·déyīqí), отчество также транскрибируется (安德列耶维奇 – Āndélièyēwéiqí). Для разъяснения значения немецкой фразы добавляется примечание: «德语：您会说德语吗？» (Немецкий: Говорите ли вы по-немецки?). Этот подход сохраняет формальную структуру оригинала и поясняет значение иноязычного элемента, однако не отражает каламбурную связь между немецкой фразой и русским отчеством, что приводит к утрате комического эффекта.

В переводе Мань Тао и Сюй Циндао используется более комплексный подход: «邮政局长名叫伊凡·安德烈耶维奇，大伙儿和他讲话时都要添一声："施泼莱亨齐道伊奇，伊凡·安德烈伊奇？" 注：德语：您会讲德语吗？"安德烈耶维奇"快读时发音成为"安德烈伊奇"，和德语中"您会讲德语吗"最后一字的字尾的发音同韵。». Здесь также используется транслитерация немецкой фразы и русского имени, но принципиальное отличие заключается в расширенном комментарии, который не только объясняет значение немецкой фразы, но и раскрывает фонетическую основу каламбура: «"安德烈耶维奇"快读时发音成为"安德烈伊奇"，和德语中"您会讲德语吗"最后一字的字尾的发音同韵» (При быстром произношении «Андреевич» становится «Андреич», и его звучание созвучно с окончанием последнего слова в немецкой фразе «Говорите ли вы по-немецки?»). Такой подход позволяет китайскому читателю получить представление о фонетическом механизме каламбура, хотя непосредственно воспринять его в переводе невозможно. Хотя некоторые лингвисты придерживаются строгой позиции, согласно которой переводом каламбура может считаться только передача каламбура исходного языка каламбуром переводящего языка, практика показывает, что комментарии переводчика представляют собой важный способ компенсации потерь при переводе, позволяя сохранить информативную составляющую каламбура и частично передать его стилистическую функцию.

Еще одним интересным примером применения стратегии перевода с редакционным приемом служит передача культурно-специфического каламбура, связанного с именем Собакевича: *«Чичиков еще раз взглянул на него искоса, когда проходили они столовую: медведь! совершенный медведь! Нужно же такое странное сближение: его даже звали Михайлом Семеновичем»* [14]. Особенность данного каламбура заключается в его культурной обусловленности: сначала Чичиков сравнивает Собакевича с медведем на основе внешнего сходства или манеры поведения, а затем обнаруживается, что имя персонажа (Михаил) совпадает с традиционным наименованием медведя в русской культуре.

Оба китайских перевода демонстрируют сходный подход к передаче данного культурно-специфического каламбура: основной текст переводится прямо, с сохранением структуры оригинального высказывания, а культурная информация, необходимая для понимания каламбура, передается в примечании.

В переводе Чжэн Хайлина читаем: «两人穿过餐厅的时候，乞乞科夫又斜眼瞧了瞧索巴凯维奇，暗想：的确是狗熊！简直是一只真正的狗熊！说来奇怪，他的名字居然叫米哈伊尔·谢苗诺维奇，真是恰如其分。注：俄国人习惯用"米哈伊尔"的爱称"米沙"来称呼狗熊。». Переводчик точно передает структуру и содержание оригинала, а в примечании поясняет: «Русские обычно используют «Миша», уменьшительную форму от «Михаил», для обозначения медведя».

Перевод Мань Тао и Сюй Циндао также следует этой стратегии: «当他们走过饭厅的时候，乞乞科夫再一次瞟了他一眼，暗自想到：熊！一只十足地道的熊！还竟有这样的巧合：

甚至他的名字也叫作：米哈伊尔·谢苗诺维奇。注：俄俗把熊称作"米哈伊尔"，或简称"米沙"。». В примечании указывается: «По русскому обычаю медведя называют «Михаил» или сокращенно «Миша»».

Оба варианта перевода используют стратегию передачи каламбура с использованием пояснительных комментариев переводчика для компенсации культурных различий. Без таких пояснений китайский читатель не смог бы воспринять языковую игру, основанную на культурно-специфических представлениях, отсутствующих в китайской культуре [3]. Следует отметить, что хотя использование комментариев может нарушать плавность чтения, в данном случае это оправданное решение, позволяющее сохранить важный элемент художественной характеристики персонажа.

Перевод каламбура представляет собой одно из наиболее тонких и трудоёмких направлений художественного перевода, где на первый план выходят не только лексико-семантические соответствия, но и выразительные возможности языков, участвующих в коммуникации. Исследование китайских переводов романа Н. В. Гоголя «Мёртвые души» показывает, что выбор стратегии передачи языковой игры напрямую зависит от характера каламбура, его стилистической функции и степени культурной маркированности. В условиях значительных типологических различий между русским и китайским языками прямое воспроизведение каламбуров возможно лишь ограниченно – в первую очередь при наличии формального соответствия, как в случае омонимичных конструкций. В остальных случаях переводчики прибегают к компенсаторным стратегиям: замещению каламбура нейтральным выражением либо дополнению перевода пояснительным комментарием.

Проведенное исследование убедительно демонстрирует, что перевод каламбуров требует творческого подхода и глубокого понимания как исходного, так и целевого языка. Анализ переводов романа «Мёртвые души» на китайский язык показывает, что ни одна из стратегий перевода каламбуров не может считаться универсальной или оптимальной во всех случаях – выбор конкретного подхода определяется множеством факторов: структурой исходного каламбура, наличием аналогичных языковых механизмов в целевом языке, функцией каламбура в оригинальном тексте и общей стратегией переводчика. При этом наиболее успешными оказываются те переводческие решения, которые ориентированы на сохранение прагматического эффекта и смысловой глубины оригинала, даже если это требует отступления от формальной точности.

Опыт перевода каламбуров в «Мёртвых душах» может служить основой для более широких практических и теоретических разработок в области межъязыковой передачи языковой игры. Современные реалии глобального взаимодействия и роста межкультурной коммуникации требуют от переводчиков постоянного совершенствования методов, способных адекватно передавать сложные риторические конструкции. Перевод каламбура – это не просто техническая задача, а зона диалога между языками, культурами и системами мышления. Именно поэтому исследования в этой области должны получать развитие, формируя теоретические ориентиры и методологические основания для дальнейших прикладных решений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриева К. А. Говорящие имена в произведениях русских писателей / К.А. Дмитриева // Вестник науки. – 2018. – № 9. – С. 31-32.

2. Гафиятуллова Л. Ш. Особенности перевода имён собственных и каламбуров в сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес»: дис. ... бакалавра / Ульяновский государственный университет. – Ульяновск, 2013.

3. Гимадеева Э. Н. Отражение культурных ценностей в китайских рекламных текстах / Э. Н. Гимадеева, А. Д. Гилязева // Филологический аспект. – 2024. – № 10 (114). – С. 110-115.

4. Кириллова А. С. Лингвистическая природа каламбура и особенности его перевода / А.С. Кириллова // Вестник магистратуры. – 2016. – Т. 1, № 3 (54). – С. 60-62.

5. Маринина А. С. Каламбур и особенности его перевода / А. С. Маринина, В. М. Ибраимова // Теория и практика современной науки. – 2020. – № 8 (62). – С. 103-104.

6. Москвин В. П. Каламбур: приёмы создания и языковая основа // Филологические беседы. – 2011. – Т. 35. – С. 35-42.

