

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КРЫМСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ В. И. ВЕРНАДСКОГО»

СБОРНИК ТЕЗИСОВ УЧАСТНИКОВ

V научно-практической конференции
профессорско-преподавательского состава,
аспирантов, студентов и молодых ученых

«ДНИ НАУКИ КФУ им. В.И. ВЕРНАДСКОГО»

ТАВРИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ

(наименование структурного подразделения/филиала)

**СЕКЦИЯ: «АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
РУССКОЙ И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»**

г. Симферополь 2019 год

V научно-практическая конференция профессорско-преподавательского состава, аспирантов, студентов и молодых ученых «Дни науки КФУ им. В.И. Вернадского» / Сборник тезисов участников/ Секция «Актуальные проблемы русской и мировой литературы» // Симферополь, 2019

В сборник включены доклады участников V научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, аспирантов, студентов и молодых ученых «Дни науки КФУ им. В.И. Вернадского», отражающие достижения научных и практических изысканий в сфере естественных, гуманитарных, технических наук и информационных технологий.

Работы публикуются в редакции авторов. Ответственность за достоверность фактов, цитат, собственных имен и других сведений несут авторы.

СЕКЦИЯ «Актуальные проблемы русской и мировой литературы»

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ХАРАКТЕРОВ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ НИКА ХОРНБИ
«FEVER PITCH»

Ботко М. С.

обучающаяся 4-го курса Института иностранной филологии

ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского»

научный руководитель: к. ф. н., доцент, заведующая кафедрой английской филологии

Полховская Елена Васильевна

margaret1323@mail.ru

Введение. Писатели Великобритании и их произведения всегда вызывали живой интерес у различных поколений читателей и литературоведов, а авторы рубежа XX-XXI веков стали классиками современности. Таков и Ник Хорнби (родился в 1957 году), который является одним из самых читаемых и обласканных критикой современных британских авторов. В своих произведениях он затрагивает тему современной молодежной культуры; героями его произведений часто являются молодые люди, ведущие бесцельный образ жизни. Читатели всегда старались понять мысли и идеи автора произведения, выражаемые, в частности, через систему персонажей, что свидетельствует об актуальности данного исследования.

Цель исследования – изучение и описание способов создания характеров персонажей в романе Ника Хорнби (Nick Hornby) «Футбольная лихорадка» («Fever pitch»). Для осуществления поставленной цели необходимо выполнить следующие задачи:

- изучить понятия «персонаж», «характер персонажа»;
- изучить различные способы характеристики персонажа;
- выявить и описать, какие способы создания характера использованы в романе Ника Хорнби (Nick Hornby) «Футбольная лихорадка» («Fever Pitch»).

Основными методами исследования выступили метод «тщательного прочтения» (close reading), метод текстового анализа, психологический метод, позволившие выявить способы создания характеров персонажей в романе Ника Хорнби «Футбольная лихорадка».

Результаты исследования. В ходе анализа было выявлено несколько основных способов создания характера персонажа, используемых Ником Хорнби:

1. Наиболее значимым приемом освещения персонажа извне считается авторская характеристика. В авторской характеристике мы можем наблюдать совокупность личностных характеристик героя, когда сам автор даёт оценку своему персонажу [2]. Результатом этого является довольно полное освещение характера, освещение его различных сторон. Роман «Fever Pitch» посвящен страсти к футболу и повествование довольно автобиографично. Благодаря этому, мы можем наблюдать, как с возрастом меняется главный герой, как меняются его взгляды, но он не перестает думать о футболе.

2. Портретная характеристика (жесты, мимика, внешность, интонация). Под литературным портретом понимается описание внешности персонажа: телесных, природных и, в частности, возрастных качеств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в образе человека, что сформировано общественной средой, культурной традицией, персональной инициативой (одежда и украшения, стрижка и косметика) [1]. Так, в романе мы можем наблюдать, как с возрастом и с новыми этапами жизни меняется внешность главного героя. В начале романа

мы видим 11-летнего мальчика, который одевался не по возрасту, что само по себе странно, но Ник не особо переживал по этому поводу, опять же благодаря футболу. Это подтверждает следующая фраза: «Even the fact that I was one of only three boys wearing shorts wasn't as traumatic as it should have been. As long as you knew the name of the Burnley manager, nobody much cared that you were an eleven-year-old dressed as a six-year-old» [3]. С возрастом парень стал меняться и внешне, и внутренне. На новом этапе своей жизни Ник поменялся внешне, стал более уверенным в себе, нашел новых друзей и быстро развивался, что подтверждается следующими словами: «By the time I was fifteen I was no longer quite so small – indeed, there were now a number of boys in my year smaller than me» [3].

3. Сведения о происхождении героя, его родителей или родственников, стране и месте, где он живет, придает герою чувственно осязаемый реализм [1]. Говоря о родителях, то в начале романа мы узнаем, что родители Ника развелись. Развод родителей парню дался тяжело, как и всем остальным в его семье. Ведь разводы были довольно редким событием для их части Англии в то время. В своей школе он был одним из немногих детей с разведенными родителями. Отец, уже не живущий вместе с семьей, встречался с сыном по выходным и не знал, чем занять ребенка. Постоянная периодичность посещения стадиона рассматривается автором как эквивалент домашнего очага для отца с сыном.

4. Профессия персонажа демонстрирует степень социализации героя, определяет его положение в обществе [1]. В школе Ник учился не очень хорошо, но тем не менее его это не особо растаивало, ведь уроки давались ему достаточно легко. А через много лет после окончания университета у парня наступает период депрессии. Он многого достиг в жизни, у него есть девушка, друзья, но он не мог понять, что ему делать дальше, как жить и в какой области развиваться дальше.

5. Действия и поступки персонажей также способствуют созданию их образа [2]. Роман «Fever Pitch» посвящен страсти к футболу. Анализируя этапы жизни главного героя, можно проследить, что отношение к футболу тоже имеет свои этапы. В старших классах его интерес к игре начинает падать. Страсть к футболу вытесняется растущим интересом к девочкам. Однако через несколько лет страсть к футболу вернулась, исходя из этого, можно сказать, что она никогда не исчезала из жизни главного героя. Футбол был и есть неотъемлемой частью жизни Ника Хорнби.

Вывод. Анализ характера ключевого героя демонстрирует, что автор вовлекает различные способы обрисовки персонажей. Изучив характер персонажа, можно сделать следующие выводы.

Вся жизнь Ника Хорнби была непосредственно связана с футболом. Он вспоминает о достаточно удаленных во времени событиях и всегда упоминает точные даты, поскольку самые значимые воспоминания его жизни связаны исключительно с датами матчей его любимой команды «Арсенал». Благодаря своей футбольной страсти он всегда мог найти себе друзей-единомышленников на любом этапе своей жизни, начиная со школьных времен и заканчивая работой. Футбольные матчи, общение с другими болельщиками были для главного героя своего рода терапией. Футбол помогал справиться с разводом родителей, наладить отношения с отцом, найти общий язык с учителями и одноклассниками, найти друзей и единомышленников среди коллег. Жизнь Ника Хорнби развивалась вместе с футболом. На разных этапах менялась не только жизнь главного героя и отношение к ней, но и отношение к футболу. Но, несмотря ни на что, футбол не переставал быть огромной частью жизни Ника Хорнби.