7. Шугаева Н. Ю. Стратегии перевода на английский язык говорящих имён Н. В. Гоголя / Н. Ю. Шугаева, Н. В. Кормилина // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. – 2014. – № 4 (84). – С. 152-160.

8. Delabastita D., Henry J. Wordplay and Translation // The Translator. – 1996. – Vol. 2, No. 2. – P. 347–353.

9. Newmark P. A Textbook of Translation. – Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.

10. 冯芳芳 (Фэн Ф. Ф.). 俄罗斯文学作品中的双关语及其汉译研究 (Исследование каламбуров в русской художественной литературе и их перевод на китайский язык) : дис. ... магистра / 河南大学 (Хэнаньский университет). – 2021. – DOI: 10.27114/d.cnki.ghnau.2021.002381.

11. 张南峰 (Чжан Н. Ф.) Delabastita的双关语翻译理论在英汉翻译中的应用 (Применение теории перевода каламбуров Делабаститы в англо-китайском переводе) // 中国翻译. – 北京, 2003. – № 1. – С. 30-36.

12. 陈静 (Чэнь Цзин). 浅析汉英广告中双关语的翻译 (Краткий анализ перевода каламбуров в китайско-английской рекламе) // 科技信息 (Научно-техническая информация). – 2012. – № 15. – С. 275.

13. 高睿 (Гао Жуй). 德拉巴斯蒂塔双关语翻译理论在俄汉翻译中的应用 (Применение теории перевода каламбуров Делабаститы в русско-китайском переводе) : дис. ... магистра / 武汉大学 (Уханьский университет). – 2020. – DOI: 10.27379/d.cnki.gwhdu.2020.000478.

14. Гоголь Н.В. Мёртвые души [Электронный ресурс]. – Режим доступа: – https://www.litres.ru/book/nikolay-gogol/mertvye-dushi-171960/chitat-onlayn/

15. Oxford English Dictionary [Электронный ресурс]. – Режим доступа: – https://www.oed.com/dictionary/pun_n1?tab=meaning_and_use#27873500

УДК 81'25

О СТРАТЕГИЯХ ПЕРЕВОДА КИТАЙСКИХ ПОЛИТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ НА РУССКИЙ ЯЗЫК (НА МАТЕРИАЛЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ СИ ЦЗИНЬПИНА НА ЦЕРЕМОНИИ ОТКРЫТИЯ 3-ГО ФОРУМА МЕЖДУНАРОДНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА «ОДИН ПОЯС И ОДИН ПУТЬ»)

Хэ Юйтао
Аспирант факультета русского языка и литературы,
Гуандунского университета иностранных языков и международной торговли,
КНР, Гуанчжоу

Сяо Цзинъюй
Профессор,
Гуандунского университета иностранных языков и международной торговли,
КНР, Гуанчжоу

В статье исследуются особенности использования традиционных переводческих стратегий при передаче китайских политических текстов на русский язык на материале выступления Си Цзиньпина на церемонии открытия 3-го Форума международного сотрудничества «Один пояс и один путь». Выявляется закономерная связь между выбранными переводческими решениями и способами сохранения идеологической составляющей в тексте перевода. На междисциплинарной основе, сочетающей теорию перевода с положениями функциональной стилистики, дискурс-анализа и философской герменевтики, обосновывается тезис о приоритетности политической функции при переводе текстов данного типа.

Ключевые слова: переводческие стратегии, политический дискурс, выступление Си Цзиньпина, политическая идеология, функциональный перевод, межкультурная коммуникация, русско-китайский перевод.

ON THE TRANSLATION STRATEGIES FOR CHINESE POLITICAL TEXTS INTO RUSSIAN (BASED ON XI JINPING'S SPEECH AT THE OPENING CEREMONY OF THE 3RD BELT AND ROAD FORUM FOR INTERNATIONAL COOPERATION)

He Yutao
PhD student, Department of Russian Language and Literature,
Guangdong University of Foreign Studies,
China, Guangzhou

Xiao Jingyu
Professor, Guangdong University of Foreign Studies,
China, Guangzhou

The article examines the peculiarities of the application of traditional translation strategies in rendering Chinese political texts into Russian, based on the material of Xi Jinping's speech at the opening ceremony of the 3rd Belt and Road Forum for International Cooperation. The study reveals a systematic correlation between the selected translation choices and methods of preserving ideological components in the translated text. On an interdisciplinary basis combining translation theory, functional stylistics, discourse analysis,

and philosophical hermeneutics, the thesis of the priority of political function in the translation of such texts is substantiated.

Keywords: translation strategies, political discourse, Xi Jinping's speech, political ideology, functional translation, cross-cultural communication, Chinese–Russian translation.

*****

В современном глобализированном мире перевод политических текстов играет важную роль в международной коммуникации, обеспечивая не только передачу информации, но и трансляцию политических идей, ценностей и намерений между представителями различных лингвокультурных сообществ. Осенью 2013 года председатель КНР Си Цзиньпин выдвинул инициативу по совместному строительству «Экономического пояса Шёлкового пути» и «Морского Шёлкового пути XXI века», что ознаменовало официальный запуск проекта «Один пояс и один путь» (ОПОП). Инициатива ОПОП направлена на укрепление международного сотрудничества, достижение взаимной выгоды и обеспечение устойчивого развития стран-участниц. Впоследствии в рамках ОПОП была сформирована новая платформа взаимодействия по вопросам глобального управления – Форум международного сотрудничества «Один пояс и один путь», приобретший международное влияние. В октябре 2023 года, в связи с 10-летием инициативы, в Пекине состоялся третий саммит форума, ознаменовавший переход к новому этапу развития данной инициативы. Российская Федерация занимает важное место в реализации инициативы ОПОП, выступая в качестве стратегического партнера Китая, транспортно-логистического узла Евразии и участника энергетического, инфраструктурного и геополитического сотрудничества. В контексте российско-китайского взаимодействия перевод программного выступления Си Цзиньпина на церемонии открытия 3-го форума приобретает особую значимость.

Целью настоящего исследования является изучение переводческих приёмов, используемых при переводе китайских политических текстов на русский язык, а также выявление взаимосвязи между выбором переводческих решений и трансляцией политической идеологии.

Под традиционными переводческими стратегиями в настоящем исследовании понимается совокупность переводческих приёмов (дословный перевод, транслитерация, вольный (свободный) перевод, добавление, опущение и грамматические замены), направленных на реализацию стратегических задач перевода: передачи идеологических аспектов исходного текста и адаптации его содержания к принимающему лингвокультурному контексту.

Исследование официального перевода выступления Си Цзиньпина показывает применение различных переводческих трансформаций [3], обусловленных необходимостью решения двух основных задач – передачи идеологических аспектов исходного текста и адаптации материала к принимающему лингвокультурному контексту. Указанные задачи определяют специфику перевода политических текстов, функционирующих в политической коммуникации для передачи информации, выражения политических позиций и формирования политического мировоззрения аудитории. Методологической основой исследования служит комплексный подход, объединяющий положения теории перевода [2], функциональной стилистики [1], теории дискурса [9] и герменевтики [10]. Анализ переводческих приёмов (трансформаций) углубляет понимание переводческих стратегий как целостной системы методологических подходов, обеспечивающих решение специфических задач политического перевода.