Список литературы

1. Сабельникова, А.В. Способы создания характера [Электронный ресурс] / А.В. Сабельникова.– Режим доступа: http://ansabansab.blogspot.ru/2014/08/blog-post_9.html?m=1 (Дата обращения: 01.04.2019).
2. Цейтлин, А. Г. Труд писателя [Текст] / А.Г. Цейлин.–Москва: Советский писатель, 1979.–343 с.
3. Hornby, N. Fever pitch [Text] / N. Hornby.–London: Penguin Books, 2002.–228 с.

ПОЭТИКА ТЕЛЕСНОСТИ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПОЭЗИИ К. Э. ДАФФИ

Глухенькая Л.Н.

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им.В.И. Вернадского»

Научный руководитель: к. ф. н., доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы
Беспалова Елена Константиновна

lesyagluhenka@mail.ru

Введение. Британская послевоенная литература в XX веке была нацелена на переосмысление политических, социальных и культурных изменений в жизни общества. Как следствие, произошла смена ценностных ориентиров, поскольку то, что привело к разрухе, разрушению и хаосу, не могло больше считаться рациональным и правильным. На этом фоне искусство обратилось к критическому переосмыслению всего предшествующего культурного опыта, что и сформировало базис для возникновения идей постмодернизма в середине 50-х годов.

В литературе постмодернизма авторы взяли себе за правило неустанно критиковать традицию, проводить эксперименты на жанровом уровне, стирая традиционные грани. Как следствие, «ризоматический» текст потерял свою прежнюю стабильность в означивании, произошла катастрофа смысла, наступила эпоха заката метарассказов (Лиотар Ж.).

Обобщив исследования различных теоретиков и практиков постмодернизма (французские постструктуралисты Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр, Ж. Делёз, Ж.-Ф. Лиотар, Ф. Гваттари, Ю. Кристева, Р. Барт, нидерландские теоретики постмодернизма Д. Фоккема, Т. Д'ан, Х. Бертенс; Ф. Джеймисон, Ч. Дженкс, К. Мамгрен, И. Хассан; Дж. Лодж и Дж. Батлер), Н.В. Киреева выделила 8 наиболее значимых приемов постмодернистской парадигмы. Это авторская маска, двойной код, интертекстуальность, метарассказ, нонселекция, пастиш, ризома и телесность, которые и обуславливают поливалентную поэтику постмодернизма в литературе, в поэзии в частности. В Великобритании яркой иллюстрацией поливалентной поэтики постмодернизма стало творчество поэтов Т. Хьюза, Ф. Эдкок, Ш. Хини, К. Руменс, К.Э. Даффи.

Постмодернистское начало в поэзии К.Э. Даффи реализуется через принципы авторской маски, двойного кодирования, интертекстуальности, а также (само-)иронии, постмодернистской сатиры, стилизации и пастиша, нонселекции и ризомы. Особо ярко конституирует лирику К.Э. Даффи принцип телесности.

Цель настоящего исследования состоит в изучении поэтики телесности в постмодернистской поэзии К.Э. Даффи на примере стихотворения «Жена Пилата» из сборника «Вечная жена».

В данной работе используются следующие методы: герменевтический, интертекстуальный и метод символической интерпретации.

Впервые проблему телесности обозначил М. Фуко в своей работе «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук». Принцип телесности является следствием общей сексуализации теоретического и эстетического сознания западной культуры. Постмодернистская литература активно использует концепт телесности для обозначения своего поворота к тем областям, которые игнорировались прежде. Этот принцип усиливает выдвижение на первый план наглядно – концентрированное проявление чувственности – сексуальность (Киреева Н.В.). Телесность, прежде всего женская, становится предметом феминистских исследований. Феминизм стремится преодолеть бинарную картину патриархального мира и дихотомическое построение общественной теории, где женское, как правило, упускается из вида.

С учетом указанных аспектов интересно рассмотреть творчество современной британской постмодернистской поэтессы К.Э. Даффи как пример «женского письма» на материале ее поэтического сборника «Вечная жена», обращающегося к проблеме гендера и проблеме женской телесности в частности. Концепция гендерных отношений в современном обществе в интерпретации Даффи имеет феминистский характер. В самом известном поэтическом сборнике поэтессы «Вечная жена» лирические героини – жены известных мужей, оказавшиеся

в их тени только потому, что жизнь общества была ориентирована на мужчину и игнорировала чувства и потребности женщины. «Вечные жены» Даффи гротескно высмеивают своих мужей и «мужской мир» в целом (напр., в стихотворении «Жена Квазимодо» у горбуна появляется супруга, которая ведет неравную борьбу с возлюбленной мужа – Эсмеральдой, представленной в роли mistress). С другой стороны, в центре внимания оказываются их чувства, определяющие их женское мировоззрение.

Особо ярко конституирует лирику К.Э. Даффи принцип телесности в стихотворении «Жена Пилата». Сюжет заимствован Даффи из первой книги Нового Завета. Евангельская история суда Пилата над Христом рассказывается с позиции женщины.

Во-первых, женщина изобличает слабохарактерность своего мужа – римского наместника Понтия Пилата – в принятии решения в разрешении судьбы Иисуса Христа через изображение его изнеженных рук (*woman's, Softer than mine, with pearly nails*). Это неприглядное изображение противопоставляется изображению натруженных рук Христа (*his brown hands*). Здесь мы видим акцент на телесной оппозиции мужских рук, символу силы, защиты и власти.

С другой стороны, в стихотворении введение телесности происходит через тему любви. Клавдия (жена Пилата) влюбляется в Христа, видя в нем не божественную природу, а неординарность и мужественность: *and there he was. His face? Ugly. Talented./ He looked at me. I mean he looked at me. My God./ His eyes were eyes to die for. Then he was gone,/ his rough men shouldering a pathway to the gates*. Клавдия предается грезам. Ей кажется, что мужчина смотрит на нее как на равную себе женщину, в отличие от мужа, который позже отвернется от нее и не прислушается к совету помиловать Иисуса. Далее в центре изображения ее плотские чувства: *The night before his trial, I dreamt of him./ His brown hands touched me. Then it hurt./ Then blood. I saw that each tough palm was skewered/ by a nail. I woke up, sweating, sexual, terrified*. Даффи делает акцент на чувственности своей героини и в то же время наделяет тело сакральным значением, поскольку ее мироощущение строится именно на чувственности. Произведение создает атмосферу возвышения женской телесности.