Дословный перевод, характеризующийся максимальным сохранением в переводном тексте синтаксической структуры, порядка слов и морфологических

особенностей исходного текста, преобладает среди применяемых в рассматриваемом материале приёмов. Дословная передача имеет особую значимость для обеспечения точного воспроизведения основных семантических элементов и политико-идеологических концептов. В исследуемом материале приём дословного перевода иллюстрируют случаи точной передачи основополагающих понятий китайского политического дискурса: «"一带一路"倡议» [8] переведено как «Инициатива «ОПОП/Один пояс и один путь»» [7], выражение «共商共建共享» [8] представлено как «совместные консультации, совместное строительство и совместное использование», а словосочетание «廉洁之路» – как «честный путь» [7].

Транслитерация преимущественно используется для передачи имён собственных, включая личные имена, географические наименования и названия организаций, путем воспроизведения фонетической оболочки исходного слова средствами фонетической системы языка перевода. Перевод выступления Си Цзиньпина содержит примеры использования данного приёма: китайское словосочетание «鲁班工坊» [8] переведено как «мастерская Лу Бань» [7], а наименование «良渚论坛» [8] как «Форум Лянчжу» [7]. Использование транслитерации часто создает определенные трудности в интерпретации текста, поскольку референциальная связь между исходным словом и обозначаемым объектом становится менее очевидной для реципиента [4], и национально-культурные коннотации оригинала могут оказаться непрозрачными для читателя перевода. Эффективным решением данной проблемы является сочетание транслитерации с поясняющим комментарием, например, расширение приведенных выше имен собственных до формулировок «мастерская «Лу Бань» (известный мастер в древнем Китае)» и «Форум Лянчжу (древняя китайская цивилизация, расположенная в нижнем течении реки Янцзы)». В рассматриваемом переводе поясняющие комментарии отсутствуют, что обусловлено стремлением сохранить лаконичность текста, поскольку данные лексические единицы не содержат критически важной информации и существенно не влияют на восприятие исходного текста. Включение дополнительных пояснений привело бы к увеличению объема перевода и нарушению синтаксической компактности предложений.

Вольный (свободный) перевод представляет собой вариант межъязыковой передачи содержания, при котором переводчик интерпретирует исходный текст, внося изменения для эффективного воспроизведения смысла и стилистических особенностей оригинала на языке перевода. Данный приём отличается от дословного перевода, предоставляя переводчику свободу в интерпретации и передаче смысловых нюансов текста. Аналогично транслитерации, вольный перевод часто применяется при работе с безэквивалентной лексикой, лексемами с выраженным национально-культурным компонентом и метафорическими выражениями. Примером реализации приёма вольного перевода в исследуемом материале служит фрагмент из выступления Си Цзиньпина: «……"一带一路"合作从"大写意"进入"工笔画"阶段» [8] переведен как «…эскиз картины «Один пояс и один путь» уже сделан, теперь мы переходим к тщательному выписыванию ее деталей» [7]. Лексические единицы «大写意» и «工笔画» в оригинальном тексте обозначают соответственно «китайский живописный стиль, стремящийся к свободной передаче настроения и идеи автора, а не к копированию предметов» и «китайский живописный стиль с тщательной прорисовкой и насыщенными цветами, стремящийся к реализму». Автор исходного текста использует метафору с национально-культурной окраской для обозначения перехода инициативы ОПОП на новый этап развития. Буквальный перевод данного фрагмента создал бы громоздкую конструкцию, затрудняющую восприятие метафоры русскоязычной аудиторией. Для обеспечения плавности перевода с сохранением информационного содержания переводчики применяют приём добавления элементов, отсутствующих в оригинальном тексте. В то же время для достижения лаконичности и устранения избыточности используется приём опущения некритичной или повторяющейся информации.

Приёмы добавления и опущения характерны для перевода между языками с существенными различиями в синтаксических структурах, что свойственно китайско-русской языковой паре. Главным критерием при использовании любого переводческого приёма остается сохранение смысловой адекватности оригиналу. Русский перевод выступления Си Цзиньпина содержит примеры применения приёмов добавления и опущения. В случаях использования добавлений наблюдается учет переводчиком культурного фона читательской аудитории – в текст вводится дополнительная информация, облегчающая понимание исходного содержания, что иллюстрирует пример: «**沿海地**区开放发展更上一层楼» [8] переведено как «На новую высоту поднялось сотрудничество восточного побережья Китая с зарубежьем» [7]. Исходное словосочетание «**沿海地**区» (прибрежные районы) дополнено уточнением «восточное побережье Китая», что облегчает географическую локализацию для читателей, не обладающих достаточными фоновыми знаниями о Китае. Приём опущения применяется при переводе специфического для китайского языка приёма риторики – феномена «взаимопроникновение текстов» (**互文**), при котором два компонента предложения относятся к одному объекту, создавая избыточность, хотя фактически выполняют эмфатическую функцию. При таких условиях переводчик обоснованно опускает семантические повторы, что демонстрирует пример: «赠人玫瑰则手有余香，成就别人也是帮助自己» [8] переведено как «Помогая другим – помогаешь себе» [7]. Первая часть оригинала «赠人玫瑰则手有余香» представляет собой идиоматическое выражение со значением «Подаришь другим розы, и свои руки будут ароматны», семантически дублирующее следующую часть «**成就**别人也是帮助自己» (Достигать других значит помогать себе), что позволяет переводчику опустить первый компонент.

Аналогичный приём наблюдается в переводе фразы «（应对各种全球性风险和挑战，）我们要有乱云飞渡仍从容的定力» [8] как «(В условиях турбулентной международной обстановки) крайне важна трезвость и решимость» [7]. Выражение «乱云飞渡仍从容», восходящее к стихотворению Мао Цзэдуна 1961 года со значением «Пролетели мимо хаотичные облака, а я всё ещё был спокоен», семантически эквивалентно понятию «**定力**» (решимость), однако обладает стилистической и культурно-исторической окраской. Объединение двух компонентов позволило переводчику избежать смысловых повторов и сделать текст более доступным для восприятия русскоязычной аудиторией.

Грамматическая замена представляет собой переводческий приём, при котором грамматическая единица оригинального текста преобразуется в единицу языка перевода с иным грамматическим значением, выражаясь в трансформации существительного в глагол, прилагательного в существительное и других морфологических модификациях. Примером применения данного приёма служит случай, когда переводчик избегает использования инфинитива или повелительного наклонения, используя субстантивные конструкции для придания высказыванию формального и стилистически уместного характера: «**不搞意**识形态对立，不搞地缘政治博弈，也不搞集团政治对抗反对单边制裁，反对经济胁迫，也反对"脱钩断链"» [8] переведено как «Тут нет места блоково-идеологической конфронтации и геополитическим играм, нет места односторонним санкциям, экономическим шантажам и попыткам «разъединения»» [7]. Структурные различия между китайским языком, относящимся к аналитическому типу, и русским, принадлежащим к синтетическому типу, обусловливают необходимость грамматических преобразований.

Сложные китайские предложения, включающие три и более параллельных простых конструкций, при переводе на русский язык требуют либо разделения на несколько предложений, либо модификации синтаксических связей между компонентами для достижения интегрированной структуры. В процессе синтаксической реорганизации части речи лексических единиц подвергаются изменениям, что демонстрируют примеры: «当前，世界之变、时代之变、历史之变正以前

所未有的方式展开» [8] переведено как «В современном мире происходят беспрецедентные исторические и эпохальные перемены» [7]. В исходном тексте последовательно приводятся три фразы – «世界之变» (изменение мира), «时代之变» (изменение эпохи) и «历史之变» (исторические изменения). Для достижения лаконичности переводчик преобразовал данные субстантивные словосочетания в адъективно-субстантивную конструкцию – «исторические и эпохальные перемены в современном мире».