Результаты исследований. Анализ стихотворения «Жена Пилата» К.Э. Даффи из сборника «Вечная жена» в контексте данного исследования позволил охарактеризовать поэтический текст К.Э. Даффи как постмодернистский, отражающий в частности идеи постмодернистской концепции телесности. Будучи поэтом-постмодернистом, Даффи ставит во главу постструктуралистско-постмодернистскую доктрину, в которой происходит теоретическое «сращивание» тела с духом, постулатом которой является неразрывность чувственного и мировоззренческого начал.

В заключение можно сделать вывод, что введение телесности в поэзии К.Э. Даффи происходит через разрушение (посредством иронии) классических гендерных отношений, в которых женщина всегда занимала вторую позицию, а также через тему любви: происходит «растворение» волевого и рационального начал в «актах чувственности» (тенденции, повлекшие принцип телесности постмодернизме) (Ильин И.П.). Чувство любви представляет собой высвобождение женского желания, тогда как библейская аллюзия предлагает в данном контексте сакральную трактовку познанию тела и духа.

ИРОНИЯ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ КОМИЧЕСКОГО В ПОЭЗИИ ТОМАСА ГУДА

Климюк Д.А., Полховская Е.В.,

студент кафедры английской филологии Института иностранной филологии

ФГАОУ ВО «КФУ им.В.И. Вернадского»

научный руководитель: к. ф. н., доцент, заведующая кафедрой английской филологии

Полховская Елена Васильевна

daria.klimyuk@yandex.ru

Введение. Категория комического является одним из понятий осмысления литературного произведения, осознание которого происходит на разных этапах литературоведческой мысли. Выявление роли комического в литературе и на сегодняшний день является важной литературоведческой проблемой. Данное исследование соотносит проблематику организации художественной речи со спецификой поэзии Томаса Гуда, так как в нем осуществляется анализ художественно-стилистических средств, направленных на комическое воздействие.

Творчество Томаса Гуда вызвало интерес, благодаря юмористическим, сатирическим, ироническим мотивам и разноплановости тематики и формы.

Данная научная работа проводилась в контексте исследований стилистики художественной речи; в ней выявляются использование иронии в поэзии Томаса Гуда. Исследование расширяет и углубляет известные представления о специфике функционирования иронии в художественном тексте.

Цель работы – продемонстрировать, что ирония является ключевым средством создания комического в поэзии Томаса Гуда.

Задачи исследования заключаются в том, чтобы:

- изучить сущность понятия «ирония»;
- описать иронию как средство создания комического;
- выявить иронию в произведениях Томаса Гуда.

Методы и подходы исследования: в данном научном исследовании мы использовали методы описательной поэтики, метод стилистического анализа, метод вербального анализа, метод текстового анализа, эстетический подход, герменевтический подход.

Результаты исследования. Комическая обработка литературного материала выступает как художественное средство заострения, концентрации противоречий и эстетических свойств реальности, стимуляции необходимого эффекта неожиданности и активности противопоставления эстетических идеалов осмеиваемому явлению. Комизм отражает противоречие жизни, характера человека и обстоятельства, является особенной формой раскрытия и оценки противоречий и контраста. Комизм присущ поэзии Томаса Гуда.

В своих произведениях Томас Гуд применял фонетические, лексические, морфологические и синтаксические средства для создания комического эффекта. К одному из основных используемых фонетических средств комизма относится ирония.

Иронию рассматривают в качестве самостоятельного вида комического. Ирония – это стилистический прием, посредством которого в каком-либо слове появляется взаимодействие двух типов лексических значений: предметно-логического и контекстуального, основанного на отношении противоположности.

При иронии негативный смысл скрыт за положительной формой текста. При использовании автором иронии, слово или высказывание приобретают в контексте речи смысл, противоположный буквальному значению, либо отрицающий его или ставящий под сомнение. Как стилистический прием, ирония бывает сатирической и юмористической.

Сатирическая ирония, мнимо утверждая предмет, осмеивает и отрицает его сущность. Юмористическая ирония, утверждая все в предмете, одновременно подвергает шутке и критике и осмеиванию его отдельные стороны. В некоторых случаях может перерасти в сарказм.

Ирония иногда используется в целях создания более тонких, едва уловимых оттенков модальности. Имеется в виду выявление отношения автора к фактам действительности.

Например, в своем стихотворении "On a Certain Equestrian Statue at the Royal Exchange", Томас Гуд применяет иронию для создания комического эффекта ("Whoever has looked upon Wellington's breast, Knows well that he's not so full in the chest; But the sculptor, to humour the Londoners partial, Has turn'd the lean Duke to a plump City Marshal"). В данном произведении Томас Гуд использовал юмористическую иронию, сущность которой заключается в осмеивании определенных сторон и качеств взятого под основу предмета.

В другом произведении "Change of Ministry", автор использует сатирическую иронию, осмеивая сущность предмета и как бы мнимо не принимая его ("As human fashions change about, The reign of Fools should now begin, For when the Wigs are going out, The Naturals are coming in."). Автор применяет этот стилистический прием, чтобы выразить свое мнение по отношению к осмеиваемому объекту.

В обоих примерах содержание несет в себе смысл отличный от прямого значения и вызывает юмористическое отношение читателя к произведению, что является основным признаком такого стилистического приема, как ирония.

Вывод: мы пришли к выводу, что используемый Томасом Гудом такой художественно-стилистический прием как ирония придает полноту высказываний, позволяют автору точнее передать свою мысль, привлечь большее внимания к сюжету, тексту и специфике произведения.

ТОЛСТОВСКИЙ ТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ-ФУТУРИСТОВ

Курьянова В.В.

к. ф. н., доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Таврической академии
ФГАОУ ВО «КФУ им.В.И. Вернадского»
kuryanova_v@mail.ru

Введение. Современное литературоведение нередко обращается к большим текстovým структурам — сверхтекстам, начало изучению которых положил В. Н. Топоров своими работами о петербургском тексте. А. Г. Лошаков, разделяя сверхтексты по общности референта, выделил три тематических сверхтекста: событийный, локальный и именной.

Говоря о понятии толстовского текста, мы обращаемся, конечно, к именному сверхтексту. В основу любого подобного текста положен миф, то есть константное представление о личности, которое мифологизировалось в авторском и общественном сознании. Причем влияние общественного сознания на авторское восприятие объекта усиливается по мере возрастания активности средств массовой коммуникации.

Цель работы — показать, что представляет собой и как проявляется толстовский миф, формирующий толстовский текст в произведениях поэтов-футуристов.

Первый интерес В. Маяковского и его единомышленников к личности Толстого связан с увлечением идеями футуризма. Кубофутуристам срочно нужно было уничтожить литературные авторитеты, чтобы создать поэзию свою, уникальную, новую. Поэтому нападению подверглись классики русской литературы XIX века, «бросить... с парохода современности» необходимо Пушкина, Достоевского, Толстого. Такой вызов должен был привлечь особое внимание к новым деятелям искусства. Будетляне ставили на эпатаж, для них цель поразить публику любыми способами становится едва ли не основной, жгучее желание привлечь к себе внимание соотносится с поэтическим манифестом. Более всего вызывать раздражение у публики будут известные личности, оказавшиеся в положении отвергаемых.

Таким образом, уже в 1914-м году, в начале своего творчества Владимир Маяковский, с одной стороны, представляет Толстого стоящим выше Бога, а с другой — объектом насмешки, которая основана на мифологизированных представлениях о быте писателя и его учении.

В. Хлебников в манифесте «!Будетляне» продолжает отрицать авторитет великого русского писателя и приводит в качестве примера своей правоты основное положение толстовской идеологии (на тот момент уже вполне сформированный миф) о непротivлении злу насилием: «Помните про это! Люди.

Пушкин — изнеженное перекаати-поле, носимое ветром наслаждения туды и сюды.

Первый учитель Толстого — это тот вол, который не противился мяснику, грузно шагая на бойню».

В. Шершеневич в своих воспоминаниях о выступлениях футуристов перед публикой обосновывает такой интерес поэтов к личности Толстого совершенно откровенно: он был всегда в любой аудитории отличной мишенью, слушатели сразу реагировали на произнесение слов «Лев Толстой», озвученное иронически или в негативном контексте имя великого русского писателя было всегда точным попаданием в цель. Шершеневич утверждал, что имя Льва Толстого было выбрано специально, потому что являлось иконой для того времени, которую нельзя было между прочим трогать, а тем более говорить в уничижительном смысле. Футуристы на этом и строили свой расчет.

В насмешке над Л.Н. Толстым, использование его имени для провокации не столько личное отношение поэтов к личности великого русского писателя, сколько соответствие идеям футуризма, попытка отстоять поэтическую идеологию. Со временем, в период зрелости, многие поэты пересмотрят свои взгляды и будут воспринимать Толстого уже как великого русского писателя и философа.

Обращение к Толстому будет происходить или в связи с признанием его абсолютного литературного авторитета, или иронически используя профанный миф о писателе. Но даже

тогда, когда В. Маяковский явно высказывает неприятие идеологии Толстого, он отдает должное его творческому дару и глубине личности.

В толстовском тексте поэты-футуристы используют мифологему о непротивлении зла насилием, связанную в читательском и авторском сознании исключительно с Толстым. Конечно, Л.Н. никогда не говорил о том, что он боится идти на войну, трусит военного положения, но зачастую эта мифологема профанного вектора биографического мифа О Толстом интерпретировалась именно страхом и бессилием. Идея о непротивлении злу насилием вызревает у писателя еще в годы Крымской войны, но он не отрицает патриотизма каждого отдельного человека, Толстой отрицает официальное государственное представление о патриотизме. Не противясь насилию, человек останавливает распространение зла в мире. А Маяковский развивает данную мифологему в соответствии с близкой ему большевистской идеологией, настаивающей на решительных революционных действиях.

Выводы. Поэты-футуристы использовали мифологизированные представления о личности Л. Толстого в профанном и сакральном смыслах. При этом зачастую одна и та же мифологема о Толстом в различных произведениях проявлялась у Маяковского по-разному.

Одна из самых распространенных мифологем «Толстой – самый крупный и самый известный русский писатель» в стихотворении «Ещё Петербург» интерпретирована двувекторно: как абсолютное признание великости Толстого и профанно. В статье «Два Чехова» и пьесе «Клоп» представлена та же двойственность: и принижение, и признание. То же наблюдаем в первой картине пьесы «Клоп».

Благодаря футуристическому мировидению имя Толстого чаще всего использовалось Маяковским в контексте ироническом и даже уничижительном. Во многом этому способствовало общее представление, что Толстой равен движению толстовства, хотя сам писатель явно сторонился массовости своих последователей, хотя по отдельности многих любил и признавал. Отношение к толстовству, как к любому идеологическому объединению людей похожему на секту, в обществе было ироническим. В результате рождаются такие мифологемы как: «Толстой – непротивленец злу насилием» (поэма «Война и мир», пьеса «Мистерия-буфф», стихотворения «Лев Толстой и Ваня Дылдин», «Вегетарианцы», «Непобедимое оружие»), «опрощение Толстого» (цикл статей «Штатская шрапнель», поэма «Война и мир») и «Толстой-вегетарианец» (стихотворения «Сердечная просьба», «Вегетарианцы», «Непобедимое оружие» и других).

Биографический миф писателя составляет не только его учение, но также и колоритный облик. Борода Л. Толстого становится особой мифологемой, которая используется В. Маяковским во многих произведениях. Поэт дополняет знаменитой бородой облик непротивленца, делает ее символом писательской одаренности, сравнивает с бородой К. Маркса («Война и мир», «Клоп», «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского», «Слон и спичка»).

В стихотворении «Мелкая философия на глубоких местах» с элементами уже не просто иронии, а самоиронии представлена мифологема «Толстой-философ».

В стихотворении «Смена убеждений», в выступлениях поэта на Втором всесоюзном съезде Союза воинствующих безбожников, на Первой Всесоюзной конференции пролетарских писателей интерпретируется мифологема «Толстой – фундамент советской литературы». Сакральная сторона биографического мифа о Льве Толстом реализована в мифологеме «Лев Толстой – великий русский писатель».

Таким образом, для футуристов свойственно использование именного текста не только своих современников, но и представителей ушедших эпох. В соответствии с творческой концепцией поэтов, предполагающей отрицание сложившихся в обществе авторитетов, толстовский миф имеет профанную направленность.

ПЕЙЗАЖНЫЙ ДИСКУРС РАННЕЙ ЛИРИКИ О. СЕДАКОВОЙ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЦИКЛА «АЗАРОВКА»)

Левицкая Н.Е.

к. ф. н., доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им.В.И. Вернадского»
nellya7@mail.ru

Введение. Изучение пейзажного дискурса лирики О. Седаковой как экспликации картины мира автора представляется актуальным, поскольку позволяет выявить дискурсивный характер литературного произведения, помочь имплицитному читателю преобразовать авторские интенции в собственный духовный опыт.

Ольга Александровна Седакова вошла в литературный процесс как оригинальный поэт, талантливый переводчик, вдумчивый литературный критик и глубокий мыслитель. Ее творческое наследие представлено стихами и поэмами, эссеистической прозой, переводами, литературно-критическими статьями.