Аналогичная трансформация наблюдается в переводе фразы «只要各国有合作的愿望、协调的行动，天堑可以变通途» [8] как «Готовность к взаимодействию и координации поможет нам преодолеть всяческие трудности и препятствия» [7]. Оригинальная конструкция «只要各国.....» (Если все страны.....) представляет собой условное придаточное предложение. Для конверсии сложного предложения в простое переводчик трансформировал данный компонент в субстантивную фразу, функционирующую в качестве подлежащего.

Анализ приведенных выше примеров свидетельствует о том, что перевод выступления Си Цзиньпина на церемонии открытия форума представляет собой комплексное применение различных переводческих приёмов, обнаруживающее определенную закономерность. Сущность данной закономерности обусловлена спецификой политического текста, который функционирует в политическом контексте для передачи политической информации, артикуляции политических позиций и воздействия на политическое сознание адресатов. Природа этой специфики и характер выполняемой функции непосредственно влияют на процесс перевода данного типа текста. Рассмотрение данного вопроса возможно с позиций различных научных дисциплин и направлений.

В основе любого текста лежит совокупность языковых знаков, организация которых варьируется в зависимости от семантического содержания, коммуникативной цели и ситуативного контекста. Данная проблематика входит в область изучения функциональной стилистики, в рамках которой традиционно выделяются пять функциональных стилей: научный, официально-деловой, газетно-публицистический, художественный и разговорный [1, с. 58-72]. Газетно-публицистический стиль, к которому относится выступление Си Цзиньпина, характеризуется наличием двух основных функций – информативной и воздействующей, что проявляется в интерпретации социальной реальности и формировании общественного мнения.

Переходя от лингвостилистического к дискурсивному подходу, необходимо отметить концепцию М. Фуко, согласно которой текст представляет собой не просто комбинацию знаков, а совокупность дискурсивных практик. Дискурс в данной трактовке выступает как инструмент конструирования реальности, установления симбиотических отношений между знанием и властью посредством категоризации, номинации и интерпретации, а также легитимации властных отношений в повседневной жизни [9, с. 150-180]. В соответствии с данным подходом политический текст функционирует как поле дискурсивной борьбы за власть, а политические дискурсы в тексте участвуют в формировании субъективности и социального порядка. В этом процессе идеологические компоненты, реализуемые в семантике и стилистике политического дискурса, играют главную роль.

Герменевтический аспект перевода политических текстов заключается в том, что перевод предполагает не только передачу содержания, но и его понимание и интерпретацию, которые, в свою очередь, способствуют углублению этого понимания. Согласно теории Г.-Г. Гадамера, понимание, толкование и перевод текста представляют собой «слияние горизонтов» автора и читателя [10, с. 311]. Если рассматривать «горизонт» как идеологический контекст обеих сторон (включающий культурные, политические, религиозные и иные аспекты), то для достижения этого слияния и адекватного понимания политического текста учет «горизонта» читателя может иметь большее значение, чем дословная передача оригинала.

Таким образом, политическая функция в текстах политического дискурса играет доминирующую роль, обусловленную целью и контекстом коммуникативной ситуации. Данный функциональный приоритет диктует необходимость учитывать при выборе переводческих приёмов два ключевых аспекта – сохранение идеологической составляющей исходного текста и адаптацию оригинала к целевому культурному контексту. При этом выражение идеологии представляется более значимым, поскольку именно оно требует органичной интеграции перевода в целевой контекст. Внимание переводчика к этим задачам наглядно демонстрируют следующие примеры из перевода выступления Си Цзиньпина:

a) «**我**们追求的不是中国独善其身的现代化，而是期待同广大发展中国家在内的各国一道，共同实现现代化。……**中方愿同各方深化**"**一**带一路"**合作伙伴**关系……» [8].

«Мы стремимся отнюдь не только к собственной, а к совместной модернизации со всеми государствами, прежде всего развивающимся миром. …Китай готов вместе со всеми сторонами развивать партнерские отношения в рамках ОПОП…» [7].

В данном фрагменте отрицание «**不是**» (не) передано усиленным вариантом «отнюдь не», словосочетание «发展中国家在内的各国» (все страны, в том числе и развивающиеся страны) переведено с изменением акцента – «все государства, прежде всего развивающийся мир», а конструкция «**中方愿**……» (у Китая желание...) трансформирована в более определенное «Китай готов…». Данные переводческие решения акцентируют приверженность Китая принципам мирного и скоординированного развития, демонстрируют решимость продолжать продвижение инициативы ОПОП и подчеркивают статус развивающихся стран как приоритетных партнеров.

b) «**祝第三**届"**一**带一路"国际合作高峰论坛圆满成功！» [8].

«Желаю участникам Форума плодотворной работы и успехов» [7].

В исходном тексте выражается пожелание успеха форуму как мероприятию, тогда как в переводе адресатом пожелания становятся участники форума. Данная трансформация обусловлена учетом «горизонта» слушателей, то есть ориентацией на речевые и культурные конвенции, характерные для целевой аудитории.

Особую роль в выражении идеологии и адаптации к целевому контексту играет перевод ключевых понятий. Так, словосочетание «丝绸之路» (Шёлковый путь) переведено как «Великий шёлковый путь», что подчеркивает историческую значимость торгового маршрута и его современную преемственность. Концепт «**命**运共同体» передан как «Сообщество с единой судьбой» вместо возможного варианта «Сообщество с общей судьбой», что усиливает идею взаимосвязанности и взаимозависимости судеб различных стран и регионов.

Проведенный анализ демонстрирует, что выбор переводческих приёмов при работе с любым текстом определяется коммуникативной целью и контекстом функционирования оригинала. Идеологический компонент выступает значимым фактором, оказывающим существенное влияние на практику перевода политических текстов. При переводе политического текста данный выбор необходимо подчинять политической функции исходного материала, что обеспечивает адекватное отражение заложенной в нем идеологии и эффективную адаптацию к целевому контексту [5, с. 157].

На основании результатов проведенного исследования представляется возможным определить перспективные направления дальнейшего изучения проблем перевода политических текстов. В теоретическом аспекте перспективным представляется развитие сравнительных исследований политических концептов в разных языках, разработка новых переводческих методик, включая критический перевод и метафорическое моделирование, а также углубленное изучение переводческой философии «полифонии». В практическом аспекте целесообразно формирование специализированного корпуса политических дискурсов, проведение исследований восприятия переводных текстов реципиентами целевого языка и совершенствование соответствующих переводческих сервисов. Особого