В силу своей естественной незавершенности, и по причине сложности и неоднозначности художественного мира, изучение поэтического творчества О. Седаковой далеко не исчерпало своих возможностей и открывает широкое поле для исследовательской деятельности. Начиная с конца 1980-х, поэзия О. Седаковой вызывает заинтересованность серьезных критиков и ученых

Целью данной статьи стало выявление специфики функционирования пейзажных номинаций в ранней лирике О. Седаковой. В качестве объекта исследования избран стихотворный цикл «Азаровка» из книги «Дикий шиповник» (1976-1978), методологическим инструментарием – литературоведческая категория «картина мира автора в лирике». Проблема взаимоотношений человека и природы в поэзии О. Седаковой затрагивалась в диссертационной работе Н.Н. Подрезовой, где к анализу привлечены и интересующие нас тексты, но целостное концептуальное исследование поэтического цикла в ее задачи не входило.

Заявленная цель статьи требует решения нескольких исследовательских задач: выявить пространственно-временные номинации цикла «Азаровка» и установить специфику их функционирования. Здесь же остановимся на осмыслении хронотопного и образного уровней картины мира автора, эксплицированной пейзажным дискурсом. Начнем с выявления пространственных и временных координат лирического субъекта в художественном мире, обращая внимание на текстовые позиции всех субъектных форм. В первом тексте цикла («Родник») перволирический лирический субъект находится в природном пространстве, его координаты очерчивает «родник» и «деревья», притом оба номинированы имплицитно, перифразами. Показательно, что в данном тексте все пейзажные реалии субъективируются, при этом сохраняя свои пространственные характеристики, что позволяет увидеть лирического субъекта, включенным в природный континуум, при этом «свет» через эпитет «троеручный» сакрализуется и наполняет пейзажное пространство метафизическим смыслом. Важную роль в функционировании пейзажного дискурса играют образные языки, которыми пользуется авторское сознание при формировании художественного мира. Обратим внимание на процесс конструирования образа, в котором принимают участие природные номинации. Наиболее частотны эпитеты, которые, будучи традиционными для характеристики человека, использованы с целью субъективации природной реалии – «влюбленная вода», «чужая вода», «седые» «ивы», «хмурый день», «глухое» и «немое» «эхо». С этой же целью использованы метафорические образы – «лучатся суставы», «бормочет вода», «речка поет с неразомкнутым ртом», «ягода яда глядит из куста», «сама высота по канве вышивает»; «пахнут цветы тяжелей, чем всегда». Сравнения, актуализируя язык параллелизма, сопоставляют явления природного и культурного планов – «Как мелкие розы, аккорды цвели / и чудно дичали Расиновы фразы»; «луна, как большое окно». Образ «старой женщины», под которым угадывается Муза, создается сравнением, сопоставляющим телесный код и природный мир через формальное

сближение – «с сердцем тяжелым, как капля на ягоде». Наиболее частотными представляются перифразы – «тем, кто толпится у входа» (речь о деревьях, растущих у родника); «их» – «всегдашних хранительниц хмурого дня, / кормилиц ненастного сильного света»; «вишни дрожит золотой Гулистан», «тополь стоит, как латыни стакан», «яблоня-мать, молодая Ригведа».

Выводы. Таким образом, специфика хронотопной сферы картины мира автора состоит в том, что природные образы формируют пространственно-временной континуум, соотносимый с законами природы. Природа авторским сознанием воспринимается как автономная самодостаточная система. Природные образы пространственно-временной сферы наполнены символическим смыслом, в котором соположны законы естественной и метафизической реальности.

Образная сфера картины мира автора построена на субъектно-образном синкретизме. На образном уровне пейзажный дискурс презентован метафорическими эпитетами, сравнениями, развернутыми метафорами, наиболее презентативны парафразы. В художественной системе О. Седаковой превалирует открытый поэтический образ, имманентный поэтической структуре текста.

Второе стихотворение «Поляны» через повествовательную позицию говорящего формирует пространство, коррелирующее с природным планом – «поместье», путь к которому идет через аллею «лип», что является традиционным для патриархальной дворянской усадьбы. Время заявлено в тексте имплицитно, через литературные образы «Расина», «Лизы», «Офелии», «Эрастов», «Фобласов», что указывает на творчество Н.М. Карамзина. «Виньетка в стране, где не рос виноград» переводит читательское восприятие из природного мира в культурологическое поле. Лирический субъект во внеличной форме занимает внесобытийную позицию в тексте, реализуя элегический модус завершения эстетического объекта – «Но все же когда-нибудь это умели, / когда соловей задохнулся, как брат» [12, с. 120]. Природная номинация «соловей» утрачивает пространственную семантику и актуализирует культурологический символический смысл образа. Лирическое событие состоит в элегическом воспоминании о былом поэтическом искусстве, способном преображать действительность, когда чувственная сфера человеческого бытия могла воздействовать на реальность и изменять ее – «когда соловей задохнулся, как брат, / обрушивши в пруд неухоженный сад» [12, с. 120]. И «пруд», и «сад» как номинации природного мира формируют здесь поэтическую метареальность под воздействием интенции авторского сознания, наделяющего своего лирического субъекта способностью трансформировать действительность, как это традиционно присуще искусству.

Стихотворение «В кустах» через название задает координаты природного пространства. «Лес сухой» очерчивает место пребывания лирического перволичного субъекта, он же именуется «родительским домом», который тот вскоре покинет – «Плакало, капало, в доме скрипело, но мы-то уже / не слыхали» [12, с. 120]. Далее образ «воды», которую перволичный субъект «носит» «в родительский дом», через эпитет «чужую» переводит читательское восприятие в иную плоскость. «Вода», имплицитно заявленная в первом стихотворении, наполняется здесь символическим смыслом. «Лес сухой» явно требует живительной влаги, но не ему она предназначена в этом тексте, более того, использование ее нуждается в разрешении. Особого взгляда заслуживает «лечебная трава», которую собирает лирический субъект вместе с другими, объединенными одной деятельностью, «трава» эта получает названия, в силу языковой игры, синтезирующие естественно-природный мир и мир поэтического искусства – «буквица, донник, поменник». Встреча с Музой позволяет лирическому субъекту сотворять собственную метареальность в художественном мире, что можно наблюдать в последующих текстах.

«Ивы» в следующем стихотворении предстают изначально природными объектами, что подтверждают колористические эпитеты, характеризующие их внешний облик – «Серебряных, белых, зеленых», но эпитет «седых» субъективизирует пространственную реалию, читательское сознание вновь вынуждено переключать свое внимание на метареальное

измерение, «ивы» начинают «дышать». Но тут же рисуется их местонахождение и подчеркивается визуально воспринимаемая форма – «но круглых и круглых над ходом воды» [12, с. 120]. В природе ивы растут чаще всего по берегам рек, ветки, опущенные в воду, производят впечатление округлости дерева. Речка, над которой склоняются ивы, номинирована парафрастически – «над бегом и холодом», но в силу субъективации ивы поднимаются и над речкой, и над собой – над «задыханьем». Авторское сознание актуализирует символический смысл плакучей ивы. Фольклорная семантика ивы расширяется в субъектной форме «другого». «Ивы» как природные сущности выполняют роль медиаторов, посредников между миром «света» и «темноты», притом оба эти мира в метареальности текста представлены как амбивалентные пространства – «Другим и велят темноту приподнять, / но их никогда не попросят об этом – / всегдашних хранительниц хмурого дня, / кормилиц ненастного сильного света» [12, с. 121].