внимания заслуживает также проблематика китайского перевода политических текстов с других языков как инструмента анализа общественного мнения и внешнеполитических позиций различных государств и регионов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кожина М. Н. Стилистика русского языка / М. Н. Кожина. – Москва: Издательство «ФЛИНТА» «Наука», 2008. – 464 с.
2. Лю Мицин. Современная теория перевода / Лю Мицин. – Пекин: Китайская международная переводческая и издательская корпорация, 1990. – 240 с. (刘宓庆. 当代翻译理论[M] / 刘宓庆. – 北京: 中国对外翻译出版公司, 1990. – 240页.)
3. Фёдоров А. В. Введение в теорию перевода: Лингвистические проблемы / А. В. Фёдоров. – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1953. – 336 с.
4. Цю Дапин. О дуалистическом единстве переводческой ориентации политического дискурса / Цю Дапин // Журнал Центрального южного университета (Социальные науки). – 2018. – № 6. – С. 78-84. (邱大平. 论政治话语外宣翻译取向的二元统一[J] / 邱大平 // 中南大学学报(社会科学版). – 2018. – № 6. – 78-84页.)
5. Чжан Тундэ. Стратегия построения идеологии при переводе политических документов / Чжан Тундэ // Журнал Восточно-Китайского университета науки и технологии (социальные науки). – 2014. – № 2. – С. 155-159. (张同德. 政治文献文本翻译中意识形态的建构策略[J] / 张同德 // 华东理工大学学报（社会科学版）. – 2014. – № 2. – 155-159页.)
6. Чжу Инли. Роль культурологического фактора в переводе общественно-политических текстов с китайского на русский язык / Чжу Инли // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2022. – № 2. – С. 115-126.
7. Полный текст выступления председателя КНР Си Цзиньпина на церемонии открытия 3-го Форума международного сотрудничества «Один пояс, один путь» [Электронный ресурс] // CGTN. – 18 окт. 2023. – URL: https://russian.cgtn.com/news/2023-10-18/1714512421674168321/index.html (дата обращения: 18.10.2023).
8. 习近平在第三届"一带一路"国际合作高峰论坛开幕式上的主旨演讲（全文） [Электронный ресурс] // ИА Синьхуа. – 18 окт. 2023. – URL: https://www.gov.cn/yaowen/liebiao/202310/content_6909882.htm (дата обращения: 18.10.2023).
9. Foucault M. L'archéologie du savoir / M. Foucault. – Paris: Éditions Gallimard, 1969. – 288 p.
10. Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik / H.-G. Gadamer. – Paul Siebeck: J.C.B. Mohr, 1960. – 486 s.

ИСТОРИЯ

УДК 93/94

ПРАВОВОЕ РЕГУЛИРОВАНИЕ ЖИЛИЩНО-КОММУНАЛЬНОГО КОМПЛЕКСА В ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИИ ДО НАЧАЛА 2000-Х ГОДОВ

Упоров И.В.
Д.и.н., к.ю.н., профессор,
Российская академия естествознания,
г. Краснодар

Исследуются особенности законодательного регулирования в постсоветской России такой важнейшей сферы для всех жителей страны, как жилищно-коммунальный комплекс (жилищно-коммунальная сфера). При этом хронологический рамки исследования ограничиваются первым, начальным этапом реформирования данной сферы после распада СССР, и охватывают 1991 – начало 2000-х гг. Выявляются основные тенденции правовой регламентации жилищно-коммунального комплекса, дается оценка принимаемым законам и другим нормативно-правовым актам. Анализируются также научные труды, где затрагивается данная тема, при этом внимание акцентируется на социально-экономическом аспекте. Отмечается, что основная ошибка законодателя в рассматриваемый период заключалась в недостаточном учете реального положения в сфере жилищно-коммунального хозяйства, которое оказалось неготовым к быстрому переходу экономики России на рыночные отношения в начале 1990-х гг.

В работе изучена специфика регулирования тарифной политики в постсоветском пространстве, отражая тенденции исследуемого периода. Также анализируется деятельность коммунальных организаций различных форм собственности, и реализация основных принципов управления ЖКХ. Автор актуализирует вопрос о соотнесении качества коммунальных услуг и тарифов на них, а также вопросы удовлетворенности потребителей.

Затрагивая исторический аспект становления системы жилищно-коммунального хозяйства, автор указывает на особенности постсоветского периода и те проблемы правового регулирования, с которыми приходилось сталкиваться специалистам отрасли. Кроме того, важным аспектом является то, что исследование проводится на стыке правовой и исторической науки с приоритетом изучения динамики правового регулирования ЖКХ с начала XX века до начала XXI.

Ключевые слова: жилищно-коммунальный комплекс, постановление, тарифы, указ, местное самоуправление, жилищный кодекс, историческое развитие, коммунальные услуги

LEGAL REGULATION OF HOUSING AND MUNICIPAL SERVICES COMPLEX IN POST-SOVIET RUSSIA BEFORE THE BEGINNING OF THE 2000TH

Uporov I.V.
D.Sc. (Hist.), Ph.D. (Law), Professor,
Russian Academy of Natural Sciences,
Krasnodar

The article examines the features of legislative regulation in post-Soviet Russia of such an important sphere for all residents of the country as the housing and communal services complex (housing and communal services sphere). At the same time, the chronological framework of the study is limited to the first, initial stage of reforming this sphere after the collapse of the USSR, and covers 1991 – early 2000s. The main trends in legal regulation of the housing and communal services complex are identified, and the adopted laws and other regulatory legal acts are assessed. Scientific works that touch on this topic are also analyzed, with attention focused on the socio-economic aspect. It is noted that the main mistake of the legislator in the period under review was the insufficient consideration of the real situation in the sphere of housing and communal services, which turned out to be unprepared for the rapid transition of the Russian economy to market relations in the early 1990s.

The paper examines the specifics of tariff policy regulation in the post-Soviet space, reflecting the trends of the period under study. It also analyzes the activities of communal organizations of various forms of ownership, and the implementation of the basic principles of housing and communal services management. The author actualizes the issue of correlating the quality of utilities and tariffs for them, as well as issues of consumer satisfaction.

Touching upon the historical aspect of the formation of the housing and communal services system, the author points out the features of the post-Soviet period and the problems of legal regulation that industry specialists had to face. In addition, an important aspect is that the research is conducted at the junction of legal and historical science with the priority of studying the dynamics of legal regulation of housing and communal services from the beginning of the twentieth century to the beginning of the XXI century.

Keywords: housing and communal services, resolution, tariffs, decree, local government, housing code, historical development, utilities

*****

Актуальность изучения тематики правового регулирования тарифов ЖКХ обусловлена противоречивостью формирования ценообразования на коммунальные услуги и в ряде случаев у населения отсутствует понимание того, по какому принципу создаются платежные документы с повышением цен, а качество предоставления коммунальных услуг остается прежним.

Важно не просто разобраться в особенностях правового регулирования тарифов и ценообразования, но и проследить динамику их исторического развития, понять, что является движущей силой конкретизации цен и нормативно- правового регулирования данного процесса.

Наиболее интересным представляется исследование темы начиная с 1928 г., когда можно говорить о начале становления централизованной системы закрепления в праве жилищной политики. Именно поэтому в контексте работы ярко прослеживается правовой аспект, несмотря на основную историческую линию.

Автору важно выявить динамику не только законодательства, но и самого содержания деятельности в жилищно- коммунальной сфере, определить принципы

и критерии качества предоставления коммунальных услуг. При этом используется сочетание теоретических и практических исследований, а также анализ публикаций, которые посвящены изучению сферы ЖКХ, ее проблемам и рискам.

В исследовании были использованы две группы источников:

-нормативно- правовые акты, отражающие регулирование формирования тарифов в сфере ЖКХ (Федеральные законы, Постановления Правительства, Жилищный кодекс). Они позволяют получить первичную информацию о соответствующих нормах права, а также выявить динамику их исторической трансформации;

- публикации современных исследователей посвящены различным аспектам темы исследования: общим вопросам управления сферой ЖКХ (Л.П. Ягодина [8], Е.В. Шишкина [12], Н. К. Кемайкин [20] и пр.), изучению исторического компонента развития правового регулирования в сфере ЖКХ (И. С. Саввина), а также проблемах и рисках в данной области (И.А. Бондаренко, О.А. Асланова [19]).