В стихотворении «Холмы» задано пространство, где разворачивается празднество в честь святого Ильи. Внеличный лирический субъект вместе с «победителем» занимает позицию внешнего наблюдателя, то есть, его взгляду открывается вид «холмов» сверху. На этой же позиции находится и тот, в честь кого устраивается праздник, «роняет» «с повозки небесную почту». Природные реалии – «внутренние грозы», «образующие» «почву», «репейник», «цветы» – формируют метареальное пространство «тысячи сот коробов высоты», наполненных «надеждой», где «дух» «падает», «сраженный обширностью замысла счастья». Природные реалии лишь номинально входят в художественный мир, авторское сознание наделяет их совершенно неестественными проявлениями.

Шестое стихотворение формирует вполне природное пространство, эксплицируя естественные параметры «луга», «зноя», «цветов луговых», вводя имплицитный образ – «повисшее зеркало передвижное» – то ли озера, то ли неба. Но, опять же, в силу субстантивации природных номинаций, формируется метапространство, которое выстраивается в читательском восприятии через указание авторского сознания – «Пространство похоже на мысли больных: / оно за последние двери ни шагу» [12, с. 122]. Вводятся границы пространства, которые преодолевает лирический субъект «другой» в результате своей самоидентификации. «Подруга лугов» обретает полноценный голос – «я встану», «но куда же я лягу?». Указание относительно направления ее движения исходит от безличного говорящего, презентующего авторское сознание – «ты летишь». «Другой», сформированный из номинации природной реалии, обретает собственную экзистенцию и доходит до «общего порога», то есть, приобретает человеческие духовные качества.

В стихотворении «Деревня» задается реальный топос человеческого поселения, главным атрибутом которого является «дом». Но «дома» в этой деревне «выступают» «из темных деревьев», а затем вводится временная координата – «ночь настает». В принципе, такое расположение объектов пространства можно рассматривать как импрессионистическое изображение вечера в деревне. Но следующие фразы изменяют ракурс видения. «Дома» через сравнение превращаются в «лампады», которые еще можно было бы воспринимать реалистично, как свет в домах, если бы они не оказались «висящими» «на холмах». В восприятии лирического субъекта освещенные дома накладываются, видимо, на сияние звезд на небе, а введение их количественной номинации позволяет предположить, что речь идет о Большой Медведице – «Их, кажется, семь» [12, с. 122], хотя счет и не имеет особенного значения для наблюдающего: «Но безмерно спокоен / их счет и себя умножает в уме. / А тот, кто снаружи, считать недостойн. / Они безымянны, как имя одно» [12, с. 122]. Данные рефлексии безличного субъекта актуализируют сакральную семантику образа. «Дома»-«лампады», трансформировавшие «темные деревья», становятся прибежищем «мертвых». Аллюзивно раскрывается смысл человеческой экзистенции, его последнее прибежище – «звездный» мир. Кроме того, образ «чаши» и «масла» актуализирует христианскую парадигму миропонимания – «Откуда посмотрят и сниться придут, / и масла в висячие чаши нальют» [12, с. 122].

Стихотворение «Вещая птица» формирует пространство изначально метафизическое уже исходя из семантики номинации. Это пространство разделено «свое» и «иное» в соответствии с фольклорной традицией – «А там, далеко» [12, с. 123]. Событие происходит именно в том «далеком» иномирии, где «вода» и «эхо» наделены человеческими качествами «бормотания» и «глухоты». Формирует событие временной образ – «вещая полночь», также наделенный человеческими качествами. Она «вынимает манок», «ищет», «свищет». Ее действия направлены на поиски «птицы», которая и становится главным субъектом лирического события. Здесь также появляется образ «дома», коррелирующий с предыдущим текстом, но тут он тесен для «птицы», пытающейся его покинуть.

Путь «птице» будет указан в следующем тексте – «Лесная дорога». На этой дороге, заданной как природный хронотопный образ, появляются «цветы», но их «тяжелый» «запах» также перестраивает реципиента на восприятие метафизической реальности. И «речка», и «подпочвенная влага», и «овраг», номинативно актуализируя природное пространство, формируют метареальный мир «невидимых жилищ», «птичий Орк», где лирический субъект осознает в себе возможность голоса – «И столько пропавшей и тайной любви / замешено здесь на подпочвенной влаге, / что это, как кровь, отзовется в крови, / дорогу покажет и крикнет в овраге» [12, с. 124].

В пространстве «оврага» из одноименного стихотворения также происходят метаморфозы, традиционные смыслы наполняются амбивалентной семантикой – «опушки» и «просеки» видятся «цветной водой», «ягода яда» указывает путь в «родильную тьму», где «зачатье конца / сама высота по канве вышивает» [12, с. 124]. В следующем стихотворении «овраг» становится «преддверьем Плеяд и Гиад», земной природный мир соединяется с небесным, указывая путь и самому лирическому субъекту, «отмеченному» «звездой».

В последнем стихотворении цикла «Сад» заданное пространство наполнено вполне природными реалиями – «вишня», «тополь», «яблоня». Но даже при первом приближении понятно, что к реальному пространству «сада», по крайней мере, «тополь» никакого отношения иметь не может. Актуализируются символические смыслы и «сада», с привлечением христианской семантики («И дом поджигают, а мы не горим» [12, с. 125]), и конкретных деревьев, реализующих культологические коды. «Вишня» аллюзивно связывается с «Гулистаном» (в переводе с персидского – цветник), сборником притч Саади, «тополь» – «латыни стакан» отсылает мифу о Геракле, спустившимся в подземное царство, и Елисейским полям, обители блаженных; «яблоня» включена в семантическое поле Ригведы, сборника древнейших хвалебных стихов, посвященных богам, олицетворяющим силы природы. То есть, природный пространственный образ формирует культурологическое пространство, где акцентируется именно словесное искусство – притчи, мифы, гимны, что и становится предметом деятельности лирического субъекта цикла.