Длительный период система жилищно-коммунального хозяйства в СССР основывалась на централизованной плановой экономике. Системное регулирование этой сфере началось еще в довоенное время, в частности, важным являлось принятое в 1928 г. Постановлении ВЦИК и СНК РСФСР о порядке эксплуатации и использования жилищного фонда, принадлежащего местным советам, предприятиям промышленности и транспорта[1]. И позже была сформирована соответствующая нормативно-правовая база, в основном в правительственных постановлениях и ведомственных актах. При этом, с учетом развития промышленности, предусматривавшей рост численности городского населения, сложился институт ведомственного жилья, когда предприятия должны были обеспечивать управление этим жильем. В целом же всей системой жилищно-коммунального хозяйства управляли исполнительные комитеты местных Советов, определявшие строительство вневедомственного жилья и распределение среди нуждающихся граждан, и прежде всего это касалось многоквартирных домов в городской местности (в сельской местности применительно к частным домам речь шла лишь о внешней инфраструктуре в виде дорог, водопроводов и т.д.)

В контексте административного регулирования экономики многие вопросы местного значения детально определялись вышестоящими инстанциями, в частности, в 1967 г. было принято постановление СМ СССР[2], в котором был определен порядок возмещения жилищно-эксплуатационным организациям затрат на содержание внутридомовых инженерных систем со стороны предприятий водо, – тепло- и электроснабжения. В 1978 г. было принято новое аналогичное[3], которое определило курс на передачу ведомственного жилья в ведение местных Советов и наметило меры по развитию ремонтно-строительного производства. И хотя вышеуказанные принятые решения в совокупности определили важные направления изменений в жилищно-коммунальной сфере, но реализация этих документов была затруднена ввиду опять же их ориентации на административную экономику, и многие положения так и остались на бумаге. И уже в годы известной горбачевской «перестройки» принимается еще одно аналогичное, и последнее на союзном уровне в истории СССР, теперь уже партийно-правительственное Постановление[4], определившее пути развития жилищно-коммунальной сферы уже с учетом «перестроечных» времен, то есть с ориентацией на самоокупаемость предприятий. В том же ключе было и изданное несколько позже Постановление Совета Министров РСФСР[5].

Указанные меры несколько активизировали работу жилищно-коммунального комплекса, однако накопившихся проблем решить так и не удалось. После распада СССР в 1991 г. уже в постсоветской России жилищно-коммунальное хозяйство с неизбежностью должно было быть реформировано, поскольку в стране был взят курс на рыночную экономику и введением частного предпринимательства, что нашло закрепление в Конституции России 1993г. Указанные преобразования осуществлялись довольно болезненно (как, впрочем, и в других областях экономики). Как отмечает М.В. Исаев, система управления жилищно-коммунальным

комплексом в переходный период (начало 1990-х гг.) была по сути разрушена, а ясности в том, как ею управлять, не было [6, с. 27]. К тому же система местной власти (местные Советы народных депутатов) также реформировалась – заменялась системой местной самоуправления, которая еще только формировалась в соответствии со ст. 12 Конституции России. И вот это разъединение жилищно-коммунального комплекса от местных Советов народных депутатов повлекло значительные негативные последствия, поскольку жилищно-коммунальное хозяйство на несколько лет – пока шел очень трудный и противоречивый процесс приватизации государственного имущества – на некоторый срок оказалось очень слабоуправляемым. Определенные меры принимались, но в условиях общего разлада в управляемости в государстве их эффективность была низкой.

Так, принятым в конце 1992 г. Законом РФ «Об основах федеральной жилищной политики» [7] предусматривались следующие принципы, соответствующие рыночной экономике в данной сфере: развитие частной собственности и ее защита; развитие конкуренции; обеспечение социальных гарантий в области жилищных прав граждан и др. Вместе с тем в литературе отмечается, что в новой жилищной политике не нашли отражения такие цели, как совершенствование системы управления; внедрение ресурсосберегающих технологий; проведение аудита и экспертиз тарифов, создание механизма их формирования; качества услуг[8, с. 38]. Там же было определено, что к 1998 г. отрасль жилищно-коммунального хозяйства должна перейти на полную самоокупаемость. Однако реальности не давали оснований для столь оптимистических перспектив.

Существенную роль имела и политическая составляющая – перед выборами в Государственную Думу ФС РФ депутаты в 1995 г. из популистских соображений значительно расширили систему льгот на оплату услуг жилищно-коммунального хозяйства, не озаботившись о том, каким образом предприятиям жилищно-коммунального хозяйства компенсировать недобор денежных средств как следствие льгот. Все это поставило жилищно-коммунальное хозяйство в очень сложное положение. Такого рода оценки были даны в Указе Президента РФ от 28 апреля 1997 г. о реформе жилищно-коммунального хозяйства [9]. Там же отмечалось, что финансовая зависимость жилищно-коммунальной сферы от бюджета, а также соответствующих ведомств и предприятий негативно сказывалась на ее работе и из-за остаточного выделения средств, и в не меньшей степени из-за незаинтересованности в их рациональном использовании. Отсутствовали возможности координации работы и маневрирования ресурсами в результате повсеместной ведомственной разобщенности жилья и коммунальной сети. Предприятия промышленности, сельского хозяйства, строительства и других отраслей хозяйства, на балансе которых находилось жилищно-коммунальное хозяйство, вынуждены были заниматься несвойственными им функциями. Положение усугублялось тем, что в 1995 году реальные доходы населения снизились на 13 процентов, в связи с чем рост тарифов на жилищно- коммунальные услуги оказался для него особенно болезненным. Сложившаяся ситуация потребовала увеличения конечного срока перехода предприятий жилищно- коммунального хозяйства на самоокупаемость с 5 до 10 лет. Указывалось далее. что органы местного самоуправления должны устанавливать тарифы на жилищно-коммунальные услуги для населения, исходя из оценки реальных доходов граждан и затрат, необходимых для поддержания работоспособности систем инженерного жизнеобеспечения населенного пункта. Если на предыдущем этапе реформирования жилищно-коммунального хозяйства увеличение доли затрат, покрываемых за счет платежей населения, происходило в основном путем повышения тарифов на жилищно-коммунальные услуги, то на новом этапе целесообразно сосредоточить усилия на рационализации и снижении издержек производителей услуг, поскольку есть все основания полагать, что опережающий инфляцию рост стоимости жилищно-коммунальных услуг был в значительной степени связан с монополией предоставляющих их организаций [9].

В данном Указе констатировалось также, что развитие конкуренции в жилищно-коммунальной сфере осуществляется в целях создания условий для преодоления негативных последствий монопольного или доминирующего положения (в том числе технологически обусловленного) организаций жилищно-коммунального хозяйства путем: формирования органами местного самоуправления муниципального заказа на обслуживание и развитие объектов жилищно-коммунального назначения; организации системы расчетов за произведенные и потребленные жилищно-коммунальные услуги на основе договоров, а также применения экономических санкций за нарушение договорных обязательств; привлечения на равноправной основе организаций различных форм собственности для оказания жилищно- коммунальных услуг. В основу системы управления жилищно-коммунальным хозяйством могут быть положены рациональное разделение функций и организация взаимоотношений между собственником – домовладельцем, управляющей организацией, подрядными организациями различных форм собственности, осуществляющими обслуживание жилищного фонда и объектов инженерной инфраструктуры, и органом, уполномоченным осуществлять государственный контроль за предоставлением населению жилищно-коммунальных услуг необходимого качества, за использованием и сохранностью жилищного фонда независимо от его принадлежности [9].