Важную роль в функционировании пейзажного дискурса играют образные языки, которыми пользуется авторское сознание при формировании художественного мира. Обратим внимание на процесс конструирования образа, в котором принимают участие природные номинации. Наиболее частотны эпитеты, которые, будучи традиционными для характеристики человека, использованы с целью субъективации природной реалии – «влюбленная вода», «чужая вода», «седые» «ивы», «хмурый день», «глухое» и «немое» «эхо». С этой же целью использованы метафорические образы – «лучатся суставы», «бормочет вода», «речка поет с неразомкнутым ртом», «ягода яда глядит из куста», «сама высота по канве вышивает»; «пахнут цветы тяжелей, чем всегда». Сравнения, актуализируя язык параллелизма, сопоставляют явления природного и культурного планов – «Как мелкие розы, аккорды цвели / и чудно дичали Расиновы фразы» [12, с. 119]; «луна, как большое окно» [12, с. 122]. Образ «старой женщины», под которым угадывается Муза, создается сравнением, сопоставляющим телесный код и природный мир через формальное сближение – «с сердцем тяжелым, как капля на ягоде» [12, с. 120]. Наиболее частотными представляются перифразы – «тем, кто толпится у входа» (речь о деревьях, растущих у родника); «их» – «всегдашних хранительниц хмурого дня, / кормилиц ненастного

сильного света» [12, с. 121]; «вишни дрожит золотой Гулистан» [12, с. 125], «тополь стоит, как латыни стакан» [12, с. 125], «яблоня-мать, молодая Ригведа» [12, с. 125].

Таким образом, специфика хронотопной сферы картины мира автора состоит в том, что природные образы формируют пространственно-временной континуум, соотносимый с законами природы. Природа авторским сознанием воспринимается как автономная самодостаточная система. Природные образы пространственно-временной сферы наполнены символическим смыслом, в котором соположены законы естественной и метафизической реальности.

Образная сфера картины мира автора построена на субъектно-образном синкретизме. На образном уровне пейзажный дискурс презентован метафорическими эпитетами, сравнениями, развернутыми метафорами, наиболее презентативны парафразы. В художественной системе О. Седаковой превалирует открытый поэтический образ, имманентный поэтической структуре текста.

Список использованной литературы

1. Аверинцев С. Метафизическая поэзия как поэзия изумления // *Континент*. – 2004. – № 120. – С. 397–399.
2. Аверинцев С.С. «Уж небо, а не озеро...»: Риск и вызов метафизической поэзии // Седакова О. Стихи. – М., 2001. – С. 5-13.
3. Анпилов А. Что Юпитеру здорово, то для бычка смерть. Заметки логофила // *Литературная газета*. – 1994. – №50. – 14 декабря. – С. 4.
4. Биbihин В.В. Новое русское слово // *Литературное обозрение*. – 1994. – № 9-10. – С.104-106.
5. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. Учебное пособие / С.Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 2001. – 320 с.
6. Иванов В.В. Седакова О. Соловей, филомела, судьба...// *Дружба народов*. – 1988. – №10. – С.121.
7. Кедров К. Поэтический космос. – М., 1989. – 480 с.
8. Остапенко И.В. Пейзажный дискурс как картина мира в русской лирике 1960–1980-х годов. : Дисс. ... докт. филол. н. : 10.01.02. / Остапенко Ирина Владимировна ; Таврический национальный университет имени В.И. Вернадского. – Симферополь, 2013. – 530 с.
9. Подrezова Н.Н. Концепция человека в поэзии О. Седаковой (Антропологический аспект) : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / Подrezова Наталья Николаевна ; Иркутский государственный университет. – Иркутск, 2003. – 198 с.
10. Сайтанов В. (Д.С.) Ольга Седакова: Новый путь // Седакова О. Врата, окна, арки. – Paris: YMKA-PRESS, 1986. – С.113-126.
11. Сборник статей. Ольга Седакова: стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей / Сборник статей — «НЛО», 2016 — (Научная библиотека). – 360 с.
12. Седакова О.А. Стихи. Переводы. Poetica. Moralia. Том I. Стихи. – М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. – 432 с.
13. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб, пособие. – М.: Флинта: Наука, 1999. – 608 с.
14. Стратановский С. Религиозные мотивы в современной русской поэзии (статья первая) // *Волга*. – 1993. – № 4. – С. 158-161.
15. Теория литературы : Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб, заведений : В 2 т. : Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман ; Под ред. Н. Д. Тamarченко. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
16. Шайтанов И. Метафизики и лирики // *Арион*. – 2000. – № 4. – С. 18-31.
17. Эпштейн М. Парадоксы новизны. – М.: Советский писатель, 1988. – 414 с.

СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ
САШИ ЧЁРНОГО «ВСЕ В ШТАНАХ, СКОРОЁННЫХ ОДИНАКОВО...»

Савинова А.А.

студентка кафедры русской и зарубежной литературы факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского»
научный руководитель: к. ф. н., доцент, д-рцент кафедры русской и зарубежной литературы
Курьянова Валерия Викторовна
mabel_sin@mail.ru

Введение. Существенной особенностью поэзии философской направленности XIX и XX веков являлось противопоставление человека и культуры. Эта тема стала одной из ключевых в творчестве поэта Серебряного века – Саши Чёрного. Его стихотворения не переиздавались с 1920-х годов вплоть до начала 1960-х. Как пишет Луценко Е. М. в статье «Потомки и современники. «Сатиры» Саши Черного и Шостаковича в зеркале советской критики»: реабилитацией произведения Саши Чёрного в поздний период хрущевской оттепели были продиктованы новым веянием времени, пробуждением интереса к сатирическому жанру. Ярким примером сатиры служит стихотворение «Все в штанах, скороённых одинаково...» (1908).

Целью исследования является анализ и выявление субъектных отношений в стихотворении Саши Чёрного «Все в штанах скороённых одинаково...». Задачи: определить отношения между субъектами в стихотворении, понять идейную позицию и замысел автора.

Экзистенциальные вопросы: «Кто такой человек?» и «Зачем я в это мире?» волновали многих людей. Один из способов получить ответы на эти вопросы, познать себя – обращение к природе. В стихотворении «Все в штанах, скороённых одинаково...» Саша Черный иронично призывает уйти из города. Лирического субъекта пугает одинаковость каждого человека и себя в том числе: «Я похож на улице на всякого». Из-за схожести людей легко «потеряться» среди них. Субъект не отрицает своей причастности к одинаковости, он даже готов «обменяться личностью». Единственное, что отличает его от «других» людей – осознание всеобщего подobia. Градация отражает желание убрать одинаковость, показать идентичность каждого человека: «Проклинаю культуру! \ Срываю подтяжки! \ Растопчу котелок! \ Растерзаю пиджак!!» – урбанистический портрет, который отражает схожесть, от которой хочется избавиться.

Авторское сознание выделяет субъектов из «природного мира» – букашку, называя «отдельной», не такой, как другие, т.к. в природе нет одинаковости, которую можно встретить в городе. В этом месте находится граница двух миров. Далее будет описано пространство леса, где главной является природа, её индивидуальность и неповторимость. Искусственный призыв выделяется риторическими восклицаниями: «В лес! К озёрам и девственным елям!». Лирический субъект сравнивает себя с животными, которых объединяет опасность и агрессия: «Буду лазить, как рысь...», «Я устал, как собака...», «Как семьсот аллигаторов зол!». Если человек попадет в природный мир, то станет абсолютно диким.