Следует отметить, что этот акт можно считать как фундаментальный с точки зрения развития жилищно-коммунального хозяйства в нашей стране. Одно из его достоинств заключается в том, что государство официально констатировало реальное, чрезвычайно сложное положение в области жилищно-коммунального хозяйства. В нем имелся ключевой, стратегический тезис, который на фоне остальных положений указа, носивших во многом общий характер, выделяется своим радикализмом для российского общества: «Единственным способом преодоления кризиса является изменение системы финансирования, то есть переход от бюджетного дотирования к оплате в полном объеме жилищно-коммунальных услуг потребителями при условии обеспечения социальной защиты малообеспеченных семей и экономического стимулирования улучшения качества обслуживания» [9].

Тогда же постановлением Правительства РФ[10] был определен перечень городов, где уже в том же 1997 г. следовало приступить к реформированию жилищно-коммунальной сферы (Казань, Канск, Магадан, Тобольск, Нальчик, Новгород, Новочеркасск, Нижний Новгород, Петрозаводск, Санкт – Петербург, Самара, Ульяновск, Череповец, Ярославль). Позже был принят еще ряд программных документов. Так, Постановлением Правительства РФ от 17 сентября 2001 г. «О федеральной целевой программе "Жилище" на 2002 – 2010 годы» [11] предусматривалось привлечение инвестиций в жилищно-коммунальный комплекс; обеспечение доступности жилья; повышение устойчивости, надежности и эффективности функционирования жилищно-коммунального комплекса; развитие рыночных механизмов функционирования жилищно-коммунального хозяйства (в том числе запуск рыночного механизма финансирования жилищно-коммунального хозяйства) и др.

Как отмечается в этой связи в литературе, наблюдавший в такого рода документах повтор целей без их уточнения и развития, смещение акцентов в сторону менее конкретной формулировки говорят о том, что цель достигнута не была, а изначальная непродуманность формулировок целей не дает четкого представления о процессе проведения реформы жилищно-коммунального комплекса и ее конечном результате [8, с. 41]. С этим выводом можно в целом согласиться. Вместе с тем нельзя разделить позицию о том, что в рассмотренной выше Концепции реформы жилищно-коммунального хозяйства нет стратегической цели, даны только тактические, не соблюдена их иерархическая соподчиненность, – это в Концепции всё же имеется, на что обращается внимание в литературе[12, с. 95].

А из недостатков Концепции следует выделить прежде всего недостаточный учет сложившихся реалий (они оказались значительно более худшими) в сфере

жилищно-коммунального хозяйства. Это касалось и вопросов управления в данной сфере. Как отмечается в литературе, основное бремя исполнения реформы жилищно-коммунальной сферы было возложено именно на органы местного самоуправления, так как федеральный центр и органы власти субъектов РФ в основном осуществляют финансирование программы, а конкретные действия должны совершаться на муниципальном уровне. Однако бюджетные расходы на нужды жилищно-коммунального хозяйства оказались очень большими, а средств на капитальный ремонт и реконструкцию выделялось гораздо меньше, чем необходимо, при этом структура цены на жилищно-коммунальные услуги не прозрачна, не определено, что такое 100-процентная их оплата, эта величина постоянно корректируется, так как не определен экономически обоснованный тариф на ряд жилищно-коммунальных услуг в полном объеме [13, с. 48].

К этому следует добавить, что действовавший в рассматриваемый период федеральный муниципальный закон о местном самоуправлении, принятый в 1995 г. [14], довольно быстро показал несоответствие его норм реальному положению по многим вопросам, в том числе связанным с жилищно-коммунальным комплексом. В частности, этим актом местному самоуправлению предусматривалась широкие полномочия (самые широкие за всю историю России) в решении вопросов местного значения. Указывалось также, что федеральные органы государственной власти обеспечивают муниципальным образованиям минимальные местные бюджеты путем закрепления доходных источников для покрытия минимально необходимых расходов местных бюджетов [14]. В реальности, однако, складывалась иная практика, и предложенный подход далеко не во всем отвечал потребностям и нуждам жителей муниципальных образований.

И к рубежу 2000 г. стало ясно, что выбранная модель местного самоуправления была введена без должного учета исторических традиций и менталитета российского населения, без какого-либо опыта функционирования органов местной власти в условиях относительно широкой ее самостоятельности и, что принципиально, без учета очень сложного финансового состояния муниципальных образований (в абсолютном большинстве муниципальных образований местные бюджеты были и остаются дотационными [15; 16 и др.]). К правящей элите России пришло понимание того, что публично-властные отношения в сфере местного самоуправления требуют серьезного реформирования, и неудовлетворительное состояние в жилищно-коммунальном хозяйстве были одним из важным индикаторов в формировании такой позиции. В частности, ряд губернаторов публично озвучивали мысль о том, что коль скоро они отвечают за состояние дел в субъекте Федерации, то соответственно должны иметь и полномочия в части влияния на местные дела. Тем самым был задан однозначно направленный вектор по сужению полномочий органов местного самоуправления и, соответственно, по расширению полномочий органов региональной власти.

Подводя итоги нашей работы, необходимо отметить, что в начале 2000х гг. законодатель отреагировал принятием новых важнейших законов, затрагивающих сферу жилищно-коммунального хозяйства, а именно в 2003 г. был принят новый федеральный закон ФЗ «Об общих принципах организации местного самоуправления в Российской Федерации» [17], а в 2004 г. – новый Жилищный кодекс РФ[18]. После этого стали приминаться соответствующие акты Правительства России, различных ведомств, в субъектах Федерации и муниципальных образованиях. Тем самым был обозначен новый этап правового регулирования жилищно-коммунального комплекса в постсоветской России. Сейчас, в начале 2025 г., можно констатировать, что результаты этого этапа нет оснований считать позитивными – жилищно-коммунальное хозяйство по-прежнему находится в сложном положении, причем в таком, что, по мнению ряда авторов, проблемы в этой сфере связываются с национальной безопасностью[19], немало и других публикаций, показывающих проблемы в данной сфере [20;21;22 и др.]. Совершенно очевидно, что потребуются новые решения в этой сфере, и они уже начались – в марте 2025 г. был, наконец, принят долго ожидаемый, третий по счету в

постсоветской России новый закон о местном самоуправлении (ФЗ «Об общих принципах организации местного самоуправления в единой системе публичной власти»), соответственно, следует ожидать новую реформу ЖКХ в постсоветской России с надеждой на более весомые результаты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постановление ВЦИК и СНК РСФСР «О порядке эксплуатации и использования жилищного фонда, принадлежащего местным советам, предприятиям промышленности и транспорта» от 20. 08.1928 г. // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 1928. 27 сентября.

2. Постановление Совета Министров СССР «О мерах по улучшению эксплуатации жилищного фонда и объектов коммунального хозяйства» от 26.08.67. № 807 // СП СССР. 1967. № 38. Ст. 1013.

3. Постановление Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению эксплуатации и ремонта жилищного фонда» от 04.09.78. № 740 // СП СССР. 1978. № 42 . Ст. 1104.

4. Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему совершенствованию работы жилищно-коммунального хозяйства» от 08.04.1987. № 427 // Правда. 1987. 11 апреля.

5. Постановление Совета Министров РСФСР «О переходе жилищно-коммунального хозяйства на хозрасчет и самофинансирование» от 29.06.1989. № 235 // СП РСФСР. 1989. № 12. Ст. 472.

6. Исаев М.В. Система государственного управления. Челябинск: ЧГУ, 2000.

7. Закон РФ от 24.12.1992. № 4218-1 «Об основах федеральной жилищной политики» // Российская газета. 1992. 28 декабря.

8. Ягодина Л.П. К вопросу о целях управления жилищно-коммунальным хозяйством // Административное право и процесс. 2007. № 1. С. 36-40.

9. Указ Президента Российской Федерации «О реформе жилищно-коммунального хозяйства в Российской Федерации» от 28.04.1997 г. N 425 // Собрание законодательства Российской Федерации. 1997. № 18. Ст.2131.

10. Постановление Правительства РФ 13.06.1997 N 702 «Об утверждении Перечня городов для отработки в 1997 году механизмов реализации реформы жилищно-коммунального хозяйства» от // Российская газета. 1997. 24 июня.

11. Постановление Правительства Российской Федерации от 17.09. 2001 г. N 675 «О федеральной целевой программе "Жилище" на 2002 – 2010 годы» // Собрание законодательства Российской Федерации. 2001. N 39. Ст. 3770.

12. Шишкина Е.В. Жилищно-коммунальное хозяйство как предмет ведения органов местного самоуправления : муниципально-правовой аспект : дис. канд. … юрид наук. Владикавказ, 2011.

13. Камышанова А.Е. Правовое и информационное обеспечение реформы жилищно-коммунального хозяйства органами местного самоуправления // Государственная власть и местное самоуправление. 2009. № 3. С. 46-50.

14. Федеральный закон от 28.08.1995 N 154-ФЗ "Об общих принципах организации местного самоуправления в Российской Федерации" // Российская газета. 1995. 1 сентября.

15. Проценко Ф.В., Матвеев Н.И. Межбюджетные отношения в Российской Федерации и ее субъектах: состояние и проблемы // Экономика и бизнес: теория и практика. 2024. № 4. С. 37-41.

16. Башуров В. Б. Правовое регулирование предоставления межбюджетных субсидий // Сибирское юридическое обозрение. 2022. № 3. С. 281-293.

17. Федеральный закон от 06.10.2003 N 131-ФЗ (ред. от 13.12.2024) "Об общих принципах организации местного самоуправления в Российской Федерации" // СПС «КонсультантПлюс» (дата обращения: 17. 02. 2025).

18. "Жилищный кодекс Российской Федерации" от 29.12.2004 N 188-ФЗ (ред. от 03.02.2025) // СПС «КонсультантПлюс» (дата обращения: 30. 03. 2025).

19. Бондаренко И.А., Асланова О.А. Проблемы ЖКХ России как угроза национальной безопасности // Естественно-гуманитарные исследования. 2024. № 1. С. 48-53.

20. Кемайкин Н. К. Проблемы стратегического планирования развития жилищно-коммунального хозяйства России // Вестник Челябинского государственного университета. 2023. № 3. С. 64-75.

21. Кемайкин Н. К., Клычкова Н. А. Состояние сферы жилищно-коммунального хозяйства // Бизнес. Образование. Право. 2020. № 1 (50). С. 142-147

22. Саввина И. С. История развития жилищно-коммунального хозяйства: от зарождения до цифровизации // Актуальные вопросы архитектуры и строительства. Новосибирск, 2021. С. 203-208.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

Файл с текстом статьи должен иметь расширение *.doc или *.docx. Разметка страницы: поля со всех сторон 2 см, ориентация книжная, формат А4. Текст набирается шрифтом Times New Roman, размер (кегль) 14, абзацный отступ 1,25 см, межстрочный интервал полуторный с использованием автоматической расстановки переносов. Аннотация (от 100 до 150 слов); ключевые слова на русском языке (от 8 до 15 слов). Название статьи, аннотация, ключевые слова, сведения об авторах должны быть переведены на английский язык.

Исключить громоздкие цифровые и формульные таблиц ы, а также рисунки, более, чем на 0,5 страницы. Все таблицы и рисунки должны быть в тексте, подписаны, ссылки на них по тексту обязательны.

Список использованной литературы составляется по алфавиту в конце статьи в соответствии с ГОСТ. Источников литературы не менее 10 источников. Ссылки на литературу в тексте отмечаются арабскими цифрами в квадратных скобках.

В статье должны быть указаны следующие сведения о каждом авторе: фамилия, имя, отчество (полностью); место работы и должность; ученая степень; домашний адрес (если необходимо почтовый экземпляр); контактный телефон; адрес электронной почты. Название ВУЗов полностью, без сокращений.

Максимальное число авторов в статье – 4.

Процент авторского текста должен составлять не менее 75%.

Текст статьи должен включать в себя следующие обязательные компоненты:

- индекс УДК (универсальной десятичной классификации). Желательно, чтобы индекс УДК автор подбирал совместно со своим научным руководителем, поскольку индекс влияет на отнесение статьи к той или иной специальности, что важно для учета публикаций при защите диссертации;
- авторские метаданные (Ф.И.О. автора (авторов), сведения о месте работы с полным названием учреждения (учреждений), город и государственная принадлежность);
- название публикации (не следует использовать в названии формулы, а также сокращения и аббревиатуры);
- аннотацию. Ее объем аннотации должен составлять 100–150 слов. В аннотации содержится конкретное и краткое изложение проведенного исследования и его результатов. Допускается отсутствие аннотации в текстах рецензий, отчетов, обзоров, отзывов и иных подобных материалов;
- блок ключевых слов (не менее 8 и не более 15 единиц). Ключевые слова выстраиваются в первую очередь по значению, во вторую – в алфавитном порядке;
- собственно текст статьи;
- сведения об источниках финансирования исследования (при наличии): номер и наименование гранта, организация-грантодатель;
- список использованных при подготовке статьи источников (литературы);
- сведения о дате подготовки статьи.

Для публикации в журнале необходимо направить на адрес электронной почты: Acabem.rus@yandex.ru текст статьи на рецензирование. Название файла -фамилия первого автора

Учредитель: Тихонова Жана Сергеевна
Издательство: ОБЩЕСТВО С ОГРАНИЧЕННОЙ ОТВЕТСТВЕННОСТЬЮ «РОСТПОЛИГРАФ»,
Адрес издательства: 105187 г. Москва, ул. Вольная д. 28/4 к.1
Типография: Индивидуальный предприниматель Тихонова Жанна Сергеевна, ИНН 615108078357, ОГРНИП 322619600168289
Адрес типографии: 346715, РОССИЯ, обл РОСТОВСКАЯ, р-н АКСАЙСКИЙ
ISSN электронного сетевого издания 3034-1337
Регистрационный номер и дата принятия решения о регистрации:
серия Эл № ФС77-87087 от 01 апреля 2024 г.
E-mail: Acabem.rus@yandex.ru
Вебсайт: https://rostizdat.ru/nachala-russkogo-mira/
Выход в свет 30.04. 2025г., объем 9 п.л.
Тираж 500 экз. Заказ № 013-25/04.
Цена свободная

ISSN 3034-1337

9 773034 133006 >