Лес другой и в нём уже не будет «газетных статей и отчётов», которые есть в городской среде. Лирический субъект начинает быть похожим на животное: он чувствует, что может отдохнуть и лечь под дерево, «спокойно поковыть» или «землю от скуки порыть», «украсть из дупла вкусно пахнущих сотов». Т.к. в лесу не всегда есть еда, то лирический субъект вынужден будет пойти к «лейтенанту, приятелю Глану». Томас Глан – главный герой романа норвежского писателя К. Гамсуна «Пан». По сюжету лейтенант Глан сбегает от цивилизации, живёт в горах, питается тем, что подстрелит на охоте или выловит на рыбалке. Но конец этого произведения трагичен, что подтверждает идею о несовместимости жизни цивилизованного человека в дикой природе. Лирический субъект считает, что «люди в городе гибнут, как жалкие слизни». Здесь сравнение с маленькими, ничтожными существами. Убегая из города, лирический субъект хочет спасти «свою старую шкуру». Здесь субъектные отношения отражены как я – я другой. Осознания самого себя, взгляд со стороны, различные ощущения

«я» в прошлом и настоящем. Несмотря на то, что «мудрый Глан» принимает гостя и приносит ему «дичины, вина, творогу», последние слова лирического субъекта выражают невыносимость такого положения: «Только пусть меня Глан основательно свяжет, а иначе – я в город сбегу».

Выводы. Человек существо социальное и без общества он не может существовать – заключительная мысль стихотворения. Город делает всех подобными, забирая человеческую индивидуальность, поэтому желание и стремление человека вернуться на лоно природы понятно, но сам индивид не сможет выживать в диком мире. Удобства, привычное окружение и другие люди – это то, без чего современный человек не может обойтись. В стихотворении отражены отношения «Я – я другой», который стремится и попадает в дикий мир, но всё равно возвращается к «я». Так же, как герой рассказа Л. Андреева «Проклятие зверя», строки которого Саша Черный использует в качестве эпиграфа, субъект стихотворения возвращается в город, понимая, что он неотъемлемая его часть и цивилизация уже проросла в нем безвозвратно.

ДИРЕКТИВА «АВТОР-ЧИТАТЕЛЬ» В АНГЛИЙСКОМ ТРАВЕЛОГЕ 19 ВЕКА

Ряпов Р.И.

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского»
rryapov@gmail.com

Введение. Взаимодействие автора и читателя является обязательным элементом каждого художественного произведения. Литературное произведение сочетает в себе позиции как автора (точка зрения, способ повествования), так и читателя (различные способы восприятия информации, позиция и степень участия в тексте). Это объясняется тем, что в любом произведении имеется повествующий субъект (автор, но не всегда) и субъект, принимающий информационный поток произведения. Однако в различных жанрах отношения в директиве «автор-читатель могут и протекают по-разному. И хоть в эпических произведениях специфика этих отношений является практически одинаковой, все же имеются некоторые различия. Далее рассмотрим особенности взаимодействия автора и читателя в рамках травелога.

Целью данной работы выступает изучение специфики взаимоотношений категории автора и категория читателя в рамках английского травелога 19 века. Поставленная цель предполагает решение таких задач, как изучение специфики корреляции автора и читателя в травелоге и определение места читателя в структуре травелога. Актуальность данной работы состоит в том, что читатель и автор являются облигаторными характеристиками абсолютно любого художественного произведения, где травелог не является исключением. Научная новизна исследования заключается в выявлении специфических параметров травелога касательно места читателя и автора в нем.

Результаты исследований. Несмотря на изученность травелога, все же имеются некоторые лакуны в проработке некоторых проблем этого жанра. Также важно сказать, что хоть травелог и относится к эпическим жанрам, он все же значительно отличается от остальных произведений этого рода. Прежде всего, важно обратить внимание на то, что травелог сочетает в себе два особым образом коррелирующих между собой элемента: документальность (фактуальность) и художественность (фикциональность). Сочетание этих двух составляющих предопределяет всю жанровую специфику травелога. Преимущественное положение документализма обуславливает важнейший для травелога фактор: автором травелога является только субъект, совершивший самолично акт путешествия. В литературоведческом дискурсе это обуславливает своеобразие категорий автора в травелоге: биографический автор выступает образующим компонентом не только события, о котором рассказывается (то есть непосредственно путешествие), но и события рассказывания (текст травелога). Эта характеристика делает травелог уникальным, единственным в эпике жанром.

Характеристика категории читателя в травелоге является не менее разнообразной. Поскольку автор в травелоге репрезентирует инокультурное пространство, с которым он неизбежно столкнулся в результате совершения путешествия, читатель представляет собой главный субъект, воспринимающий инокультурный мир в проекции автора-путешественника. В литературоведении существует уже считающееся общепринятым разделение категории читателя на эксплицитного и имплицитного. В ходе исследования было установлено, что эксплицитный читатель в травелоге английских авторов начала 19-го столетия в тексте выражается базовыми двумя способами: использованием прямых обращений к читателю и употреблением местоименных отождествлений («я» с «мы (с вами)»). Было доказано, что эксплицитный читатель не только открыто, явно фигурирует в тексте произведения, но и выступает своего рода инструментом авторского повествования. Анализ текста травелогов А.У. Кинглейка и Э.Д. Кларка показал, что вышеописанные приемы отображения эксплицитного читателя фигурируют в обоих произведениях.

Несмотря на то, что категория имплицитного читателя в тексте травелогов выражена не так ярко, в ходе исследования удалось обнаружить два способа его отображения: несобственно-прямая речь и создание «теневого субъекта». Несобственно-прямая речь представляет собой

отождествление авторской речи и речи персонажа. В качестве примеров несобственно-прямой речи в травелогических произведениях будет выступать эмоциональная экспрессия при повествовании. Анализ текстов показал, что прием несобственно-прямой речи вводит имплицитного читателя только при описании определенного топического элемента.

Создание теневого субъекта осуществляется следующим образом: автор косвенно вводит некий подразумеваемый субъект (теновый субъект), который является носителем иной точки зрения, точки зрения 3-го лица. Обязательным критерием при этом будет то, что теновый субъект воплощает свойственные культуре автора реалии.

Заключение. В результате работы было установлено, что категория автора интегрирует в себя производные от нее подкатегории ввиду доминирующей документальности жанра травелог, в котором автором выступает реальная личность путешественника. Относительно категории читателя в английском травелоге было доказано разделение читателя на категории эксплицитного и имплицитного, а также продемонстрирована специфика отображения каждой из этих категорий. Установлено, что имплицитный читатель способствует внедрению точки зрения так называемого теневого субъекта, отождествляющий идеальное представление «я-культуры» автора.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Б

Ботко М. С., 3

Г

Глухенькая Л.Н., 5

К

Климюк Д.А., 7

Курьянова В.В., 9

Л

Левицкая Н.Е., 11

П

Полховская Е.В., 7

Р

Ряпов Р.И., 18

С

Савинова А.А., 16